

Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА

**БІЕНАЛЬСЬКІ ПАРАДИГМИ:
ВЕНЕЦІЙСЬКИЙ АРТ-ФЕСТИВАЛЬ
У ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.
Всеволод Кочетов, Віктор Некрасов,
Андрій Тургенєв, Юрій Андрухович**

Дана стаття є продовженням нашої наукової розвідки «Письменники та Венеційська бієнале (1895–1960)» (раніше поданої до друку в науковий збірник), яка приділяла більше уваги саме фактографічному боку питання, адже проблема «витоків явища» саме й досліджується з найбільшою скрупульозністю. Часовий період, який ми беремо до розгляду цього разу, принаймні стерпно вивчений мистецтвознавцями, аби не ганятися за окремими фіксаціями вражень, цінними з огляду на своє власне існування. І тут нас цікавить не проблема версифікації письменницьких свідчень, як та «картина світу», яка мимоволі вимальовується за кожним зі свідчень, що належить перу автора, по-своєму знакового (чи знаково-одіозного: перше з названих імен) для свого покоління — можливо, за винятком передостаннього імені, що не встигло набрати обертів суспільної символізації. Як письменник оцінює бієнальський феномен — якщо взагалі він вважає його феноменом, а не прохоплюється про нього знічев'я (як це ми спостерігаємо, знову таки, у того ж Кочетова)? Яким є його письменницьке ставлення до сучасного мистецтва, представленого на Міжнародній художній виставці у Венеції? Нарешті, які (потаєнні) парадигми можемо вгадувати за кожним письменницьким відгуком — і наскільки вони відповідають умовно-об'єктивній дійсності? Розмаїття таких — насправді шалене: від «ярмарку марнославства» до полігону арт-інновацій, як і розмір словесної дешици, яку автор приділяє фестивальному феномену — від кількох, начебто випадкових рядків (Кочетов, Андрухович), рідше — півсторінки (Некрасов) — до окремого — та розлогого роману (Тургенєв). Справа тут не в самих письменницьких особистостях — кожна з яких заслуговує на певну повагу, а в ставленні суспільства, яке делегувало їм свій голос. За півстоліття воно змінилося невпізнанно — як саме, це ми і спробували прослідити на матеріалах прози чотирьох авторів — троє з яких тісно пов'язані з українською ситуацією: народженням (Некрасов), побутуванням у культурі (Андрухович), наявністю українських алюзій (Тургенєв).

...Тема ця в мистецтвознавстві не є дослідженою, оскільки у своїй праці «Українці на Венеційській бієналі: Сто років присутності» (К.: Наш Час, 2008) автор цих рядків заторкує інші імена, на їх прикладах намагаючись відтворити їхню «картину світу» (а методологічно нам стали у пригоді праці Георгія Стерніна з його серії «Художнє життя Росії кін. XIX — поч. XX ст.», де не один раз явище малярсько-скульпторного плану оцінюється, чи хоча б засвідчується за творами літератури), тож допоміжною літературою нам слугували виключно тексти перелічених письменників, а також газетно-журнальна періодика, переважно — полемічного гатунку, яка допомогла нам уточнити нюанси творчих опінії 1960-х.

