

## ВЕНЕЦІЙСЬКА БІЕННАЛЕ ДИСИДЕНТІВ У ІСТОРИКО-МЕМУАРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

**Постановка проблеми.** Цей текст є логічним розвитком наукових розвідок автора у річницю україно-італійської компаративістики і заповнює інформаційно-сенсову лакуну в загальній історії Венеційських біенале. Саме позачергова Біенале дисидентів 1977 року опинилася на перехресті інтересів двох ворожих політичних систем, що згодом далось взнаки при процесі її осмислення. Однак реалії побутування цієї Біенале є не просто показовими щодо побудови повчально-взаємодійної парадигми «політика — мистецтво», але й перегукуються із реаліями українського съюгодення. А рівень участі в цьому заході андерграундних українських авторів, які почувалися тоді упослідженими, як у СРСР, так і за кордоном, доводить, що така упослідженість є все ж перебільшеною.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У своєму дослідженні автор спирався на деякі публікації останнього десятиліття, де вказану тему розкрито, однак, фрагментарно [20; 53; 72; 74]. Складно переоцінити інформацію, отриману із розмаїтих мемуарних джерел [7; 36; 50, 61; 75; 78]. Та основним інформаційним джерелом стала газетно-журнальна полеміка того часу [3–5; 9; 10; 14; 19; 44; 45; 63; 80], а також супутня література, яка уточнювала нюанси кожної із зазначених проблем. Відтак **цілі статті** полягають у клопіткій реконструкції унікального виставкового явища 1977 року з урахуванням упереджень та можливих фальсифікацій кожної із супротивних сторін, а також відтворенні складного культурно-політичного контексту цього явища та визначенні його ролі для теперішнього часу.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Венеційська біенале дисидентів (La Biennale del Dissenso) 1977 року випадає з усталеної схеми виставкової діяльності цього поважного мистецького заходу — схеми, вряди-годи струшваної заколотами на кшталт «студентської революції» 1968 року. Того разу втручання політики в царину культури ледве не стало фатальним для Венеційської біенале. Однак майже десятиліття потому історія повторилася ледве не навпаки. Цього разу арт звернувся до стихії актуального, надто актуального. (Доти — снобістично зневажаного високочолом артом.) Стихія радо пішла назустріч. Що з того вийшло, показує подальший хід подій, який сам по собі є повчальним для дослідження — не так практики «заангажованого мистецтва», як механізмів реагування на схожі казуси, як прецедент оксюморонного поєднання в одній запряжці «коня і трепетної лані». Нарешті, рідкісного випадку адекватної відповіді культурного Заходу на «м'який» радянський тоталітаризм, який наприкінці 1970-х набирив обертів — і спинятися не збирався. Не останнім чином цьому сприяла магія прийдешнього ювілею: 1977 року виповнювалося 50 років т. зв. Великої Жовтневої соціалістичної революції, яку, як відомо, свого часу ентузіастично зустріли саме місцеві «ліві митці»; зустріли та підтримали — собі на голову, бо хтось уже невдовзі на тому наклав головою. А 50 років потому їхні нащадки зазнали у себе вдома нечуваних для 1920-х та навіть початку 1930-х, утисків та переслідувань — на які Захід нарешті почав хоч якось реагувати, адже попереднє ставлення, приміром, до соцреалізму, який пишним цвітом цвів у радянських павільйонах на Біенале, де помірна поблажливість межувала із ввічливою огидою та нерішучим запереченням ідеології в мистецькій обгортці, означало його, соцреалізму, мовчазне визнання. Саме в цей час формується поняття «радянського мистецтва у вигнанні» (у сенсі, в підпіллі, а не в екзилі) — поняття, винесеного в заголовок дослідження Ігоря Голомштока та Олександра Глезера, яке побачить світ у престижному нью-йоркському видавництві «Рендом Хауз» [82, с. 246]; утім, США завжди у всьому на крок випереджали своїх обережно-наївних європейських союзників.

Отже, Італія з її впертими прорадянськими симпатіями спромоглася на неймо-

вірний вчинок. (А сама ж була не в «найкращій формі»: того ж року прогрімла «справа Локхід», в якій було замішано двоє міністрів уряду Альдо Моро, тоді ж прокотилася друга хвиля студентської «контекстації», низка арештів членів «Анонімного секвестру», відомого своїми терористичними вихватками, яких надалі не меншатиме [28, с. 329, 365, 376]). Симпатій цих перебільшувати не варто: саме в Італії 1957 року у видавництві «Фельтрінеллі» виходить друком роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго», який надає радянській владі привід до переслідування надто вільнодумної, на її думку, інтелігенції (на цю подію по-підлабузницьки відреагували і в українській пресі [31, с. 4]). Саме провідний італійський композитор модерної доби, хоч і водночас функціонер ІКП, Луїджі Ноно, запрошений до СРСР, на кшталт виставлятиме радянську музичну номенклатуру, вітаючи радянських композиторів-новаторів, яким не довіряли власні можновладці [22, с. 309, 310] (подальший розвиток подій окреслить межі його фрондування). Знову ж, італійські кінематографісти того часу, не зраджуючи лівих переконань, вибудовують нову — загалом опозиційну — модель стосунків із компартією та СРСР: П'єр Паоло Пазоліні через (виявлену щодо нього) гомофобію демонстративно полишає лави ІКП, а Бернардо Бертолуччі наражається на нищівну критику та агресивні цензурування своїх творів на теренах «шостої частини земної кулі» [42, с. 17, 19]; радянські екрани оминають навіть деякі шедеври «політичного кіна» (схвалені радянською пресою) на кшталт стрічки Еліо Петрі «Робочий клас іде до раю» (подейкують, через різке наочну відмінність рівня життя італійського пролетаріату від пролетаріату радянського). Нарешті, для «середньої», міщанської, в найкращому сенсі слова, Італії звичними стають мотиви співчуття до пригноблених радянцями союзників — як-то чехів, весну яких вдалося непомітно розчавити на тлі революційного «паризького карнавалу» 1968 року — так, в екологічному детективі 1974 року, дія якого відбувається у Венеції, згадується драматична трупка з Чехословаччини, яка гастролює тут, і лікар якої потерпає від злигоднів (при тому, що самі венеційці не розкошують навіть в умовах славетного «італійського дива») [55, с. 39].

Безпосередня політична преамбула пояснює екстраординарність та деяку екзотичність арт-фестивалю у місті св. Марка. Бієнале дисидентів передувала більш традиційна Бієнале 1976 року, присвячена темі пригніченого хунтою народу Чилі. Логіка розвитку думок неминуче підводила до групи країн, що лежать на іншому континенті, хоч і не настільки одіозних зовні, як тодішня вотчина Августо Піночета. Власне, дисидентська проблема і виникла тому, що у владному моноліті мимоволі утворилися «шпарини свободи», яких годі було уявити, скажімо, за сталінського періоду правління. До того ж, дедалі помітніша неадекватність вимогам доби художнього рівня радянських павільйонів на попередніх Бієнале наводила на думку про неминуче існування мистецької противаги останнім у самій СРСР; противага ця сконденсувалася в основних двох містах країни, куди зазвичай вирушали в пошуках визнання амбітні провінціали, про яких напрочуд швидко дізнавалися західні колекціонери та меценати. Водночас дуже швидко стає зрозумілою і цинічна фіктивність підписання СРСР «Заключного акту наради з безпеки і співробітництва у Європі» 1975 року в Гельсінкі; порушення прав людини в Радянському Союзі не припинилися і не зменшилися (влада переадресувала їх Заходу [25, с. 3]), натомість їх стали фіксувати і оприлюднювати, не останнім чином і завдяки нелегальним правозахисним інституціям, серед них — Українській Гельсінській Групі (повністю: Українська громадська група сприяння виконання Гельсінських угод), заснованій напередодні, 9 листопада 1976 року. А вже наступного року сталися інші знакові для політичного життя України події, а саме: вихід у світ збірки поезій Василя Стуса «Свіча в свічаді», початок другого ув'язнення Олексія Тихого та засудження Миколи Руденка, водночас відпущено на волю Петра Григоренка, який виїхав закордон [37, с. 71–74].

Тепер перейдімо до бієнальського фактажу. Новопризначений 1975 року президент Венеційської бієнале Карло Ріпа ді Меана, соціаліст та ще молодий літами чоловік (нар. 1929-го в ломбардському місті П'єтросанто, за іронією долі — осередку класичної скульптурної творчості, центрі мармурового видобутку), нащадок старовинної маркізької родини, у січні 1977 року оголошує про намір організувати виставку, присвячену дисидентській культурі СРСР та країн радянського блоку. Шалений тиск

СРСР (нота протесту уряду Італії від радянського посла, закрита нарада ЦК КПРС з вимогами «заходів протидії антирадянській пропаганді в Італії» [53, с. 448], організованої згори критичні виступи в пресі), а також власних лівих партій змусили Меану перенести термін проведення Біенале з весни на пізню осінь. (Зауважимо: Меана терпів довго, надто довго — за два роки до того намагаючись привезти із СРСР на попередню Біенале виставку «Дизайнер Родченко та його школа», цілком благонадійну в усіх сенсах, та йому було відмовлено). Офіційне відкриття відбулося 15 листопада, до організації основної частини — виставки «Нове радянське мистецтво. Неофіційна перспектива», творів 99 художників у Палаці спорту («у підвалі», ядуче коментує радянський журналіст [14, с. 9]) біля Арсеналу — доклали руку такі знані фахівці, як Енріко Кріспольті (спеціаліст із футуризму, куратор із 15-річним досвідом, професор найстарішого італійського університету Італії Ла Сап'єнца) та Габрієла Монкада, які спершу сподівалися показати і неофіційне мистецтво країн Західної Європи, але все обмежилося показом кінофільмів, переважно чеських і словацьких, в іншій програмі фестивалю. Окрім мистецьких заходів, відбулися конференції, які зібрали правозахисників з усього світу, аж до Андрія Сахарова, котрий виступив у режимі відеозвернення (зрозуміло, чому). Симпатичні і учасники Біенале дисидентів схильні були згодом перебільшувати її успіх: «За місяць цю виставку відвідало 160 000 душ. «Вже давно у нас не було так багато глядачів», — сказав мені президент Біенале», — тишився Олександр Глезер, півтора десятиліття потому плутаючи дату заходу [20, с. 4]; цю свою оцінку він повторюватиме і надалі, лише трохи варіюючи відгук вельможного господаря, але не применшуючи числа відвідувачів [19, с. 256].

