

УДК 069.5 (450.341:316.7:7)

Оленина О. Ю.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

## ВЕНЕЦІАНСЬКА БІЕНАЛЕ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ ПРОЕКТ (НА ПРИКЛАДІ 52-Ї ВЕНЕЦІАНСЬКОЇ БІЕНАЛЕ)

*Оленина О. Ю. Венеціанська бієнале як соціокультурний та художній проект. У статті актуалізовані питання менеджменту в сфері культури і мистецтва, соціокультурного проектування, що пояснюється стрімким розвитком ринкових відносин. Розглядається специфіка Венеціанської бієнале як сучасної мега-виставки, яка представляє собою своєрідний соціокультурний проект, що наразі триває за допомогою управлінських і культурних технологій, і в той же час є художнім проектом, орієнтованим на втілення певного творчого задуму. В якості предмета дослідження обрана 52-а бієнале, яка з точки зору втілення кураторської ідеї була визнана однією з найбільш цілісних, і на котрій український проект був визнаний одним із найкращих. Визначена соціокультурна роль Венеціанської бієнале та її вплив на соціально-економічні відносини та культурні процеси в Італії, зокрема в Венеції.*

**Ключові слова:** Венеціанська бієнале, соціотехнологія, соціокультурний проект, художній проект, сучасне мистецтво.

*Оленина Е. Ю. Венецианская биеннале как социально-культурный и художественный проект. В статье актуализированы вопросы менеджмента в сфере культуры и искусства, социокультурного проектирования, что объясняется стремительным развитием рыночных отношений. Рассматривается специфика Венецианской биеннале как современной мега-выставки, которая представляет собой своеобразный социокультурный проект, осуществляющийся с помощью управленческих и культурных технологий, и в то же время являющийся художественным проектом, ориентированным на воплощение определенного творческого замысла. В качестве предмета исследования выбрана 52-я биеннале, которая с точки зрения воплощения кураторской идеи была признана одной из самых цельных, и на которой украинский проект был признан одним из лучших. Определена социокультурная роль Венецианской биеннале и ее влияние на социально-экономические отношения и культурные процессы в Италии, в частности в Венеции.*

**Ключевые слова:** Венецианская биеннале, социотехнология, социокультурный проект, художественный проект, современное искусство.

*Olenina O. Venice Biennale as socio-cultural and art project. Article actualizes management issues in the field of culture and art, social and cultural projection, due to the rapid development of market relations. We considered the specifics of the Venice Biennale as a modern mega-exhibition, which is a kind of socio-cultural project, carried out by means of administrative and cultural technologies, and at the same time is an art project focused on the embodiment of creative ideas. As a subject of study chosen 52nd Biennale, which in terms of the implementation curatorial ideas was recognized as one of the most outstanding, and on which the Ukrainian project was recognized as one of the best. The socio-cultural role of the Venice Biennale and its impact on the socio-economic relations and cultural processes in Italy, particularly in Venice, were defined.*

**Keywords:** Venice Biennale, social technology, socio-cultural project, art project, contemporary art.

### Постановка проблеми. Актуальність.

Сучасна ситуація, притаманна соціокультурному буттю України, багатоскладова й суперечлива. Саме в цей час зростає роль різноманітних технологій, спрямованих на формування нового культурного середовища, розвиток художніх практик, ефективного комунікативного діалогу між різними суб'єктами соціальних взаємодій. Соціальні зміни в суспільстві, процеси перетворення економічної моделі, здобуття незалежності істотно вплинули на культурне середовище нашої держави, в якому мистецтво, що наслідує світові тренди, стає невід'ємним елементом політики, економіки, засобів масової інформації тощо.

Включаючись у комунікативний простір, пов'язаний із поширенням ринкових відносин, художня культура вимушена опановувати різноманітні методи ефективної самоорганізації, які, насамперед, втілюються в технології менеджменту та соціокультурного проектування. Саме тому набуває актуальності проблема соціальної комунікації у сфері управління культурою та мистецтвом.