Бієнале 1960–1970-х

Мало який з радянських романів (з огляду на тільки-но сказане) користався такою одіозною славою у себе ж вдома, як роман Всеволода Онисимовича Кочетова «Чого ж ти хочеш?» (1969). Здається, він навіть окремим виданням не вийшов у світ, а кількість пародій (у цьому його перевершила тільки «Тля» Івана Шевцова), яка спосягла роман, перевищила рівень можливого; не за чутками — він роздратував навіть офіційних радянських рецензентів, обурених тим, що автор «пройшов повз ідейних та духовних досягнень радянського суспільства» [1, с. 4]. За жанром це — шовіністичний памфлет з напівкримінальною фабулою. Як і слід було сподіватися, різкому осуду на його сторінках піддано було сучасне мистецтво — тобто таке, що вдається хоч до яких формальних новацій. Природно, мистецтво західного модернізму теж симпатій письменника завоювати не могло; зразки його спливають тут за вельми курйозних чи напівкримінальних, однаково — осуду гідних обставин («він посміхався, ходив уздовж стін, роздивляючись різношерсті абстрактні картинки, навезені Олександром Максимовичем з усього світу, та ще й коштували вони мідяки на барахолках Парижу і Лондона» [7]). Ба, більше: воно й не обмірковується серйозно на сторінках його роману. Роль такого мистецтва визначена з самого початку; його вину можна тільки примножувати та посилювати, що й робить мимохідно Кочетов. Гадаємо, Бієнале взагалі б не мало шансу на появу тут, якби не «італійська лінія», пов'язана з історією морального переродження героїні — Лери, яка виходить заміж за нібито «прогресивного італійця», функціонера прорадянської партії.

І той італієць проявить своє «гниле нутро», і західна дійсність виявиться, в гіршому сенсі слова, не співставною з радянсько-російською, куди Лера щиро стриміє повернутися, і повертається. Хорошого в Італії — лише природа і прості люди-трударі. От останні і виносять вирок такій одіозній та непотрібній інституції, якою є, на думку письменника, Венеційська бієнале. Наївне питання

героїні отримує розпачливу відповідь трударів: «Який сучасний живопис ми бачимо, синьйора?! Ми до Венеції на бієнале не їздимо. Це нам не по кишені» [там само]. От і все, і фестивалю винесено вирок, критерієм його виступає лише фінансова спроможність пересічного споживача — дивно, чому такі міркування не спадають на думку письменнику з приводу, скажімо, класичної опери. Автор тут лукавить — що невіддільно від його невігластва, але ми можемо здогадуватися, що мішенню його ненависті виступає взагалі усе умовно-сучасне: абстракціонізм, стиляжні моди, відповідні танці: «магнітофончики, пластмасові окуляри, бугі-вугі» [там само]. З питань музики Кочетов також виступає дрімучим ретроградом — і знову полігоном для критики стає італійська творча практика, чільний представник якої так і заявляє: «А щоб жити, а щоб годувати родину, що я мушу робити? Складати джазові пісеньки! От вам свобода!» [там само]. Словом, і джаз, і Венеційська бієнале, за Кочетовим — ганебний спід західної демократії, свобода якої — облудна та поверхова, бо ґрунтується на грошових інтересах. Ці ідеї — не нові для радянського соціуму, сотні, як не тисячу разів вони озвучувалися вітчизняними публіцистами та мистецтвознавцями, в даному ж випадку голос умовно надається самим західним людям — пролетаріату та знедоленій інтелігенції. Одній бракує засобів на прожиття, через що вона змушена продавати свій творчий потенціал, у іншого — стиуація аналогічна, і брак коштів не дає змоги розвивати свою особистість, знайомитися з набутками сучасного мистецтва... Цікаво, чи знав Кочетов, що насправді демонструється на бієнале? (Викривальні матеріали щедро друкувалися на шпальтах радянських газет саме в період 1956–1968 рр., авторами окремих були навіть деякі італійці, як Джузеппе Боффі та Джанні Родарі — певно, «намотавши на вус» цю обставину, письменник вирішив скористатися схожим прийомом у своєму романі). Якщо знав, то цитовану вище репліку не можна не витракувати як витончено-іронічну — вже за дев'ять розділів (був 13-й, буде 22-й) нищівній критиці піддано хоч і третьорядні, але повноважні зразки того модерністського напрямку (абстракціонізму), що наприкінці 1960-х продовжував експонуватися на Бієнале — а до 1964 р. безумовно лідував, потім же не зник зовсім, лише трохи потіснився свіжоспеченим поп-артом. Появи останнього Всеволод Онисимович помітити не зволив — як і появи ери хіппі, ери року — могутньої заміни субкультури стиля з їхнім джазом. Знання про усе перелічене в радянського письменника, здається, дуже туманне. Бієнале він, схоже на те, навіть і не відвідав — інакше спопелив би його своєю ненавистю, тож відмахнувся від нього однією-однісінькою фразою, як від екзотичної мани. А ще він би мав пам'ятати про кризу (і, фактично, закриття) Бієнале напровесні 1968 р., після якої розмови про малу ймовірність її відвідування видаються абсурдними. Як можна відвідувати те, що вже й не існує зовсім?! Як можна бідкатися з приводу фантому?