Багато це чи мало? Залежить від точки зору. Біенале 1968 року, що тривала лише трохи довше за ту, яку ми розглядаємо зараз, привернула до себе ті ж 160 000 відвідувачів, хоч її було нагло перервано революційними подіями: успіх скандалу? Підозріла схожість цифр не повинна спонукати до даремних підозр. З іншого боку, наступна, цілком нормативна і тривала — піврічна — Біенале 1970 року спромоглася лише на 115 000 відвідувачів. Зате попередня «дисидентській» Біенале 1976 року — аж 692 000 душ, абсолютний рекорд за увесь час існування арт-фестивалю, який вже за два роки буде зменшено більш як удвічі, до 320 000, після чого, із незначним стрибком вгору в 1978-му, який дорівнюватиме 365 000, триватиме стрімке падіння відвідування Венеційської біенале, яке сягне абсолютного мінімуму у 1988 році — 90 000 симпатиків образотворчого мистецтва, ледь-ледь випередивши «мінімальний рекорд» воєнної доби, а саме едиції 1940/1942-го років, відповідно — 87 000 та 76 000 відвідувачів [74, с. 118, 119]. Тож названу на початку цифру, якщо вона навіть і є достеменною — ба, вказували і геть фантастичнішу, неначе «зі стелі взяту»: 220 000 [53, с. 449], — не слід вважати якоюсь екстраординарною з огляду на екстраординарність рекламних заходів, що акцентувалися здебільшого на позамистецьких чинниках. Та й мемуаристи всіляко підкреслюють як кепсько погоду у Венеції цієї пори, так і її наслідки для туристів: «Вітер з моря підняв рівень води, і площу святого Марка затопило... туристи ходили дерев'яними помостами вздовж будинків... готелі не заповнювалися, ресторани стояли пустою, гондоли припнуті біля причалів» [36, с. 4]. Важко сказати, наскільки відповідає істині й факт примусового залучення до відвідування виставки місцевих школярів, яких заради цього начебто знімали з уроків [14, с. 9].

Брак необхідної літератури на цю тему (на жаль, наразі нам лишаються недоступними мемуари Ріпи Ді Меани «Московський порядок: Зупинити Біенале дисидентів», видані 2007 року) змушує нас прискіпливо проаналізувати мемуарні свідчення, більшість яких постають такими собі кривими дзеркалами реальності. Важко обійтись також і без газетної полеміки, яка спалахнула в період підготовки Біенале дисидентів. Самі заголовки статей були достатньо промовистими: «Диктат Біенале», «Вето Брежнева та вибрик Біенале», «Ді Меану — у відставку». З італійського боку виступив сам Ріпа ді Меана, з радянської найбільше старався (точніше, йому одному дозволили проставляти крапки над «і») 50-річний журналіст-міжнародник Вадим Порфирійович Ардатовський, кореспондент «Известий» у Римі з 1973 року [6, с. 12], який і без того зажив слави своїм гострим пером полеміста — достатньо лише позирнути ще й на назви деяких його статей, що вийшли того ж року

[5, с. 16]. Дев'ять місяців розділяють два ключові фейлетони нашого екс-співвітчизника. У першому з них (увага! — тема «втрачених ілюзій»: журналіст розчарувався у президенті бієнале, який нещодавно так багато обіцяв йому та СРСР — заледве не особисто, на прес-конференції минулого року), датованого п'ятим лютого, він ділиться фрустраціями від напередодні прочитаної статті Ріпи ді Меани у газеті «Републіка», де ді Меана вперше заявляє про свій намір оприлюднити «широку документацію інакодумства у Східній Європі», що є, за інтерпретацією радянського чільника, виявом «наміру... взяти курс, протилежний міжнародній розрядці, що підтримує гельсінські зобов'язання», «обіцянку перетворити колись популярний міжнародний фестиваль на арену кампанії проти соціалістичних країн», як підсумок: «черговою варіацією на тему продажу першородства за юшку сочевиці» [3, с. 4]. У другому фейлетоні, оприлюдненому 11 листопада, Ардатовський вже впевнено окреслює Бієнале дисидентів як «акцію більш, аніж сумнівну, та вельми галасливу», «збіговисько т. зв. “інакодумців” із країн Східної Європи», «трибуну для пропаганди антикомунізму», «шабаш», «захід, прямо скажемо, “холодної війни”», «мишачу метушню невдах від політики та мистецтва» [5, с. 3]. Схоже, в попередній статті автор не почувався впевненим у здійсненні злочинного наміру своїм опонентом, але коли це сталося, його розпирає від обурення, тож він квалливо перескакує від одного сумнівного доказу до іншого, ще сумнівнішого за попередній. Пункти звинувачення такі: 1) примат політичного над естетичним (ніби СРСР у своїх показах часто чинив інакше), для чого в союзники взято Карло Аргана, який стверджує, наче жоден із виставлених митців «не перебуває на такому рівні, аби вдовостітися особливого “бієнале”» [3, с. 4]; 2) нецільове використання державних (а не, приміром, своїх власних) коштів — хоча і в Радянському Союзі фінансового питання зазвичай публічно не обговорювали; 3) звісно, реакційні наміри; 4) пиха самого організатора, що його «Гадзеттіно» нарекла «святим, наділеним ореолом», за що, природно, організатор, якого журналіст називає «честолюбним невдахою», відповідальності не несе (загалом слухне зауваження, а от у СРСР осіб кураторів не рекламували); 5) несамостійність, маріонетковість Ріпи ді Меани, якому нібито «хтось підказав, як багато галасу можна наробити, притягнувши до Венеції купку відступників» [3, с. 4]; 6) його ж цинізм (а радше наївність) — бо насмілився запропонувати соціалістичним країнам узяти офіційну участь у Бієнале дисидентів; 7) розрив із «добrimi традиціями» Венеційської бієнале, яку з радянського боку ще нещодавно обзивали останніми словами: «крик відчаю», «кинута долі краса» (Миколай Абалкін), «мистецтво вбогих» (Євген Вучетич), «мистецтво чи екстравагантність?» (Всеволод Горяїнов), «агонізуюче мистецтво» (М. Кузьміна) тощо.

Та варто надати слово і самому Ріпі ді Меані, який виклав свої сумніви, серед інших публікацій, у статті «Новини з Венеції», датованій вереснемем числом, що теж є полемічною відповіддю — на статтю свого співвітчизника Фуріо Коломбо, що вийшла у тій же газеті «Нью-Йорк Рев'ю». На відміну від радянських опонентів, Меана уникатиме різких нападів на тих, хто з ним не згоден, натомість озвучує чіткі терміни проведення Бієнале (15 листопада 1977-го — 15 грудня 1978-го), окреслює структуру майбутнього заходу (кінофестиваль; кілька міжнародних симпозіумів, серед інших — на тему «спорідненості між рухом авангарду минулих літ та мистецтвом сьогодення, національних традицій, соціалістичного реалізму» чи «впливу Кафки на літературу Східної Європи» [80, с. 7]; книжкова виставка з перспективою комерційного продажу; і, нарешті, виставка образотворчого мистецтва, а що ж до театру та музики, то для них передбачалася якась не до кінця означена ніша «можливості... дискусій»). Арт-президент прагне уникнути конфронтації із країнами соціалістичного табору, віддаючи належне культурним феноменам ХХ століття, визнаних там, як-то радянському авангарду (який у середині 1970-х оприлюднювали все ж дозвано й обережно — і з визнанням абсолютної пріоритетності альтернативного йому напрямку) та театру Бертольда Брехта. Звісно, він поінформований і про масову еміграцію митців із країн Східної Європи (що, на його думку, і дало поштовх проведенню такого незвичного арт-фестивалю), і про нагінки, і про феномен «саміздату» (цей термін він наводить буквально), та загалом про «контроль над культурою в диктаторських режимах Сходу» [80, с. 7]. Утім, не обійшлося у тексті без

разючих ляпів (друкарських помилок?), що видають поверхове ознайомлення автора із матеріалом: серед запрошених до участі Анджея Вайди, Сергія Параджанова та Міклоша Янчо названо також чеських режисерів Войтеха та Ясного (що є насправді йменням одного митця, а, однак, і перелічені майстри із Польщі, СРСР та Угорщини «політкоректно» названі лише за прізвищами; прикметно, що окремі стрічки Войтеха Ясного, особливо «Ось прийде кіт», свого часу вільно йшли радянськими екранами та оцінювалися доволі схвально [68], зрештою, як і твори Вайди та Янчо). Власне, в образотворчій сфері Ді Меана і не приховує своєї недостатньої освіченості, поязак «потребує порад фахівців та збирачів мистецьких творів» [80, с. 7]. Стаття просякнута духом толерантності — але й рішучості довести свій намір до кінця попри всі перешкоди. Та зайвих ілюзій він не плекає, бо «особливо наголошує на стосунках — між митцями та глядачами, а не між державами» [80, с. 7].

Однак офіційні декларації організаторів та дискусії з ними не створюють повної картини мистецького заходу; це лише «поверхня дії», «пейзаж *перед* битвою». Що було «після», доводиться відновлювати із хронологічною скрупульозністю. У будь-якому випадку неможливо обійтися без мемуарних свідчень наступної доби. Візьмемо до уваги, наприклад, досить пізні (за гранню міленіуму) інтерв'ю з італійським журналістом Даміано Робеккі — з огляду на це можемо критично поставитися до його твердження: «Ефект її [Біенале дисидентів — О. С.] був подібний до землетрусу» [50]. Щось схоже (як не землетрус, то «гromовиця») мовилося, наприклад, з приводу присудження гран-прі на Венеційській біенале 1964 року Робертowi Раушенбергу [73, с. 423], тож чи не варто вважати це порівняння риторичною емфазою? А проте слід прислухатися до інших спостережень автора, хай і викладених із дистанції у понад тридцять років: із Радянського Союзу не прибуло на виставку жодного твору; деякі роботи демонстрували в режимі слайд-показу; від участі у Біенале відмовилися такі імениті автори, як Джакомо Манцю, Ренато Гуттузо, історик Карло Арган, натомість до Венеції завітали французький філософ Андре Глюксман, відомий і надалі підтримкою дисидентів радянського табору [21, с. 9], та ще не забронзовілий мистецтвознавець-куратор Боніто Акіле Оліва, щене-нобеліат драматург Даріо Фо. Не оминув журналіст увагою і російського поета, есеїста Йосифа Бродського, котрий потрактував Біенале дисидентів як «низку вкрай нудних монологів» [50], що, зрештою, вказує лише на смак самого Бродського, нечулого до ризикованого в образотворчій царині (що призвело до суперечки поета з Вітторіо Страдою), про що буде сказано трохи далі. Додамо лише, що Бродський відтоді стає невтомним завсідником Венеції — аж до презентації його книжок, наприклад, узимку 1989 року в палаццо Кверіні-Стампаля [56, с. 162], де згодом розгортатимуться і деякі біенальні проекти (приміром, Іллі Кабакова).

Інші джерела доповнюють нюанси фестивального побутовання, а особливо — підготовки. Хоча на Біенале дисидентів не забарилися Лешек Воляковський та Готфредо Парізе, політичний філософ та письменник (який вперше читає привселюдно там свої вірші), та мистецький захід зазнає могутнього бойкоту таких впливових інституцій, як Палаццо Грассі та Фундації Чіні, а також католицької церкви, що видається заледве не анекдотичним. Передбачувано протестують проти Біенале промислові кола Магері, де будують кораблі для СРСР (історія нині повторюється і, на жаль, не в комічному аспекті) [78].