На сучасному культурному полі ми можемо спостерігати цікаву тенденцію: з одного боку, технологічна спрямованість сучасного мистецтва призводить до появи проектного мислення у митця й орієнтацію на створення складних художніх проєктів, які все частіше замінюють класичні мистецькі твори й мають за мету розширення комунікації, з іншого боку, творчі технології набувають попиту в бізнес-сфері, яка в сучасному інформаційному просторі потребує постійних інновацій, тобто мистецтво набуває ціннісно-комунікативної ролі.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Говорячи про соціокультурне проектування як проблемне поле, неможливо оминати прізвища його перших методологів — Г. Щедровицького, М. Мардашвілі, А. Зинов'єва, які досліджували мислення, його організацію та засоби на протигагу свідомості, розуміння, комунікації тощо. Ці філософські роздуми отримали назву «методологія».

Згодом питання про колективне та професійне мислення набули прикладного характеру й втілювалися в розробку моделей міжпрофесійної комунікації на базі ігрових технологій, де основним завданням було «інтелектуальне дослідження ситуації та проектування майбутньої особистісної дії», тобто, моделювання процесів як соціотехнічної практики [1].

Серед дослідників проектування необхідно назвати Д. Дондуря, О. Генісаретського, І. Жежко, В. Розіна, В. Глазичева, Л. Переверзева, М. Гнедовського, Г. Дадамяна, О. Фадіна, С. Зуєва та ін.

О. Генісаретський визначає проектування як «універсальний і самостійний в інтелектуальному і соціокультурному планах тип діяльності, спрямований на створення реальних об'єктів (і ефектів) із заданими функціональними, техніко-економічними, екологічними та споживчими якостями» [2], підкреслюючи, що його орієнтація на реалізацію в матеріальних, технологічних та організаційних умовах є принциповою та визначальною для проектного мислення. Саме це, на думку автора, відрізняє проект від утопії або художньої творчості.

В художньому проектуванні, під яким О. Генісаретський насамперед розуміє дизайн, архітектуру, візуальну інформатику, музейну справу і т. д., дослідник бачить «повернення проектувальників до традиційних фігур художницької самосвідомості, де художність розглядається як вищий вид доцільності, краса — як показник цінності та корисності рішень; художній задум — як ціннісний зміст проекту, а його вираження у вигляді художнього концепту, програми, об'єкта, як одна з перших і найбільш важливих проектних процедур» [2].

Говорячи про соціотехнічний підхід, С. Зуєв акцентує увагу на суттєвому моменті переходу «від чистого проектування речі до осмислення цієї речі в деяких контекстах або до її функцій по відношенню до того середовища, куди вона розміщується», визначаючи соціотехніку як певний тип ставлення, пов'язаний із розумінням того, що будь-яка річ, розміщена в тому чи іншому середовищі, повинна бути спроектована двічі: як річ всередині себе і як річ поза собою.

На його думку, «перехід від суто інженерного проектування до соціального, або соціокультурного проектування перетворює проектування в безперервну технологію, яка постійно змушує повертатися до початкового задуму, коригувати його з функціональної точки зору, тобто з точки зору тих чи інших відносин із зовнішнім середовищем, і відповідним чином, у разі необхідності, змінює саме внутрішній устрій речі. Отже, увійшовши в процес проектування, якщо бути логічним, з нього вже неможливо вийти. На цьому засновані цілі групи, пласти сучасних гуманітарних технологій. Технологій в тому сенсі, що вони здатні самі себе розгортати, підтримувати, залучати в зону свого впливу все нові ресурси» [3].

Аналізуючи позицію проектувальника в контексті функціонального підходу до проектно-діяльності, Зуєв зазначає необхідність ще двох, сервісних, позицій: з одного боку це позиція власне управлінця, який обговорює саму проектну технологію у зв'язку з іншими типами управлінської роботи, наприклад, із програмуванням, сценаруванням, прогнозуванням і т. д., з іншого боку виникає позиція культурного технолога, який промальовує контексти реалізації проекту, або так звані технологічні платформи, ресурсо-культурні технології тощо. Співвідношення, взаємодія та взаємна функціоналізація цих позицій проявляє себе на рівні культурної політики.