Важко уявити більшу протилежність між письменницькими персонами в СРСР та за її межами, аніж вищезгаданий Кочетов — та сталінський лауреат і дисидент, довголітній киянин Віктор Платонович Некрасов. Між іншим, фахових знань у мистецтві він мав на кілька щаблів більше, аніж його уявний опонент: у 1936 закінчив архітектурний факультет Київського будівельного інституту, навчався у театральній студії при Театрі російської драми, був автором і театральним художником у багатьох містах — від України до Далекого Сходу. Щодо «бієнальського пасажу», то він з'являється в його творчості у контексті подорожніх нарисів, які «було скритиковано пресою» [10, с. 175]. З найвищої трибуни мовилося: «За яку ви, товариш Некрасов, стоїте правду сьогодні? Від вашого виступу та ідей, яких ви продовжуєте дотримуватися, дуже тхне дрібнобуржуазним анархізмом. А цього партія, народ терпіти не можуть і не будуть» [12, с. 5]. Йшлося (чи малося на увазі) — в обох випадках — про повість «По обидва боки океану» (1962), компоративістська спрямованість якої була одразу ж засвідчена і вітчизняною пресою — що від того у захваті не була, мовляв автор «підкреслює, що критикує непорядки, які мають місце на Заході тільки тоді, коли одночасно критикує такі ж непорядки, що мають місце і в Радянському Союзі» [5, с. 3]. Проте подібна тенденція дається взнаки і в «позитивній частині програми» — саме там, де Некрасов пише про явища мистецтва.

Читаємо: «Анжело Ріпелліно, який водив нас до дуже молодого і талановитого художника Акілле Перілі, для картин якого на найближчій венеційській Бієнале виділено було окремий зал. Між іншим, позирнувши наразі на проспект його останньої виставки, я мимохідь подумав про Аду Рибачук і Володимира Мельниченка» [9, с. 58, 59]. Два останні прізвища — не випадкові в цьому контексті; помітні українські художники-«шістдесятники», які скоро були цензуровані за одну зі своїх скульптурно-архітектурних споруд — яку, коротко кажучи, було повністю знищено (мова — про «Стіну пам'яті» на Байковому цвинтарі в Києві: «за вказівкою тодішнього першого секретаря ЦК КПУ Щербицького майже закінчений твір було залито бетоном» [13, с. 165]). Але на рік 1962-й обидва митці ще не впали у влади в повну неласку — хоч і хмари над їхніми головами вже почали збиратися («модерністські вправи», «творчу поразку», яка з них закономірно випливає, побачили українські мистецтвознавці у внутрішньому оформленні київського автовокзалу вже наступного року, [6, с. 24]), тож Віктор Некрасов, опозиційність владі якого теж почала проявлятися у ці ж роки, не просто відчув у них «споріднені душі», але й вивів їх на світову орбіту, зримувавши їхню творчість з творчістю західного автора — для радянського культурного кола анітрохи не очевидне, як очевидним було, наприклад, ім'я Ренато Гуттузо. Прикметним є інше: українські