Варті уваги, але й з певними заувагами, мемуари радянського правозахисника Жореса Медведєва. Він оцінює Венеційський арт-фестиваль (на той час — вперше не тільки «арт-») різко негативно: «Біенале 1977 визнали невдачею. “Зірок” і знаменитостей для приваблення туристів не було. Фільми та живопис виявилися посередніми. Шедеврів не з'явилося. Карло Ріпа ді Меана невдовзі подав у відставку з посту президента-організатора. Соціалістична партія Італії, членом якої він був, направила його на спокійну роботу в Європарламент» [36, с. 4]. Симптоматично, що сама виставка, після півтора місяця показу в одному з найпопулярніших міст світу, помандрувала до глибоко провінційного тосканського міста Лоді, аби на якийсь час зависнути в нічим не прикметному місцевому музеї. За результатами виставки буде випущено благодійну брошуру малим накладом, хоч і з претензією на висвітлення усіх «aspetti» [64]. Утім, чи можна в усьому довіряти мемуаристові, вся увага якого була

прикута до круглого столу та, меншою мірою, симпозиуму, з «обговоренням проблем авангарду, національних традицій та соцреалізму... та для мене все це були академічні проблеми» [36, с. 4]? Автор спогадів також чекає на зустріч зі скульптором Ернстом Неізвестним та музикантом Михайлом Ростроповичем, та перший не зміг отримати візи (як і Юрій Любімов, Андрій Тарковський, приїзду яких теж очікували), а другий не приїхав з інших міркувань, зумовлених графіком виступів, складеного на рік наперед без врахування запізнілого бієнального запрошення.

Сам круглий стіл об'єднав сорок учасників — переважно із Франції та США. Вітання Ріпи ді Меани та Джузеппе Боффа (котрий ще раніше ганив авангардизм на Венеційських бієнале [13]) не завадили подальшим чварам у середовищі інтелектуалів, які зібралися на Бієнале; принаймні так оцінює ситуацію автор спогадів. (Так, Володимир Максимов начебто ображав Боффа і Андрія Синявського, Марк Поповський сам ображався на неувагу до його книги, присвяченої справі академіка Вавилова, тощо.) За його спостереженнями, об'єднати їх не вдалося, другого дня вони вже не збиралися зовсім, Андрій Синявський, якого лаяли найбільше, покинув нараду ще першого дня під час обідньої перерви. Причину внутрішніх чвар Медведев, який загалом пробув у Венеції приблизно чотири дні (половину часу витративши на допомогу у виданні книги мемуарів братові Рою, та й з візуального бієнального ряду він окремо виділяє лише «виставку книжок, які вийшли у “самвидаві”» [36, с. 4]), вбачає у фатальному нерозумінні учасниками умов західного інтелектуального життя, кардинально відмінних від умов життя Радянського, де література щедро субсидувалася державою (чого на Заході не було й не могло бути). Однак у всьому цьому нас цікавлять два персонажі з «українського берега», спостережені на Венеційській бієнале 1977 року: Леонід Плющ та Віктор Некрасов.

Обоє теж виявилися нівроку сварливими: Леонід Плющ, «взявши слово, став критикувати братів Медведевих» [36, с. 4], і через це його участь надалі не аналізуватиметься (у власних мемуарах Плющ стримано оцінив Роя Медведева як людину, котра «мислить чесно, але не мислить сміливо» [43, с. 213]); Віктор Некрасов (постаті якого ми торкнемося трохи далі; Медведеву він цікавий передусім як старий приятель, з яким той познайомився у Києві 1967 року під час симпозиуму геронтологів, у Венеції ж спілкування відбувається лише під час перерв на ланч), теж завинив непростими стосунками — тут: з Володимиром Максимовим. Більше про їхні виступи нам не повідомляють нічого, але ми можемо домислювати деякі деталі самі. Скажімо, для відомого українського вченого та правозахисника Леоніда Плюща, який опинився на волі зовсім недавно — у січні 1976 року (і мемуари якого виявляють живе зацікавлення образотворчим мистецтвом — наприклад, творчістю Анатолія Петрицького; до речі, видані в Італії, вони вдостойлися тут престижної премії [43, с. 11]) обговорення ситуації з порушенням прав людини було, вочевидь, органічним продовженням аналогічної, у чомусь — жорсткішої зовні ситуації в Чилі: «Катування в Чилі, Греції та Ірані неможливо відділити від переслідування на Україні, у Вірменії або в Грузії, психушки в Радянському Союзі здатні викликати психіатричні в'язниці на Заході» [43, с. 372] (цікаво, що з правозахисною темою — карна психіатрія — Плющ виступає майже напередодні Бієнале, у червні того ж року на VI Міжнародному конгресі психіатрів у Гонолулу [54, с. 503]). Остання, як ми пригадуємо, була офіційною темою попередньої Венеційської бієнале. Логічна спадкоємність тематик доволі показова, однак сама по собі не гарантує відповідного ходу думок: вже згаданий вище композитор Луїджі Ноно (сам, до речі, венецієць за народженням, приятель іншого венеційця-«бієналіста», художника Еміля Ведови, з яким його метафорично порівнювали) теж непокоївся щодо порушень прав людини в Чилі [24, с. 150], що не завадило митцеві активно виступити проти Бієнале дисидентів, ще й інших відмовляти від участі у ній. Як бачимо, бойкот, з одного боку, доповнювався фізичною неможливістю візиту з боку іншого, тож песимістична оцінка Медведевим Бієнале 1977 року є принаймні обґрунтованою.

Так само спогади відомої американської письменниці, теоретика мистецтв Сьюзен Зонтаг, яка перебувала у Венеції близько тижня, починаючи з 14 грудня, є яскраво суб'єктивними, якщо не сказати — упередженими [61]. У спогадах цих (власне, щоденникових нотатках) більше йдеться про зустрічі та розмови з Йосифом Брод-

ським — зокрема і про його поетичний вечір, що відбувся в рамках самої Бієнале дисидентів (і який зачаровує її пафосними інтонаціями: «Він читав співуче, він ридав, він був чудовий» [61], а з митців, як про це знаємо з інших джерел, Бродський насмілювався виділити хіба Олега Целкова, якого добре знав ще за московськими здибанками [2, с. 471]). В аеропорту Зонтаґ зустрічає Альберто Моравіа (себто, не погребував «ворожим заходом», попри свої попередні загравання з СРСР та членство в ІКП), під час Бієнале вона спілкується з Андрієм Синявським (уточнюючи деталі його еміграції та натякаючи на його угоду з владою). Більшість вражень — інтелектуального штибу, з дискусій, а не виставок; Зонтаґ вражається розкутою атмосферою спілкування, яка переходить часом у анархію: «На Бієнале не ведеться жодних круглих столів чи дискусій. Лише доповіді — нескоординовані, одна за одною, відбитки, зроблені на ротаторі, роздають в ту ж мить, коли скінчилася доповідь» [61]. Ріпа ді Меана запам'ятовується їй іронічними афоризмами — на кшталт: «В інтелектуалів на Заході роль “Табаско” (тобто гострого соусу до прісного їдла, який споживають дозовано)...», які, себто афоризми, вона коментує на власний копил: «Їх [інтелектуалів — О. С.] неминуче притягують радикальні позиції» [61]. (Віддамо належне авторці, яка на той момент еволюціонувала до критичного західного лібералізму, почавши з побожного захоплення егалітарністю — розчулюючись навіть написаннями прізвищ радянських вождів, що зафіксовано записниками попереднього періоду [60, с. 337]). Одразу після цього — запис, взятий у рамку через його важливість для авторки: «Мистецтво на Заході: колиш небажаний, а нині — визнаний телескоп, повернутий всередину себе» [61]. Зрозуміло, такий висновок впливає зі спостережень над дисидентським, а не якимось іншим, мистецтвом, з якого вона не виокремлює жодного імені (розповідає про своє перебування *поблизу* музею Корер). Не без впливу сумнівних та недоречних парадоксів Бродського («цензура корисна для письменників...»), три пункти аргументувань [61]), Зонтаґ сама доходить висновку, мовляв, «за відсутності цензури письменник є незначним», і від початку вирішує: «Щось не так з ідеєю дисидентського мистецтва...» [61]. Висновок наш — невтішний: одна із провідних інтелектуалок Заходу, зіткнувшись з іншим різновидом мислення і творчості, виявилася неспроможною адекватно його проаналізувати, лише облила ядучим скепсисом. Утім, хоча б не заперечила новаторства Венеційського арт-фестивалю.

Як бачимо, несподіваний формат Бієнале поєднав політичну нагальність та мистецький пошук (позаяк в більшості соціалістичних країн, крім, можливо, Польщі та Югославії, останній не користався привілеєм лабораторної захмарності, прирівнюючись до проявів дисидентства), а також усі види мистецтва, зазвичай розкидані по бієнальних роках та майданчиках (що також зрозуміло: коли ще б виникла нагода показу крамольного артефактів у такому почесному контексті). Рівень жанрово-ментального синтезу, отже, став достоту унікальним — і, як виявилось згодом, ризикованим, тобто непридатним до подальшого повторення. Стиснений, мов пружина, графік показу-концерту унеможливив глибоке осмислення окреслених явищ, тож не дивно, що у декоруванні заходу переважав не європейський естетизм, а знайомий до болю «революційний авангард» (і те, що успадкувало його знахідки): так, набережну перед Музеєм флоту прикрасили розмаїтими гаслами, виготовленими із металевих конструкцій, зокрема п'ятикутною зіркою, а карикатура в стилі Бориса Єфімова, розміщена в газеті «Forattini», демонструвала знавіснілого від люті Леоніда Брежнєва у вигляді венеційського лева з ножицями в лапах [75] — з відповіддю сам Борис Єфімов не забарився, у своїй карикатурі розмістивши за раменами лектора-правозахисника постаті одіозних диктаторів: Сомосів, Стресснера, Піночета, Яна Сміта, Пак Чжон Яна [23], а колеги-«крокодилці» дружно підтримали, спрямувавши на ворога град власних карикатур, утім, позбавлених ризикованої конкретики. Попередні Венеційські бієнале теж не вбереглися від критичних нападок, але з такою люттю на них ще не накидалися. Бієнале дисидентів стала колективною гіперацією, що спробувала компенсувати незручний для відвідування час своєї демонстрації (початок зими, напередодні знаменитого карнавалу, якого очікували значно більше, аніж будь-яку бієнале) за рахунок згуртованості учасників усіх рівнів. Важко сказати, чи думав про формат арт-фестивалю Ріпа ді Меана, коли за рік

до того вітав листом із Рима колектив Великого театру Ленінграда із 200-річним ювілеєм, по-фройдівськи прохопившись щодо «створення цілком нового видовищного показу з оригінальною партитурою та текстом» [49, с. 5]? Хай там як, але цей «датський» текст лишився єдиним, офіційно надрукованим у СРСР, а цитоване формулювання абсолютно підпадає під новостворений жанр Венеційської бієнале 1977 року, тексту і партитури якої на травень не знав аніхто. Стороннім навіть могло здатися, що «готується передусім кінофестиваль з міжнародним журі» [36, с. 4]; це справдилося лише частково. Ще на початку свого проекту Меана навіть від радянських чільників не приховував бажання «широких можливостей пошуку нових художніх форм» [3, с. 4].