Такий підхід дає нам можливість розглядати сучасні художні мега-виставки не тільки як значимі мистецькі події, але й як один із видів соціокультурного проектування, що має великий вплив на розвиток міст, їх брендування та позиціонування в загальному культурному контексті. Крім того, за словами О. Маршала, «укупі з політикою інших мистецьких інституцій (наприклад, колекційної та виставкової політикою музеїв та фондів) політика бієнналізації грає безпосередню роль у політиці політики, тобто в реальному політичному житті <...> Крім економічної додаткової цінності на локальному рівні мова також йде про політику державну. Так, політика бієнналізації, поміж іншим, сприяє побудові локальної, національної, а також континентальної ідентичностей» [4].

**Мега статті** — визначити особливості Венеціанської бієнале як продукту соціотехнології «соціокультурне проектування» та як художнього проекту.

**Виклад основних результатів дослідження.** Венеціанська бієнале проходить один раз на два роки впродовж 6 місяців. Як соціокультурний проект вона має всі складові: і певний задум, і чітко виявлену цільову аудиторію, й організаційно-управлінську структуру, й відпрацьовану логістику, й продуману комунікативну стратегію, й потужне фінансове забезпечення. Окрім того, країни-учасники, готуючись до представництва на бієнале, здійснюють свою проектну діяльність за тими самими принципами, кожного разу формуючи нову проектну команду, шукаючи виконавців та фінансування, (наприклад, на 52-ї бієнале в український проект було інвестовано близько мільйона євро), розробляючи маркетингову та рекламну політику і т. ін. У цю діяльність включені як державні інституції (у нас, перш за все, Міністерство культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України), так і недержавні (наприклад, благодійний фонд Віктора Пінчука). В даному випадку ми маємо справу з управлінською позицією, що реалізується на тлі організаційних рішень та з позицією втілення культурних технологій на рівні впровадження культурної політики держави-учасниці.

Почавшись із невеликої міжнародної виставки в 1893 році, за 100 із зайвим років бієнале пе-

ретворилася в одну зі знакових подій у сучасному мистецтві, раз у два роки визначаючи найважливіші тенденції, що стосуються як тем, так і самої художньої мови. Розглядаючи Венеціанську бієнале, яка, на думку деяких сучасних експертів, має статус художньої Олімпії, як продукт соціокультурного проектування, перш за все, необхідно зазначити, що об'єктом проектування в даному випадку стає сучасне мистецтво, а основною метою — виробництво та трансляція новітніх естетичних цінностей, ідей, змістів, що виникають в процесі художніх експериментів. Також завданнями бієнале є просування домінуючих трендів на арт-ринку, формування попиту на сучасне мистецтво, пошук інновацій.

Структура бієнале складається з двох основних частин: кураторський проект у складах Арсеналу й презентація національних павільйонів різних країн світу в садах Джардіні. Крім того, по всій Венеції розосереджені проекти країн-учасниць, що не мають своїх павільйонів та орендують стародавні палаццо чи інші майданчики. Наприклад, в 2007 році на 52-й бієнале було 77 країн-учасниць і близько півсотні виставок. Все це об'єднано загальним комунікаційним дискурсом: реклама починається вже з аеропорту та її присутність відчувається всюди.

Міське середовище перетворюється на великий експозиційний майданчик, а арт-об'єкти та художні проекти стають частиною міського простору, елементами архітектури, змінюючи функціональне призначення місць, де вони демонструються, наповнюючи їх новим змістом, конструюючи нову атмосферу, новий культурний контекст і включаючи до загальної драматургії, передбаченої кураторським сценарієм (золоті письмена Джозефа Кошута, що плили по фасадах монастиря на вірменському острові Сан-Лазаро; відеоарт Білла Віоли в церкві Сан-Галло поблизу площі Сан-Марко тощо).

Як художній проект, основним завданням якого є проектування «другої реальності» за допомогою образу, знака, символу, на Венеціанській бієнале ми можемо спостерігати ефект «мотрійки», коли художній проект конкретного автора є складовою частиною художнього проекту країни-учасниці, яка, у свою чергу, поряд з кураторським проектом в Арсеналі, разом з іншими представляє Венеціанську бієнале як єдиний художній проект, підготовлений автором-куратором, об'єднаний загальним задумом, зі своїми певними завданнями й надзадачею (метою) та конкретними засобами їх розв'язання.