художники (що ніколи не були і не мали шансу бути) учасниками Венеційської бієнале, легітимізуються у примхливій призмі цього Бієнале, з якого Некрасовим висмикнуто одне-єдине, і не найпомітніше, ім'я. З іншого боку, і Некрасов є значною мірою дистанційованим од Бієнале — хоч, на відміну од свого уявного опонента-письменника, Італію він таки відвідав, а щодо Кочетова — ми цього сказати напевне не можемо; у всякому разі він свого знайомства не афішує, ховаючись за своїма персонажами, а от Віктор Некрасов, виходячи з жанрових переваг начерку перед романом, дозволяє собі жовту від першої особи — і навіть суб'єктивність. Цікаво, що 1961 р. Некрасов виступив автором сценарію (і колега-письменник похвалив його за «стислий, точний текст» [4, с. 92]) українського документального фільму «Невідомий солдат», присвяченого творчості вже достеменного «бієналіста» з України — Зиновія Толкачова. Тільки розглядатиме, звісно, не його бієнальську участь, а знамениту конц-табірну серію.

Чи справді була такою вже подією окрема ретроспекція творів Перілі? На XXXI-й Бієнале вона була однією з 21-го, якою вдостойні його колег-співвітчизників, перерахуємо усі наступні імена: Аймоне, Капогроссі, Дова, Манделлі, Мартіна, Морлотті, Піранделло, Реджіані, Піно Руджері, Саєтті, Сантомасо, Броджіні, Кало, Мануччі, Мачеріні, Мілані, Джіо Помодоро, Бартоліні [17, с. 143]. А були ж ще експозиції власне історичні (з італійців — Маріо Сіроні, з французів, наприклад, Оділона Редона тощо), митців позаіталійських... Зрештою, офіційних представників акредитованих держав. Зрозуміло, Акілле Перілі губиться серед цього розмаїття імен. Тільки нашому письменнику байдуже з цього приводу: «імпульс для розмислу» отримано. Тямущий зрозуміє; Бієнале — поки що! — слугує алегорією, химерною параболою, «фігурою прикривання» — або ж «викриття», залежно від персони того, хто тим користується, прогресист чи реакціонер. Та владу обманути було важко: вже наступного року голова уряду прорік: «Іноді ідейну ясність творів літератури та мистецтва атакують під видом боротьби з риторичністю та повчальністю. Найбільш відверто такі настрої проявилися в настроях Некрасова «По обидва боки океану»...» [15, с. 12]. Важко позбутися підозри, що такий пасаж слугував йому своєрідною підготовкою шабашу, влаштованого для митців на виставці «20 років МОСХу», що відбулася невдовзі — і на якій шельмуванню було піддано одного з колишніх «бієналістів», Роберта Фалька. Утім, свідомої програми «обезбієналення» мистецтва у Хрущова не було напевне. Зате після цієї горезвісної події окремі статті про Венеційську бієнале зі шпальт професійної преси практично зникають — а у 70-ті їх ми не спостерігаємо зовсім, хоча СРСР не відмовляється від участі у цьому культурному заході.

Біенале на початку XXI ст.

Порушуючи хронологію оповіді, починаємо цей розділ з роману російського письменника Андрія Тургенєва (псевдо літературного критика Вячеслава Курціна, який на даний момент лише двічі ним скористався), надрукованого 2008-го під химерною назвою «Аби Бог тебе розірвав зсередини на шматки!». Ключового слова він чомусь уникає («фігура зневаги», притаманна літературі минулих літ — пор.: «батько водив їх виставками — нескінченні вервечки нудних картин» [8, с. 262] — тільки з контексту можна припустити, що йдеться тут про Венеційську біенале поч. 1920-х рр.), але воно вгадується за обрисами Арсеналу та Садів-Джардіні (не кажучи про їхнє наповнення, про що далі). Реаліями Біенале там просякнуто геть усе, аж з першої сторінки твору. «Треба, взагалі, вивчати Сади... Кумедно у них все-таки. Ось такі б декорації незле. Та це тепер тільки через два роки» [14, с. 130], міркує 70-літній кінорежисер-класик Костянтин Миколайович, котрий прибув до міста вивчати відповідну натуру для своєї майбутньої стрічки. Вряди-годи він повертається думками до свого попереднього кінотвору, зазнятого у 1960-ті, та більше у романі йдеться про своєрідний трикутник між ним, шеф-редакторкою паризького часопису «Артишок» Вергніткою — та модним і нахабним сучасним художником на ім'я Лорд, в образі якого вгадується біеналіст 2001 р., також добре й нам відомий, Демієн Хірст («ви не бачили? Корову в формаліні?» [14, с. 60]).