Зрозуміло, лєвова частка артефактів припадала на кіносферу. Окрім ретроспективи фільмів Сергія Параджанова, зовні не позначених політичною опозиційністю, слід звернути увагу на фільм Кости-Гавраса «Зізнання», лише тематично (а не за місцем виробництва) пов'язаний зі Східною Європою — точніше, з політрепресіями 1950-х у Чехословаччині (процесом Сланського, який добре пам'ятали українські дисиденти [43, с. 141, 175]), що доводило загрозливу абсцесність нерозв'язаних до того моменту проблем із правами людини в країнах соціалістичної співдружності. Реакція критикованих не забарилася; за словами сучасного російського кінознавця, «Коста-Гавраса одразу ж звинуватили в антикомунізмі та антирадянськості... запізніла прем'єра стрічки відбулася у червні 1990 року в Москві» [32, с. 262], тобто через 27 років після її створення. До речі, в кінопрограмі майже половина фільмів належала чехам або словакам (також полякам і угорцям) та була відзнята до «празької весни». Та звернімося до «образотворчого сектора».

Важко стверджувати, боцімто всі дев'яносто дев'ять учасників радянської виставки на венеційській Бієнале дисидентів 1977 року адекватно представляли спектр радянського андерграунду. (Серед них трапляються імена тих, хто цілком вільно почуватиметься в середовищі естетизованого маскульту — як-то Отарі Кандауров чи, з певними застереженнями, Михайл Шемякін). Очевидно, що список цей апріорі неповний і повним бути не може: іноземні кореспонденти та покупці мистецьких творів мали можливість відбору у головних містах Радянського Союзу, простіше сказати — у Ленінграді та, більшою мірою, в Москві, що дало поштовх формуванню терміну «московський концептуалізм», не останнім чином завдяки публікації наприкінці 1977 року в часописі «Flash Art» [53, с. 450]. Переважна більшість митців були невизнаними та мало відомими у себе на батьківщині, якщо оминати популярність скандальну, як у скульптора Ернста Неізвесного. Нерідко це — не лише маргінали, але й парії, активні борці із системою, серед них чимало учасників ризикованих одnodенних експозицій (Максим Архангельський), нерідко крамольних — на кшталт «бульдозерної виставки» 1974 року (Євген Рухін), були й колишні в'язні таборів (Лев Кропивницький, Борис Свешніков, Юло Соостер), й емігранти — колишні та майбутні, та про це трохи далі.

Якщо ж спробувати продиференціювати радянських «бієналістів» за стилістично-якісним критерієм, то картина виявиться ще тенденційнішою. На першому плані — майстри соц-арту, химерної радянської гілки світового концептуалізму (Нікіта Алексєєв, Ерік Булатов, Георгій Кізельватер, Віталій Комар, Олександр Меламід, Андрій Монастирський, Віктор Півоваров, Леонід Соков, Іван Чуйков), зокрема — гурт «Гніздо» (Геннадій Донської, Михайло Рошаль-Федоров, Віктор Скерсіс). Поруч — митці кінетичного спрямування, учасники гурту «Рух»/«Движение» та їхні сателіти (Володимир Акулінін, Галина Біт, Ольга Бобровська, Павло Бурдуков, Тетяна Бистрова-Григор'єва, Галина Головейко, Олександр Григор'єв, Рімма Занєвська, Франсіско Інфанте, Сергій Іцко, Анатолій Кривчикова, Клавдія Неділько, Лев Нусберг, Наталя Прокуратова, Віктор Степанов, Вячеслав Щербаков), де поруч зручно — і «зачно» — розташувалися поодинокі перформери (Валерій і Римма Герловіни, Ігор Захаров-Росс). На почесному маргінесі — автори Ліанозовської школи, яка для світового мистецтва мала радше археологічне, а не актуальне значення (Валентина Кропивницька, Лев Кропивницький, Лідія Мастеркова, Володимир Немухін, Оскар Рабін), так само, як і студія Белютіна (Елій Белютін, Борис Жutowський). Децю остронь від них усіх стоять такі розмаїті постаті, як індивідуал-експресіоніст Анатолій



Зверев, самородок-фігуративник Олександр Харитонов. Про Целкова вже йшлося. А до метафізичних пошуків тяжіють, з різних вихідних позицій, Дмитрій Краснопевцев, Михайло Шварцман, Едуард Штейнберг, учень Павла Філонова Євген Ротенберг, Володимир Янківський. Є й представники більш ретроспективних творчих манер (Борис Свешніков, котрий почасти знайшов себе в ілюстраціях закордонної класики). Знайшлося місце і для авторів персональних стилістик, як-то «російського конструктивіста» Олега Васильєва, віртуоза виконання «білого на білому» Володимира Вейсберга, майстрів сюрреалістичного кемпу Миколая Вечтомова та Вячеслава Калініна (від них недалеко відійшов Едуард Зеленін), «структураліста» Дмитрія Плавинського, представника «російського дзену» Василя Ситнікова, «художника трьох крапок» Володимира Яковлева.

І ще менше, майже обмаль, представників «союзних республік». Символічно, скажімо так. Хоч як парадоксально, та в цьому сенсі Бієнале дисидентів виявилася менш демократичною чи більш поверховою, аніж низка офіційних радянських представництв на Венеційських бієнале 1956–1976-х років, не кажучи про бієнальні едиції 1920–1930-х, коли виник прецедент національних секцій (Вірменія, Україна). Згодом до експозиції з демонстративною та показною егалітарністю відбирали митців від республік Середньої Азії, Прибалтики, Кавказу, майже завжди — України; інша річ, що рівень селекції орієнтувався на далекі від мистецьких цінності, хоч і не ворожі їм загалом. Але 1977 року «від України» бачимо лише живописця і графіка Володимира Макаренка, якого невдовзі високо поцінувала українська діаспора, вустами Юрія Солов'я виділяючи його творчість, «яка пломене концептивною зрілістю» [59, с. 112], однак і вона не є цілком незалежною від російського андерграунду (в такому вигляді теж представлено на Бієнале дисидентів): на думку Дмитра Горбачова, роботи його — «шемякінського настрою, але в них пробивається французький струмінь» [34, с. 45], що й не дивно, адже обоє митців не лише якийсь час проживали в одному місті, але й виставлялися разом на легально-«закритих» (для масових відвідин) виставках у Ленінграді [15, с. 227, 228]; забігаючи наперед — фломастерні комікси Юрія Соболева, ще одного учасника Бієнале дисидентів 1977 року, згодом відгукнуться в офортах львів'янина Олександра Аксініна.

Крім того, та тільки на правах місця народження, фіксуємо тут митців із Київщини (точніше, із с. Корогод Київської обл.: Петро Беленок — представник дуже індивідуальної версії сюрреалізму, про якого зрідка згадують і на батьківщині [16, с. 34, 366]), Харкова (Вагрич Бахчанян, Анатолій Брусилівський, Алек Рапопорт), Херсона (Євген Міхнов-Войтенко), Дніпропетровська (Вадим Сидур). Утім, усі вони давно переїхали до Москви (Беленок — у 1967-му, до того встигнувши по-вчитися у КДХІ, Брусилівський — у 1960-му), тож у себе на батьківщині давно перестали вважатися учасниками культурного процесу — можливо, за одним-єдиним винятком: Вагрича Бахчаяна й тепер інколи згадують в шерезі «знаменитих харків'ян». Схожа доля судилася й окремим естонцям (Юло Соостер) та грузинам (Отарі Кандауров, піонер грузинського поп-арту Автандил Варазі, що нагло вмер того самого року), народженим на чужині (Кандауров) або закинутим на неї за несправедливим судовим вироком (Соостер). У загальній масі їхня питома вага порівняно невелика; ледве не усі вони (ні, виняток все ж є: литовець Адамас Самогіт ще 1969 року переїздить до Парижа, аби навчатися у школі Жака Ліпшиця, а 1972 року туди ж вирушає скульптор-кераміст Олександр Нежданов, 1975-го — Віктор Кульбак) реалізуються «через Москву», рідше — «через Пітер»; кілька десятиліть потому алгоритм визнання не зазнає принципової зміни. До речі, на час проведення Бієнале дисидентів лише незначна частина митців була в еміграції: крім названих вище, це — Анатолій Путілін (з кінця 1950-х), Вільям Бруй (із 1970), Михайл Гробман (із 1971), зате двома роками опісля (виставки) — скульптор Вадим Космачов; у США згодом опинився художник та геолог, кандидат наук Яків Вільковецький, у Лондоні — Олег Прокоф'єв.

На наших очах формується новий канон, канон протесту, де наперед вже визначені свої генерали та рядові, сержанти та майори, а також рядові строкової служби. Пул обранців артистичної фортуни утворюється задовго до Бієнале дисидентів, процес утворення зазвичай стихійний, хоч і в ньому простежується чітка

логіка. Так, п'ятнадцять учасників виставки «*Quindici giovani pittori moscoviti*» (зрозуміло без перекладу, чи не так?), що відбулася в червні 1967 року в римській «*Galleria Il Segno*» [22, с. 153], без жодного виїмкування перекочує до престижного венеційського заходу десятиріччям опісля. Можливо, це було зумовлено ознайомлювально-регіональною специфікою експозиції 1967 року, як і особливостями «Італійського вибору»? (Адже саме в Італії відбувається чимало виставок радянського андерграунду — наприклад, 1969 — у Сальсомаджоре та Монтекантіні-Терма, 1970 — у Катанії, 1971 — у Римі, усі перелічені, однак, персонального гатунку і з опорою на «модерністську парадигму»). Та погляньмо на персональний склад іншої, амбітнішої та розлогішої (62 імені) виставки, яка відбулася саме напередодні позачергового Бієнале, у листопаді 1976 року в паризькому Палаці Конгресів і називалася «*La Peinture russe contemporaine*» [22, с. 252, 253]. Цікаво, що передмови до каталогу написали іменитий Ежен Йонеско та Олександр Глезер (цим наче перекидаємо місток між класикою західного модернізму та початківцями модернізму східноєвропейського), думку якого про Бієнале дисидентів ми вже цитували — і портрет якого, пензля Юрія Жарких, було показано на Бієнале дисидентів [53, с. 455]; серед учасників зазначимо харків'янина Вагрича Бахчаняна, а рівень потенційної бієнальної участі сягає 71 %. Нарешті, галльський міні-аналог *La Biennale del Dissenso*: виставка радянських художників-нонконформістів розгортається у т. зв. Музеї російського мистецтва у вигнанні в Мулен-де-Сенліс, організатор якої — знайомий нам Олександр Глезер, а серед учасників — не менш знайомі Оскар Рабін, Володимир Янкілевський, Віктор Півоваров, Ерік Булатов, нарешті, Ілля Кабаков (з рисунками на кшталт «Рудих» та «Планерів») [77, с. 18–25]; цього разу рівень «бієналізму» сто відсотковий.