Звісно, при таких масштабах бієнале головний куратор не може всю її контролювати. Він формулює основну концепцію, задає тон і напрямок, емоційний ритм, концентруючи увагу на своєму проекті. Куратори національних павільйонів, що здійснюють свої проекти власним коштом, не зобов'язані до нього прислухатися. Однак, на думку багатьох критиків, саме 52-а бієнале дійсно стала добре зваженим і цілісним художнім проектом, у якому всі учасники спрацювали в унісон, і де орга-

нічно сусідували живопис, концептуальні інсталяції й соціальне критичне мистецтво.

Куратором 52-ї Венеціанської бієнале був Роберт Сторр — ректор Йельської школи мистецтв, куратор-консультант відділу сучасного мистецтва Художнього музею у Філадельфії, який більше десяти років присвятив Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку. Він сформулював основну ідею фестивалю як «Думай почуттями й почувай з розумом. Мистецтво в теперішньому часі», підкреслюючи особливу значимість емоційного впливу на глядача. Ця ідея була підхоплена всіма провідними павільйонами. Р. Сторр, якому належить термін «фестивалізм», підійшов до реалізації цієї ідеї, добираючи, на його погляд найбільш ефектні, видовищні проекти, що чіпляють глядача й працюють у форматі шоу. Яскраво виражена соціальна спрямованість цієї бієнале, використання провокації як художнього прийому, акцентуація на військових конфліктах і почутті небезпеки, домінування американського духу, і в той же час упорядкованість, системність, зайва раціональність, майстерне використання простору, тяжіння до всього природного — усе це стало способом реалізації задуму, відображенням авторського світосприймання.

Кураторський проект в Арсеналі — завжди квінтесенція авторського задуму, що задає ритм усій бієнале. Цю експозицію формує особисто куратор, який протягом двох-трьох років збирає по світу найбільш цікавих і перспективних авторів. Потрапити на виставку в Арсеналі — особлива честь для художника. Для участі у своїй експозиції Р. Сторр відібрав 97 авторів, яких він шукав і в Європі, і в Латинській Америці, проводив попередні дослідження й відвідував художників безпосередньо в їхніх майстернях. У результаті очевидна перевага була віддана англосаксонцям (23 американці, 3 англійці, 3 австралійці й 9 іноземців, що постійно проживають у США).

Ключовим виставочним проектом в Арсеналі став «Контрольний список», що презентував сучасне африканське мистецтво з об'єктами, відео й інсталяціями. Основою експозиції були роботи, відібрані з колекції Синдіке Доколо (Ангола), яка включала близько 600 робіт із 20 країн «чорного континенту». Один із найцікавіших творів, представлених у рамках цього проекту — величезна завіса з алюмінієвих банок і кришок, зроблений художником Ель Анатсуї, що мешкає у Нігерії. Дивлячись на цю композицію не відразу розумієш, із якого матеріалу вона створена й здалеку сприймаєш її за красиво витканий килим.

Художники, яких зібрав в Арсеналі Роберт Сторр, представили роботи в жанрі відеоарта, інсталяції, традиційного живопису, фотографії. Однак домінуючою темою експозиції в Арсеналі стали великі військові конфлікти ХХ століття (робота «Західна й християнська цивілізація» Леона Феррарі з Буенос-Айреса, інсталяція «Історія зірок»



*Італійський павільйон в саду Джардіні*



*Американський павільйон*



*Фоторобота  
Сем Тейлор-Вуд*



*Фоторобота Юргена Теллера*



*Робота Сергія Браткова*



Марк Тічнер. Банер для українського павільйона



Українська експозиція



На відкритті українського павільйона



Робота Карлоса Ронла  
(псевдонім "Дизайн")



Роботи харківського фотохудожника Бориса Михайлова

американця Чарльза Гейнса, відеоробота італійця Паоло Каневарі, серія знімків зруйнованого Бейрута італійського фотографа Габріеле Базіліко та ізраїльтянина Павла Вольберга, який демонстрував фотохроніку арабо-ізраїльського конфлікту, і інсталяція болгарина Недко Салакова, присвячена автомату Калашникова, і проект каліфорнійської художниці Емілі Прінс і т. д.)