І якщо вже ступати на територію красного письменства, то й тут спостерігаємо ситуацію аналогічну: в помешканні дисидентки-лесбійки Марини, героїні відомого роману Володимирова Сорокіна — картини всуціль бієналістів: «...варіант рабінського «Паспорту» над невеликою кушеткою, натюрморт Краснопевцева, офорт Кандаурова і... так, до болю знайоме клиновидне обличчя зі шкіперською борідкою» [62, с. 668], — як ви, можливо, здогадалися, портрет Олександра Солженіцина, якого чекали (не дочекалися) на Бієнале дисидентів; байдуже, що сам Сорокін, як і його героїня, про це могли й не знати — власне, звідки? (У цей час письменник заробляє на життя поліграфічним заробітчанством, оформлюючи цілком патріотичну літературу кволо-сюрреалістичними заставками [58], підривна сила яких усвідомлюється лише постфактум).

Адже резонанс на батьківщині самих авторів був мінімальний і суціль осудливий, чи не тому й мінімальний. Переважна більшість митців не змогла відвідати Бієнале 1977 року — і навряд чи може бути винятком доля класика соц-арту Іллі Кабакова, який емігрував за кордон у 1989 році (спершу опинившись у Берліні) — байдуже, що його присутність у Венеції документально наче засвідчує підпис під світлиною, де автор постає щасливо-усміхненим, на тлі одного зі своїх славетних концептуальних «графіків» [72, с. 98]; радше відбулося непорозуміння чи плутанина із датуванням. До сказаного додамо, що подальша участь Іллі Кабакова (звичай у співтворстві з дружиною Емілією) у Венеційських бієнале набрала характеру ритуальної традиції, а сам російсько-український (його парадоксально програмова, хоча не виключено — епізодично артикульована українська арт-ідентичність так само засвідчена документально [48, с. 57]) митець перетворився на такий собі виставковий оберіг, настінний «кукер» для тривалого мистецького явища — див., наприклад, такі його (їхні!) проекти, як «У майбутнє візьмуть не всіх» 2001 року [79, с. 32–35], 2007 — «Манас» [81, с. 170, 171] та ін. До речі, в додатку до одного з них серйозна виставкова біографія Кабакова розпочинається саме із участі у «*La nuova arta sovietica, una prospettive non ufficiale*», як її йменують повним іменем іноземні джерела [79, с. 344]. А «Червоний павільйон», показаний на Бієнале 1993 року навіть олавить його так, як нікому із наших митців-світличників і не снилося, та й увагу світової мистецької преси приверне неабияк [76, с. 102, 103]. Нарешті, сам художник активно стверджував, ніби його «комуніальна теорія» є цілком органічною та зрозумілою для західного соціуму (втім, ар-

гументуючи свою думку реакцією чорношкірих робітників, які монтували його інсталяцію у музеї Вашингтона [65, с. 99]).

Аналогічно приїзд до Венеції такої знакової творчої персони, як екс-киянин Віктор Некрасов, письменник, публіцист, правозахисник, симпатик мистецтва (прецінь мав архітектурну освіту, тож не випадково інтерв'ював самого Ле Корбюзє — котрий, між іншим, теж свого часу цікавився Венецією — із нагоди розміщення тут модерного шпитального містечка, що не пройшло повз увагу письменника [38, с. 311]), чия епізодична симпатія до Бієнале якось стала предметом нашого дослідження [57], лишається гіпотетичним. З одного боку, спорадична зацікавленість Венеційською бієнале не полишала його і в еміграції, спонукаючи, наприклад, згадувати її у контексті художньої прози як місце зустрічі героя-телевізійника із «молодим актором, який чкурнув із театру Ленінського комсомолу» [38, с. 376] (далі — традиційний, а отже, малоцікавий некрасовський пасаж про пиятику, тут: в тратторії), конкретну дату Бієнале не названо, можемо здогадуватися про початок/середину 1970-х — та в жодному разі не про горезвісний для СРСР (в такому сенсі) 1977-й, якого радянські мас-медіа висвітлювати не могли ніяк, а проте ледь помітний відтінок дисидентства прослизнув і на сторінки тільки-но процитованої «Маленької сумної повісті», хоч міра опозиційності молодого актора і не з'ясується. З іншого, «Хроніка життя і творчості Віктора Некрасова» ігнорує факт візиту письменника до Венеції восени 1977 року [66], що жодним чином не може вважатися істиною в останній інстанції — і в цьому сенсі свідчення Жореса Медведєва (єдині на цей копил, крім побіжної згадки у бесіді Даміано Робеккіні з Ніною Колантіні) переоцінити важко. Зрештою, як свідчить Анатолій Гладілін, «за Віку клопоталися добродії, влаштовуючи йому виступи в Америці, подорожі за моря та океани...» [39, с. 47]. Питання: чи була актуальною для нього подорож на мистецький (власне, правозахисний) арт-фестиваль лише на третью (з 1974-го) еміграційному році, лишається відкритим — адже Італія довгий час була для нього особливою країною, куди він втрапив лише з третьої спроби, попри зичливу ініціативу Пальміро Тольятті, котрий запрошував його до Італії особисто [39, с. 184, 234].

Знайшов же час на відвідини Венеційської бієнале ще один радянський дисидент, важко хворий поет-післяр Олександр Галич — про план «великого сольного концерту на Венеційській бієнале» він сповіщає свого інтерв'юера Кирила Помєранцева в одному зі своїх останніх інтерв'ю, надрукованому 24 листопада 1977 року в газеті «Русская мысль» [18, с. 314]. Виступ мав відбутися (і відбувся) опісля його участі як свідка на «Сахаровських слуханнях» в Італії, розмовляли на тему «наступу на духовну культуру як початку наступу на права людини» [18, с. 314], тобто основну тезу Бієнале дисидентів. Сучасник (саме Дмитрій Надеждін) зберіг для історії деталі цього сольного концерту у Венеції, та прес-конференції (у Ка' Джустініан), що їй передувала: «Народу набралосся добряче, питань було чимало... Полеміка точилася довкола марксизму... Вільного місця бракувало — люди сиділи на підлозі і навіть у проходах... Галич стояв на високому дерев'яному табуреті, поставивши ноги на перекладину, спершись на гітару, в хорошому костюмі і блискучих штиблєтах, у сорочці із розстебнутим коміром... Дуже стомлена посмішка, на початку вибачався, що застудився...» [7]. До сказаного додамо, що концерт відбувся після закінчення літературних семінарів, 3-го грудня о 21.00 в залі Ateneo Veneto Благодійного товариства наук та мистецтва, саме напередодні вечору Йосифа Бродського в тих же стінах.

Натомість такий класик — і української культури (у найширшому її розумінні), і мистецько-інтелектуального опору (тут є сенс говорити радше не про «інакомислення», а про «інакотворення»), — як Сергій Параджанов не був і не міг бути на Венеційській бієнале 1977 року, позаяк перебував в ув'язненні — хоч саме синхронне його звільненню тривання Бієнале дисидентів, окрім заступництва кількох французьких комуністів, власне, і спричинило цей вихід на волю митця, принаймні, створило необхідний «інформаційний фон» — варто лише зіставити дати кінця (реалізації задуму) італійського мистецького заходу — й етапи виходу на волю українсько-вірменського кінорежисера та художника (нагадаємо першу, — це 15 листопада 1977 року, назвемо другу, — це 30 грудня 1977 року, коли режисера було до-

строково звільнено з Перевальської колонії УЛ 314-15 у Ворошиловоградській обл. [54, с. 489]). Та головне — він був присутнім на Бієнале дисидентів своїми творами — як з'ясується згодом, не востаннє: фільм «Ашик-Керіб», знятий 1988 року, покажуть на Венеційському кінофестивалі [41, с. 271], що, як відомо, є невід'ємною складовою Венеційської бієнале, однак його автономний статус дозволяє розглядати кінозахід на певній дистанції від свого квазі-попередника, що його уможливив на сороковому році власного існування. Але вже у 1977 році його чинний президент Карло Ріпа ді Меана поставив ім'я Сергія Параджанова поруч з іменами Анджея Вайди та Міклоша Янчо [80, с. 7], які є визначальними авторами, відповідно, польської та угорської кіношкіл. Цікаво, що в кінопоказі вигулькнули також стрічки Сергія Ейзенштейна, котрого, попри шпильки радянського журналіста [14, с. 9], можна було би визнати «ситуативним дисидентом» з огляду на заборону Сталіним другої серії «Івана Грозного».

Мало сказати, що на «батьківщині дисидентів» позачергову Венеційську бієнале, їм присвячену, якщо не всуціль розкритикували, розгромили, спалюжили, то передусім замовчали. Але саме в ній сягнула апогею радянська конспірологічна теорія, яка вбачала в модернізмі слухняного поплічника світової реакції. Просто раніше теорія ця обмежувалася туманними підозрами — тепер вона отримала наочне підтвердження. Щодо підозр — сказано не всує, адже ще на початку 1963 року відомий мистецтвознавець класичного спрямування Юрій Колпінський (працював із кінця 1930-х, видав праці з історії античної скульптури, брошури про Гойю та Веласкеса — і чого це його занесло на ту бієнальну галеру?) дозволив собі такий пасаж: «В образотворчому мистецтві абстракціонізм насаджують всіма засобами — від фінансової підтримки до організованого придушення інакодумців. Так, керівники італійського павільйону виставки “Бієнале” у Венеції всіляко користаються своїм становищем, аби не допустити в експозицію твори справжніх художників-новаторів, які будують сучасне реалістичне мистецтво» [30, с. 6]. (Зауважимо, що шістьма роками раніше той самий автор висловлювався хоч і аналогічно, але значно обережніше — пор.: «На минулій міжнародній художній виставці у Венеції керівники головного італійського павільйону вдалися до організаційних заходів, аби не допустити на виставку художників-реалістів» [29, с. 3]).

Схожість риторик західного та радянського дискурсів вражає, але вона позірна. Адже Колпінський, розмірковуючи про інакодумців, має на увазі дисидентів західного гатунку, потенційних союзників СРСР, яким протистоять зубри диктатури безпредметництва, панівної упродовж 1950-х, але вже добряче підупалої у наступному десятиріччі мистецької течії. Словом, дисиденти, та не ті — невдовзі від незручного терміна доведеться відмовитися, позаяк його вдало узурпує супротивник. (Як паліатив використовують «залапкування» терміну, що має наслідком упослідження явища). За іронією долі, лише невеличка частка учасників Венеційсьїо бієнале 1977 року сповідувала абстракціоністський напрям (з певними застереженнями назовемо Валентина Воробйова, Михайла Кулакова, Адама Самогіта, Михайла Шварцмана та Ігоря Шелковського), що для радянської критики складало додаткову проблему з ідентифікації їхнього творчого обличчя, яке у своєму виставково-сукупному прояві й справді виглядало еклектично та іншим й не могло бути: художників обирали за ознакою внутрішньої опозиційності, а не прагнути утворити гармонійну картину творчого представництва. Останню в модерністській парадигмі 1970-х й уявити важко. Все ж балачки про «змову абстракціоністів» формували цілісний образ ворога, до якого вже важко було долучити поп-арт, хоча б тому, що довелося б визнати імплементацію його в радянський андерграунд (чи, що ближче до істини, оригінальну реінкарнацію у форматі соц-арту), з якого свого часу абстракціонізм і виник, як про це з прихованою гордістю вряди-годи прохоплювалися окремі радянські ідеологи, у чому не складно помітити «комплекс Можайського», який востаннє спалахнув наприкінці 1940-х, у розпалі боротьби із «космополітами».

Але у 1970-х придатнішими видаються інші аргументи суперечки із опонентами. Найпростіший із них полягає у переадресуванні останнім їхніх же звинувачень та роздмухуванні їх до меж алогічного. «Та невже ви, синьйори “дисиденти”, не знаєте, що в країні, яка вам платить, вас утримує, вбивають президентів, не-

зручних політичних діячів, підривають будинки, прослуховують телефонні розмови, крадуть, беруть хабарі, грабують на вулицях?» [27, с. 3], — спалахує риторичним питанням-вибухом відомий (і не найгірший) радянський письменник, екс-оде-сит Валентин Катаєв, який саме в цей час пише останні сторінки просякненого захватом перед арт-експериментами 1920-х роману «Алмазний мій вінець», де майже схвально згадує не тільки Анрі Матісса, але й сюрреалізм [26, с. 138, 146] та не забуває хвицьнути абстракціонізм, ніби зароджений в СРСР у ті ж 1920-ті, аби «невдовзі перекочувати до Парижа... де він, на загальний подив, тримається й донині, доживаючи, втім, свої останні дні» [26, с. 39]; ще один внесок у скарбницю «теорії змов». Його анонімний однодумець ставить питання руба: «Буржуазні ідеологи... звертаються до послуг “дисидентів”, простіше кажучи — покидьків» [67, с. 4], звідси небажана полеміка перетворюється на різновид політичної крамоли. Не відстають від центральних органів друку і республіканські (далі — українські, київські; sic: за місяць до відкриття Бієнале дисидентів) часописи, черговий раз звинувачуючи злочинних «іноземних кураторів»: «Особливо ж модним нині у них стало заняття вишукувати у нашій країні “нещасних, горопашних, гнаних”, як вони називають дисидентів, бо бачте, хочеться їм нав’язати західному читачеві думку, буцім, у Радянському Союзі є якась опозиція, що, мовляв, не згодна із зовнішньою і внутрішньою політикою СРСР» [1, с. 4]. Підтекст повідомлення, де самої Бієнале завбачливо не названо, нівроку прозорий: закупівля картин радянських авангардистів відтепер вважатиметься знаком підозрілої уваги західних клієнтів, адже більша частина виставлених у Венеції творів мистецтва походили із закордонних приватних збірок (в т. ч. і місцевих колекціонерів [70]).

Інші відгуки про підготовку та проведення Бієнале дисидентів (в одному з них, цитованому далі, з української сторони участь брав Федір Бурлацький), не уникаючи назви арт-фестивалю, вибірково перелічують його учасників як реакційних пошпак (серед них — Йосифа Бродського, Олександра Галича, Андрія Сахарова), переводять його жанр у суто політичне річище — позаяк імен художників не названо зовсім, а перелічені «задужково» двоє поетів та один вчений відомі були у СРСР не за творчими здобутками, а за антирадянською діяльністю, коли — активною, коли — потенційною. Участь згаданих осіб доктор юридичних наук С. З. Зівс у, за його словами, «скандальному “бієнале незгодних”», вважає за «чисту акцію дезінформації, розраховану на елементарну непоінформованість публіки, явну спробу організаторів... назвати двох відступників «ідолами молоді» [44, с. 200]. Та «український слід» раптово спливає у наступній інституції, точніше фактажно-спекулятивному колажуванні, яким користується цитований автор, поєднавши імена популярного барда й елітарного поета з оповідкою про кардинала Йосипа Сліпого («руки якого заплямовані кров’ю жертв львівського гетто» [44, с. 200], що, як ми знаємо, є наклепом), котрий наслідував благословити внука Андрія Сахарова під час Венеційської бієнале. Власкор АПН Іван Бочаров назве арт-фестиваль «бієнале антикомунізму», котре «своїм патологічно антирадянським характером... шокувало навіть багатьох учасників семінару» (серед яких перелічує і таких філософів, як Норберто Боббіє, і партійних функціонерів, як-от Жіля Мартіне, а деяких дипломатично анонімізує, як якогось обуреного «французького історика») [14, с. 9]. Натомість номенклатурний мистецтвознавець, зав. відділу закордонного мистецтва А. І. Рожин обмежується констатацією «ніяковості» «тверезо мислячих представників ділових кіл Італії» та їхньої «відмови у співпраці у проведенні» Бієнале [44, с. 201]. Далі хвиля сарказму виплескується щодо «досить відомого («небезызвестного») Ріши Дімеана» [так в тексті — О. С.], котрого автор потрактовує як патологічного реакціонера-боягуза, одержимого страхами «репресій Москви» — з посиланням на інтерв’ю, надруковане 16 жовтня 1977 року в газеті «Темпо», якому не вдалося відмовити від бієнальського бойкоту таких іменитих персон, як президент компанії «Оліветті» Бруно Вінсенті, ректор Венеційського університету Фелічіано Бенвенуті, музичний дім «Рікарді» — про негаразди із матеріальним забезпеченням Бієнале ми могли дізнатися ще із лютневої статті Вадима Ардатовського [3, с. 4]. Насамкінець, мовби знехочу, прохоплюється щодо «групи художників із СРСР (понад 40 душ) щодо використання їхніх творів та імен у такій сумнівній, а також провокативній

акції, як венеційська бієнале 1977» [44, с. 201]. Які вони були за стилістикою та змістом (а кількість учасників разуче перебріхано — зменшено більш як удвічі), можемо здогадатися за — схвально мовчазною — реплікою англійського драматурга Роберта Болта: «За окремим винятком, роботи цих художників... не вражають чимось новим або ж сильним... вони часто-густо є химерною сумішшю вульгарного еротизму та релігійної ностальгії...» [44, с. 201, 202]. Самі ж італійці у такому разі висловлювалися завульовано: «Комісії з образотворчого мистецтва відділу культури соціалістичної партії давно не скликають з остраху, аби її члени не висловили своєї негачії щодо венеційської “Бієнале”, очолюваної Ріпою ді Меаном» [45, с. 4]. Натомість знаний спеціаліст із бієналістики (автор єдиної окремої книги, виданої напередодні, 1976 року) Григорій Оганов обмежується загальною констатацією “двох-трьох загрузлих у злості та олжі відступників”» [40, с. 4] — але лише з літературної, а не образотворчої сфери.

До шельмування Бієнале дисидентів слухняно долучилися і країни соцтабору. Навіть такі політично незалежні від Кремля країни, як Югославія, що зі шпальт газети «Борба» нарекла її «культурним непорозумінням із сумнівним політичним тлом» [63, с. 9], на хвилюк припустили (і тут-таки спростували це припущення), ніби організатори «на відали, що творили». Зайве казати про упокорену чеську пресу, якій не лишалося нічого іншого, окрім агресивної котрпропагандистської кампанії. Тут, утім, було зміщено наголос на порушенні процедурних вимог, а саме на демонструванні художніх творів без відома авторів. Реакція виявилася негачіною: «Спілка чеських художників та інші організації отримали від цих авторів листи чи копії листів, адресованих організаторам “Бієнале” у Венеції... в них висловлюється протест проти зловживання їхніми іменами і творами, використаними в провокаціях проти батьківщини та інших соціалістичних країн» [33, с. 9] (Про аналогічні «шахрайства» говорили й радянські спостерігачі, які звинувачували Бієнале у використанні, з одного боку, «помітних та загальновизнаних діячів мистецтва різних країн» [45, с. 4], з іншого — легітимної продукції радянських видань «Художня література» та «Радянський письменник» [14, с. 9]). Гостроти ситуації надавало суміщення двох важливих для цієї країни ювілеїв: 60-річчя Жовтня та 30-річчя «лютневої перемоги». З нагоди першої дати до СРСР було запрошено керівників країн-сателітів, й Енріко Берлінгуер спробував алегорично відстояти право вибору своїх співвітчизників, заявивши про необхідність альтернативних «шляхів, відповідних особливостям та конкретним умовам кожної країни», про хибність «одноманітності» та «відособлення» [11, с. 5], тут — у міжнародному житті, та ми можемо перенести ці слова і на мистецьку царину. (Щоправда, трохи раніше його співвітчизник, соратник по ІКП, затаврував дисидентів як «зрадників, маріонеток у руках спритних маніпуляторів» [12, с. 14]). І навздогін московській здибанці на початку листопада (Урочисте засідання ЦК КПРС, Верховної Ради СРСР і Верховної Ради РРФСР), але в унісон «проклятому» Бієнале дисидентів в Оперному театрі Рима відбуваються збори до 60-річчя Жовтня, де серед учасників — імена бієнальних бойкотантів: Аргана, Гуттузо та ін. [47, с. 1].