Тема війни співзвучна з темою смерті, про яку багато художників говорили у своїх проектах на цій бієнале не тільки в стінах Арсеналу, але й у національних павільйонах і в авторських роботах. Своєрідний діалог живих і мертвих продемонстрував Жан Крістіан Браун. Означеній тематиці присвячений проект китайського художника Яна Чжень-Чжона. Уздовж коридору «Арсеналу» було розташовано 16 великих екранів, на яких демонструвалася одна-єдина дія: люди різні за віком, національністю, соціальним статусом говорять ту саму фразу «Я помру», дивлячись прямо в камеру. Дуже співзвучна проекту китайця робота американця Білла Віоли «Безмежний океан». Тільки, якщо в проекті Яна Чжень-Чжона з нами розмовляють живі, то у відеоінсталяції Віоли в діалог вступають померлі. На час проведення бієнале церква Сан-Галл перетворилася у місце спілкування з душами, що відішли в світ інший.

Тема життя й смерті в контексті сторроровської концепції виразно виявилася й у національних павільйонах. Наприклад, у японському павільйоні, підготовленому комісаром Чіхіро Мінато, художник Масабо Окабе показав інсталяцію «Чи є майбутнє для нашого минулого. Темне обличчя світла». Проект присвячений національній трагедії — подіям у Хіросімі.

Як уже було сказано вище, найбільш значною частиною бієнале є художні проекти, представлені в національних павільйонах. Куратор визначає тему, а кожна країна-учасниця по-своєму її трактує.

Зупинимо свою увагу на українському проекті, представленому в рамках бієнале й проаналізуємо його і з погляду відповідності загальному кураторському задуму, й з погляду цілісного художнього проекту, що складається з окремих проектів різнопланових і не пов'язаних між собою авторів.

Український проект віце-прем'єром і міністром культури Італії Франческо Рутеллі було названо одним із трьох топових подій 52-ї бієнале. Звичайно це, насамперед, заслуга фахівців київського Центру сучасного мистецтва *Pinchukartcentre* на чолі із президентом Пітером Дорошенком й комісаром української експозиції Віктором Сидоренком, що забезпечили професійний менеджмент, а також завдяки інвестиціям благодійного фонду Віктора Пінчука. Україна, що не має постійного павільйону на бієнале, орендувала під свою експозицію розкішний Палаццо Пападополі — стародавній палац XVI століття, розташований у самому серці Венеції, поблизу мосту Ріальто на Гранд-каналі.

Творчу концепцію українського проекту реалізовував видатний український куратор Олександр Соловйов. Пояснюючи конструкцію назви українського павільйону («Поема про внутрішнє море»), Соловйов підкреслив, що зараз багато конотацій на цю тему. Ключове слово — «поема», інше — «внутрішнє море», до якого теж можна знайти багато конотацій (від того ж Довженко до іспанського кінохудожника Алехандро Аменобара з його фільмом «Море усередині»). Куратор пропонував сприймати це як метафору внутрішнього світу, внутрішнього екрана, яку задекларував ще Станіславський у своїй театральній системі. Поряд із прекрасними українськими художниками він запросив для участі в експозиції світових знаменитостей, насамперед іноземних, не тільки щоб привернути увагу до України, але й для того, щоб «подивитися на себе й зовні, і зсередини».

Серед авторів британець Марк Тітчнер, в роботах якого демонструється тяга до гри слів, бажання виявити сильний і миттєвий вплив на людей, імітуючи традиційну стратегію рекламних кампаній. Його роботи — результат переживання художником своїх власних вражень від Києва й пошук нового й сучасного мистецтва в Україні. Сем Тейлор-Вуд, що належить до найбільших художників свого покоління, представила чотири твори: «За Ван Халеном», «Слуга», «Останнє сторіччя», «Той білий очерет». Це роботи-події, які, як правило, тривають дуже короткий проміжок часу. Також, як і в інших своїх роботах, Сем Тейлор-Вуд зайнята пошуком розширення часу й простору, пропонуючи нам те, що вже вмонтоване в нашу пам'ять. Художник пуерторіканського походження із псевдонімом Дизайн, представив «Музичний човен» «Дніпро»», що з'єднався ланцюгом із ще одним його арт-об'єктом, розташованим уже в залі першого поверху — триколісним велосипедом, виконаним у тому ж стилі, підкреслюючи, що в світі, який глобалізується, різні національні ідентичності змішуються й утворюють еkleктичне ціле. Світ єдиний і все в ньому пов'язано одним ланцюгом. За принципом контрасту створена серія фоторобіт Юргена Теллера, який побачив Київ як театр гігантського сюрреалістичного подіуму для демонстрації надзвичайної розкоші й екстравагантності поряд з убогістю й жебрацтвом. Своє сприйняття й розуміння цього життя, яке він не міг уявити, і представив Теллер у своїх роботах. Це, як і в роботах інших іноземців, також погляд ззовні.