Але крім слів були ще й дії, спроби дій. Операцію «заміщення» (крамольного арт-фестивалю — радянськими культурними акціями) не оголошували як таку, але її завбачливо розпоростили на низку заходів, починаючи від телевізійних дебатів у Римі та видання в Турині 800-сторінкового фоліанту з творами Володимира Маяковського (ілюстрованими саме італійськими митцями, котрі відмовилися від участі у Бієнале дисидентів — Ренато Гуттузо, Джакомо Манцу, та з передмовою багаторічного комісара радянських павільйонів у Венеції Володимира Горяїнова [69, с. 7]; з окремими «товаришами» зустрілися напередодні [35, с. 4]) до масштабних виставкових жестів — в регіоні Венето загалом і в самій Венеції — зокрема. (Усі вони передбачали широке поле для маніпуляцій та підкупів, про які нині можна лише здогадуватися). Про останні — детальніше, бо, наприклад, теледебати скінчилися фіаско радянців, яких нібито «перебивали, не давали відповісти на поставлене питання» [12, с. 9]. Натомість розлогі Дні радянської культури (яким передував локальніший «тиждень Ленінграда в Мілані» [46, с. 4]), охопили різні види творчої діяльності та жанри культурної презентації. Почнімо з того, що їх так і назвали: «ра-

дянський десант», а осердям його стала підготовлена Борисом Піотровським гіперпрестижна виставка «Скіфського золота» в Палаццо Дукале, на що розчулений працівник цього закладу заявив: «Є люди, які хотіли затьмарити дружбу з СРСР, порушивши питання про якихось дисидентів... усі демократичні сили Венеції, від комуністів до християнських демократів, хочуть ствердити інтернаціональний характер нашого міста, зберегти його внесок у політику миру і дружби» [10, с. 7]. Інші складові Днів — традиційні для радянської культурно-пропагандистської парадигми, де превалює опора на апробовану традицію та етнографізм. Останній, приємно, представлено танцювальним ансамблем зі Львова від підприємства «Електрон» (ї преса підтверджує «голос народу», якому він припав до смаку — зі слів якогось лікаря Анжело Бранці), а також виставками українського декоративно-ужиткового мистецтва, вірменської мініатюри тощо. У Вероні український ансамбль «Сур'я» виступив на давньоримській Арені (у Венеції — на сцені театру «Ла Феніче»), а з образотворчого сектора було показано малярство Ніко Піросмані [8, с. 7]. До схвалення з італійського боку долучаються як найвищі особи регіонального керівництва (мер міста Ріто), так і загітований пролетаріат (робітники суднобудівного заводу «Бреда» в Местре). З радянського — посол в Італії Нікіта Рижов [9, с. 4], котрий за півроку до того виступав із вимогою бойкотувати бієнале, що справдилося лише почасти. Такий же напівуспіх судився і радянській операції «заміщення»: «Проведення чергової “Бієнале” в призначений термін виявилось зірваним. У розпал венеційського художнього сезону, що припадає на кінець літа — початок осені і приваблює купу туристів, місто на лагуні ризикувало лишитися без значок заходів, що завдало би йому серйозних економічних збитків. Дні Радянського Союзу, а також художня виставка із НДР по суті замінили собою “Бієнале”... Одначе вороги радянсько-італійської співпраці не заспокоїлися. Вони теж... активізувалися на порозі 60-ліття Жовтневої революції. Ріпа ді Меан протягнув-таки через керівництво проведення у кінці року хоча б “мініманіфестації”, присвяченої “дисидентам”» [45, с. 4]. Згодом про неї взагалі забули — чергова рекламна акція, та й годі; та свою нішку вона свого часу заповнила.

Як було вже сказано, Венеційська бієнале 1977 року готувалися та розгорталися в атмосфері абсолютної ворожості на батьківщині більшості учасників бієнального проекту, але й за кордоном — із якоюсь ніяковістю та купою пересторог. Наслідки такого — цілком зрозумілого від радянських «верхів» — упередження даються взнаки й дотепер. (Сучасна прокомуністична преса химерно розцінює її як «провокацію», спричинену «нестямними претензіями художників» [17], натомість сам Ріпа ді Меана зауважив, маючи на увазі актуальність свого заходу: «Сьогодні не завадило би Бієнале для одного Ірану» [78] — невідомо, що саме маючи на увазі: дедалі більшу мистецьку актуальність азійської країни чи негарзди в ній). Замовчування цього дуже цікавого в усіх вимірах мистецького заходу — найнетрадиційнішої Бієнале, до якої (переважно заочно) долучилися і митці з України, почасти спричинило ерозію суспільної свідомості, що дозволило розвести по протилежних полюсах політику та мистецтво, вже в наступному десятиріччі однозначно витрактовуючи ширу мистецьку ангажованість за ганебну, смішну, несвоєчасну тощо. Наступна Бієнале вже відбувалася під екологічними, безпечнішими гаслами — попередня Бієнале дисидентів сповзла (краще сказати: «її сповзли») на маргінес. Згодом «разуче сильною» назве її Мікеле Робеккі, вкотре за іншими істориками сплутавши дату проведення та пов'язавши значення заходу із політичним чинником: «Спровокувала радянську владу вимагати від італійського уряду відставки президента бієнале» [51, с. 99], — що саме по собі звучить приховано-принизливо. Фактичний провал Арт-фестивалю дисидентів 1977 року (запопадливо перебільшений мас-медіа: недовзі забалакали про «пустку, що утворилася після давно оплаканої смерті фестивалів у Венеції» [52, с. 22]) посприяв космополітичним тенденціям постмодернізму — втім, не тотальним, а локальним. І черговий «turn of the screw» у середині 2010-х обернувся ганебною апологією марксизму, власне, марксового «Капіталу», на 56-й Венеційській бієнале [71, с. 19, 118, 119]. Утім, це вже окрема історія, яку ми мали нагоду оповідати раніше, у тексті, спеціально присвяченому 56-й Венеційській бієнале 2015 року.

**Висновки.** На матеріалі мемуарної та газетно-журнальної літератури кінця 1977 року, почасті — досліджень останнього часу, автор доходить висновку щодо еклетичного та суперечливого характеру Бієнале дисидентів 1977 року, в якій химерно сусідили, не сягаючи гармонійного синтезу, політична декларативність та художній експеримент. Однак досліджена нами Бієнале виявилось чи не першим серйозним культурно-виставковим викликом Заходу авторитарній радянській системі, якій не вдалося організувати адекватних контрзаходів. Маловивчена до цього часу участь українських авторів (Володимир Макаренко, Віктор Некрасов, Сергій Параджанов, Леонід Плющ та ін.) стала значною підмогою для Бієнале у запеклому ідеологічному змаганні, яке розгорнулося наприкінці 1977 року. Зрозуміло, брак часу і необхідного друкованого простору не дає нам змоги зосередитися на окремих експонатах виставки (чи власне її «інтризі»), що може бути темою наступних досліджень.

1. *Аврахов Г.* Відповідь інсинуаторам : Лист до редакції [Текст] / Григорій Аврахов // *Культура і життя*. — 1977. — № 83. — С. 4.
2. *Аксенов В.* Таинственная страсть : Роман о шестидесятниках [Текст] / Василий Аксенов. — М. : Семь дней ; Эстрепона, 2009. — 592 с.
3. *Ардатовский В.* Венецианская метаморфоза [Текст] / В. Ардатовский // *Известия*. — 1977. — № 30. — С. 4.
4. *Ардатовский В.* Провокационная возня [Текст] / В. Ардатовский // *Известия*. — 1977. — № 238. — С. 3.
5. *Ардатовский В.* Проповедники злобы и насилия [Текст] / В. Ардатовский // *За рубежом*. — 1977. — № 27. — С. 16.
6. *Ардатовский В.* СССР–Италия : Тысяча нитей деловых связей [Текст] / Вадим Ардатовский // *За рубежом*. — 1978. — № 37. — С. 12, 13.
7. *Аронов М.* Александр Галич : Полная биография [Электронный ресурс] / М. Аронов. — Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=231046>
8. *Бельдинский И.* «Вы работаете для человечества» [Текст] / Игорь Бельдинский // *Советская культура*. — 1977. — № 78. — С. 7.
9. *Бельдинский И.* Осень в Венеции [Текст] / Игорь Бельдинский // *Правда*. — 1977. — № 291. — С. 4.
10. *Бельдинский И.* Что отразило венецианское зеркало [Текст] / Игорь Бельдинский // *Советская культура*. — 1977. — № 75. — С. 7.
11. *Берлингуэр Э.* Речь [Текст] / Товарищ Энрико Берлигуэр // *Правда*. — 1977. — № 307. — С. 5.
12. *Боттильери Ф.* Демократия по-итальянски : Как на Римском телевидении понимают свободу мнений [Текст] / Фортунате Боттильери // *Литературная газета*. — 1977. — № 15. — С. 9, 14.
13. *Боффа Д.* Венецианские контрасты [Текст] / Джузеппе Боффа // *Советская культура*. — 1954. — № 103. — С. 4.
14. *Бочаров И.* «Биеннале» антикоммунизма [Текст] / Иван Бочаров // *Литературная газета*. — 1977. — № 49. — С. 9.
15. *Веллер М.* Мое дело [Текст] / М. Веллер. — М. : АСТ, 2006. — 352 с.
16. *Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О.* Термінологія сучасного мистецтва [Текст] / Гліб Вишеславський, Олег Сидор-Гібелінда. — К. ; Париж : Terra Incognita, 2010. — 416 с.
17. *Волчкова М.* «Арт-война» с советской цивилизацией [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://gazeta.eot.su/article/art-voyna-s-sovetskoj-civilizaciej>.
18. *Галич А.* Возвращение : Стихи. Песни. Воспоминания [Текст] / Александр Галич. — Л. : Музыка, 1990. — 317 с.
19. *Глезер А.* Второй русский авангард и Запад [Текст] / А. Глезер // *Искусство авангарда : язык мирового общения : Материалы международной конф. 10–11 дек. 1992 г.* — Уфа : Музей современного искусства «Росток», 1993. — С. 252–260.
20. *Глезер А.* Русские художники на Западе [Текст] / А. Глезер. — М. : Знание, 1991. — 53 с.
21. *Глюксман А.* Одинадцять заповідь [Текст] / Андре Глюксман. — К. : Дух і Літера, 2004. — 288 с.
22. «Другое искусство» : Москва 1956–76 в хронике художественной жизни [Текст] / Сост.



- Н. Талочкин, И. Алпатова. — М. : Худ. галерея «Московская коллекция»; Интербук, 1991. — Т. 1. — 342 с.
23. *Ефимов Б.* Благородное негодование [Текст] / Борис Ефимов // Крокодил. — 1977. — № 25.
24. *Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г.* Западный музыкальный авангард после второй мировой войны [Текст] / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1989. — 303 с.
25. За полную реализацию всех договоренностей, достигнутых в Хельсинки [Текст] // Известия. — 1976. — № 293. — С. 3.
26. *Катаев В.* Алмазный мой венец [Текст] / Валентин Катаев. — М. : Советский писатель, 1979. — 223 с.
27. *Катаев В.* Хочу мира [Текст] / В. Катаев // Правда. — 1977. — № 79. — С. 3.
28. *Кин Ц.* Итальянский ребус [Текст] / Цецилия Кин. — М. : Изд-во политической лит., 1991. — 415 с.
29. *Колпинский Ю.* Мертвое искусство [Текст] / Ю. Колпинский // Труд. — 1960. — 4 авг. — С. 3.
30. *Колпинский Ю.* Сражаясь и созидая [Текст] / Ю. Колпинский // Литературная газета. — 1963. — № 6. — С. 3.
31. *Костюк Г.* Ганьба продажному писаці [Текст] / Г. Костюк // Культура і життя. — 1958. — № 89. — С. 4.
32. *Кудрявцев С.* 500 фильмов : Авторский каталог видеофильмов [Текст] / Сергей Кудрявцев. — М. : Видео-Асс, 1991. — 384 с.
33. Лже-выставка [Текст] // Литературная газета. — 1977. — № 49. — С. 9.
34. *Макаренко В.* [Текст] / Володимир Макаренко // Art Line. — 1998. — № 2. — С. 45.
35. *Манцу Д.* «Не мыслю жизни без борьбы» [Текст] / Джакомо Манцу // Труд. — 1977. — № 28. — С. 4.
36. *Медведев Ж.* От «биеннале диссидентов» в Венеции до «несобранного», «забытого» и незабвенного [Текст] / Жорес Медведев // 2000. — 2013. — № 29–30. — С. 4, 5.
37. *Наумова О.* Публікації творів самвидаву в українських видавництвах за межами СРСР (на матеріалах фонду Наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. Івана Франка) [Текст] / Олена Наумова // Вісник Львівського університету. — 2014. — Вип. 8. — С. 62–75.
38. *Некрасов В.* Маленькая печальная повесть : Проза разных лет [Текст] / Виктор Некрасов. — М. : Книжная палата, 1990. — 503 с.
39. О Викторе Некрасове : Воспоминания (Человек, воин, писатель) [Текст] / Сост. М. Н. Пархонов. — К. : Укр. письм., 1992. — 335 с.
40. *Оганов Г.* Свобода слова : Мифы и реалии [Текст] / Гр. Оганов // Правда. — 1977. — № 329. — С. 3, 4.
41. *Параджанов С.* «Хай живе націоналізм!» [Текст] / Сергій Параджанов // Сергій Параджанов і Україна / Упор. Л. Брюховецька. — К. : КМА, 2015. — 285 с.
42. *Плахов А.* Всего 33 : Звезды мировой кинорежиссуры [Текст] / Андрей Плахов. — Винница : Аквилон, 1999. — 464 с.
43. *Плющ Л.* У карнавалі історії [Текст] / Леонід Плющ. — [Нью-Йорк] : Сучасність, 1980. — 376 с.
44. Права человека : Суть спора, суть проблемы [Текст] : Круглый стол «Нового мира» // Новый мир. — 1978. — № 10. — С. 200–210.
45. *Прокогон Н.* Осень в Венеции [Текст] / Н. Прокогон // Правда. — 1977. — № 29. — С. 4.
46. *Прокогон Н.* Поиски новых путей [Текст] / Н. Прокогон // Правда. — 1977. — № 95. — С. 4.
47. *Прокогон Н.* Юбилейный вечер [Текст] / Н. Прокогон // Правда. — 1977. — № 322. — С. 1.
48. *Пыркало С.* Коммунальная утопия [Текст] / Светлана Пыркало // Час. UA. — 2006. — № 2 (12). — С. 56, 57.
49. *Рипа ди Меана К.* Неповторимый балет, великолепная опера [Текст] / Карло Рипа ди Меана // Известия. — 1976. — № 125. — С. 5.
50. *Робекки Д.* Современное русское искусство: Взгляд из Милана [Электронный ресурс] / Дамиано Робекки. — Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/riz/2009/3/Is13-pr.html>
51. *Робекки М.* Трудности перевода — 34-я Венецианская биеннале [Текст] / Микеле Робекки // Художественный журнал. — 2005. — № 2–3. — С. 97–99.
52. *Робинсон Д.* Правдивый экран Таормины [Текст] / Дэвид Робинсон // За рубежом. — 1978. — № 36. — С. 22.
53. Русские художники на Венецианской биеннале [Текст] / Сост. М. Молок. — М. : Stella Art Foundation, 2013. — 566 с.

54. Рух Опору в Україні. 1960–1990 [Текст] : Енциклопедичний довідник / Гол. ред. О. Зінкевич. — К. : Смолоскип, 2010. — 804 с.
55. Сальваджо Н. Затопленная площадь [Текст] / Нантас Сальваджо // Иностранная литература. — 1980. — № 12. — С. 32–110.
56. Седакова О. «Там тебе разрешается просто быть...» [Текст] / Ольга Седакова ; Публик. О. Л. Тимофеева // Вопросы литературы. — 1999. — Июль–авг. — С. 162–167.
57. Сидор-Гібелінда О. Бієнальські парадигми. Венеційський арт-фестиваль у літературних творах другої половини ХХ — початку ХХІ ст. : Всеволод Кочетов, Віктор Некрасов, Андрій Тургенев, Юрій Андрухович [Текст] / Олег Сидор-Гібелінда // Художня культура. Наук. пробл. : наук. вісн. — К. , 2010. — Вип. 7. — С. 262–274.
58. Смирнов О. Скорый до Баку [Текст] / Олег Смирнов. — М. : Московский рабочий, 1978. — 268 с.
59. Соловій Ю. Метаморфоза двох паралельних монологів [Текст] / Юрій Соловій // Сучасність. — 1993. — № 10. — С. 100–116.
60. Сонтаг С. Заново народжена : Дневники и записные книжки. 1947–1963 [Текст] / Сьюзан Сонтаг. — М. : Ad Marginem, 2013. — 344 с.
61. Сонтаг С. Дневниковые записи Сьюзен Сонтаг о посещении Венеции с Иосифом Бродским и визита на Биеннале диссидентов, состоявшемся в 1977 г. [Электронный ресурс] / С. Сонтаг // Сонтаг С. Сознание, прикованное к плоти : Дневники и записные книжки. 1964–1980. — Режим доступа: <http://artguide.com/posts/593-s-iuzien-sontagh-soznaniie-prikovannoie-k-ploti-dnievniki-i-zapisnyie-knizhki-1964-1980-m-ad-marginem-2014-637>.
62. Сорокин В. Собрание сочинений [Текст] : в 2 т. / Владимир Сорокин. — М. : Ad Marginem, 1998. — Т. 1. — 815 с.
63. Спекулянт от искусства [Текст] // Литературная газета. — 1977. — № 49. — С. 9.
64. Топ-10 книг библиотеки Музея «Гараж» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.artguide.com/posts/719>
65. Тупицын В. «Другое» искусство: Беседы с художниками, критиками, философами : 1980–1995 гг. [Текст] / Виктор Тупицын. — М. : Ad Marginem, 1997. — 352 с.
66. Хроника жизни и творчества Виктора Некрасова : Даты жизни и творчества В. П. Некрасова с 1971 по 1987 гг. (Киев и Париж) [Электронный ресурс] / Сост. В. Кондырев. — Режим доступа: <http://nekrassov-viktor.com/Xronika/Xronika-Kondirev.aspx>.
67. Что скрывается за шумихой о «правах человека»? [Текст] // Правда. — 1977. — № 43. — С. 4.
68. Шкловский В. «Вот придет кот» [Текст] / В. Шкловский // На экранах мира. — М. : Искусство, 1966. — С. 34–40.
69. Эспозито Ф. Подлинная свобода творчества [Текст] / Франческо Эспозито // Советская культура. — 1977. — № 70. — С. 7.
70. Agostinelli A. Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti [Electronic resource] / Alessandra Agostinelli — Access mode: [http://www.esamizdat.it/rivista/2009/1/pdf/immagini\\_agostinelli\\_eS\\_2009\\_\(VII\)\\_1.pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2009/1/pdf/immagini_agostinelli_eS_2009_(VII)_1.pdf).
71. All future world's: La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition [Graphic]. — Venice : Marsilio, 2015. — 396 p.
72. Amarcord: Fragments of memory from the Historic Archive of la Biennale [Graphic]. — Venezia : Edizione la Biennale di Venezia, 2013. — 158 p.
73. Bonami F. Pittura or Painting? [Text] / Francesco Bonami // Dreams and Conflicts: la Biennale di Venezia. — Venezia : Marsilio, 2003. — P. 423–425.
74. Di Martino E. The History of the Venice Biennale. 1895–2005 [Text] / Enzo di Martino. — Venice : Marsilio, 2005. — 192 p.
75. Guido L. La Biennale del Dissenso del '77 [Electronic resource] / Luca Guido. — Access mode: <http://www.archphoto.it/archives/1712>
76. McEville T. Venice the Menace [Text] / Thomas McEville // Artforum. — 1993. — № 2 (XXXII). — P. 102–104.
77. Monelle H. L'espoir sans espoir [Text] / Hayo Monelle // L'Oeil. — 1977. — № 263 (Juin). — P. 18–25.
78. Perer C. Biennale del Dissenso [Electronic resource] / Corona Perer. — Access code: <http://www.giornalesentire.it/2008/aprile/919/biennaledeldissenso-unapaginadi%26lsquo%3Bveraguerrafredda-nell-arte.html>.

79. Plateau of Humankind: 49 Biennale di Venezia [Graphic]. — Venezia: Electa, 2001. — Vol. I. — 415 p.
80. Ripa di Meana C. News from the Biennale [Text] / Carlo Ripa di Meana // The New York Review. — 1977. — 15 Sept.
81. Think with the Senses, Feel with the Mind: Art in the Present Tense / [Graphic]. — Venezia : Marsilio, 2007. — Vol. 1. — 398 p.
82. Wallach A. Плуа Kabakov : The man who never threw anything away [Text] / Amei Wallach. — N.Y. : Harry N. Abrams, 1996. — 256 p.

Сидор О. В. Венеційська біенале дисидентів у історико-мемуарній літературі

**Анотація.** У статті розглянуто окремі питання інтернаціонального венеційського виставкового життя 1977 року, для чого здійснено відповідні компаративістичні спостереження. Особливу увагу приділено участі українських художників та інтелектуалів у Венеційській біенале 1977 року — Біенале дисидентів. Також у статті простежується ступінь висвітлення художньою та популярною критикою актуальних проблем культурного та політичного процесу описаного періоду.

*Ключові слова:* Біенале дисидентів, культурний виклик, права людини, Гельсінська угода, Володимир Макаренко.

Сидор О. В. Венецианская биеннале диссидентов в историко-мемуарной литературе

**Аннотация.** В статье рассмотрены некоторые вопросы интернациональной венецианской выставочной жизни в 1977 году, для чего осуществлены соответствующие компаративистские наблюдения. Особенное внимание уделено участию украинских художников и интеллектуалов в Венецианской биеннале 1977 года — Биеннале диссидентов. Также в статье прослеживается степень освещения художественной и популярной критикой актуальных проблем культурного и политического процесса означенного времени.

*Ключевые слова:* Биеннале диссидентов, культурный вызов, права человека, Хельсинские договоренности, Владимир Макаренко.

Sidor O. The Venice Biennale of Dissidents in Historical and Memoir Sources

**Summary.** The article highlights several aspects of international exhibition life in Venice in the 1977, conducts appropriate comparative observations. Special attention is paid to participation of Ukrainian artists and intellectuals in the Venice Biennale of 1977 — Biennale of Dissidents. The author also researches, how art and popular critics covered urgent problems of the cultural and political process of the mentioned period of time.

*Keywords:* Biennale of Dissidents, cultural challenge, human rights, Helsinki agreements, Volodymyr Makarenko.