Погляд ізсередини був представлений роботами про українців Сергія Браткова, де елемент гри й спроба шокувати явно проглядалася й у представлених на бієнале серії портретних робіт, зроблених на ливарному заводі в Дніпропетровську, й у відеоінсталяціях. Прагнучі до візуального прояву національної свідомості, Братков демонструє критичний погляд як на пострадянське минуле нашої країни, із пропагандистськими кліше радянської ідеології,

так і на стереотипи капіталістичного сьогодення, насаджувані ЗМІ.

Емоційний шок на фоні чудових інтер'єрів Палаццо Пападополі викликали фотографії Бориса Михайлова, харківського художника, що міцно закріпився серед еліти кращих світових фотографів. У Михайлова все гранично натуралістично: і «бомжі», і «салтівські» окраїни, і базарно-ринкові герої. Саме його роботи відзначила власниця експозиційного палацу принцеса Савойська — Б'янка Арівабене, назвавши фотографії Бориса Михайлова в числі своїх улюблених.

Відвідувачі потрапляли і в кімнату, оформлену в дусі «інституції нестабільних думок» Олександра Гнілицького й Лесі Заєць. Автори спробували максимально вписати свій проект в історичний інтер'єр Палаццо. Особливий захват в amatorів мистецтва викликав диван. З одного боку він виконував свою звичну функцію — на нього можна було сісти, а з іншого був транслятором візуальної інформації. За задумом авторів, гра музики й світла повинна втілювати «кінематографічну медитацію».

У результаті український павільйон продемонстрував багатство й різноманітність творчих послань і технік і при цьому був прекрасно вирішений драматургійно та концептуально. Як художній проект увесь павільйон мав певну цілісність і був з'єднаний якимось спільним станом. Усі роботи, що склали проект, вирішували одне завдання — донести до глядача відчуття радості й жаху існування, розповісти про його парадокси, прорватися до екзистенційного, підсвідомого рівня, де б губилася національна приналежність художників і виходило на перший план загальнолюдське. У цьому змісті український павільйон був абсолютно співзвучний головній темі Бієнале.

**Висновок.** Таким чином, як художній проект Венеціанська бієнале — перш за все, висловлювання, автором якого є куратор, окремі художні проекти решти учасників стають, у певному сенсі, словами, з яких складаються речення, тільки частками загальної картини. Вони працюють як інструмент чи засіб створення цілісного образу-задуму, що втілює куратор.

Венеціанська бієнале як соціокультурний проект не тільки перебудовує життєвий простір самої Венеції та бере творчу участь у плануванні її соціального життя, а й презентує національні бренди країн-учасниць, спонукаючи їх до культурного розвитку. Вона формує арт-моду й виявляє найсвіжіші тенденції сучасного мистецтва, рік у рік оновлюючись, розвиваючись, залучаючи в зону свого впливу все нові ресурси. Її проведення впливає не тільки на соціально-економічні та культурні процеси у Венеції, формування її бренду — Венеціанська бієнале сприяє розвитку загальної туристичної інфраструктури Італії та стає вагомим часткою її символічного капіталу.

#### Література:

1. Сергей Зуев: методология и культурное проектирование [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/48-49/zuev/>.
2. Генисаретский Олег Игоревич. Деятельность проектирования и проектная культура [Електронний ресурс] / О. И. Генисаретский. — Режим доступу: [http://www.procept.ru/publications/deyat\\_projecting.htm](http://www.procept.ru/publications/deyat_projecting.htm).
3. Зуев С. Э. Лекция «Функционально-позиционное устройство проектирования» [Електронний ресурс] / С. Э. Зуев. — Режим доступу: : <http://www.shkp.ru/lib/archive/second/2001-1/12>.
4. Оливер Маршар. Политика биеннализации [Електронний ресурс] / Маршар Оливер. — Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/75-76/biennalizatsia/>.