Словом, сама назва арт-фестивалю — табу, та вже з перших сторінок герої жваво обговорюють його експонати — передусім, гігантську скульптуру хлопчика («шість метрів з хвостиком» [14, с. 8]), зроблену Роном Мюеком, що став помітною сторінкою 49-ї Біенале 2001 р. Далі — трохи докладніший його опис: «Гібрид індіанця та розфарбованої статуї... Заснулого навпочіпки хлопчика наче взяли та перенесли під бурякове камінне склепіння» [14, с. 63]); як мені не зраджує пам'ять, з нього починалася експозиція Арсеналу. Але є й інші посилення саме на цей рік: «спіткнувся об чавунну черепаху... ще одна чавунна тортила, менша за розмірами, засмагала на містку...» [14, с. 16]). Йдеться про ще один скульптурний артефакт, фрагменти якого були розприскнуті по всій Венеції 2001-го: «Черепахи у Венеції. SOS. Світ» гурту «Cracking Art Group» під гаслом «Неквапливість та мудрість тисячолітніх істот з праісторичної вирви — проти беззмістовності та лінивства людини» [18, с. 76]. Утім, усі ці нюанси мало обходять автора, заклопотаного навіть не перипетіями амурних стосунків своїх героїв — пістрявою сухозлоткою фестивалю, чадом віпівських вечірок, «вечерин», як їх називає Тургенєв, герої якого (на певному етапі усвідомлюєш — на три чверті англомовні) балакають масним жаргоном московської клубної тусівки — навіть Лорд-Хірст, передусім Лорд-Хірст.

Звідси Бієнале — вже не пасивне тло для дії, але й не її пружина, поготів — серцевина: лише один з блискотливих аукціонів на «святі життя», куди покликано — треба сказати, доволі сумнівних обранців. І хоча алкоголем та наркотиками вони начебто й не зловживають — так, віддають належне, поглинаючи «джентельменську порцію» — але в читача складається враження безнадійної заплутаності явищ та часів. Здавалося б, гіпотеза про 49-у Бієнале є вже доведена та аксіомізованою, але ж ні, все частіше виринають деталі, які руйнують струнку картину першого року тисячоліття у Венеції. «...Боря вже тягнув Костянтина Миколайовича за оксамитову чорну завісу, звідки просочувалася уверюра до Тангейзера...: проілюструвати взаємодію на трьох великих панелях... Напівоголені юнаки пригальмованою зйомкою помахують кинжалами та мечами, прикидаються, ніби хочуть вколоти один одного, та ледь-ледь не вколюють, що створювало тонке педерастичне враження» [14, с. 51]. Річ у тім, що перед нами, і далі — точний опис відеоінсталяції російського гурту АЕС (у їх же національному павільйоні на Джардіні Публічі) «Останній бунт», яка прикрасила Бієнале 2007 р. А ось й інша реалія — іншого року, 2005-го: «У віддаленій частині Пяцци височів чорний паралелепіпед, який нагадував щось, та не аби-що, а Каабу...» [14, с. 166]. Мистецтвознавці одразу впізнають об'єкт Грегора Шнайдера, який зазнав утисків на Бієнале і взагалі не був на неї допущений: тут — його охороняє «дюжина зляканих карабінерів» [14, с. 167]. Чому «зляканих»?

Тож — усе змішалось на сторінках цього неохайного та амбітного роману (описаний вище епізод принаймні дає привід героям розп'ятувати на тему політкоректності в сучасному мистецтві, загалом же їхні коментарі слабують на поверховість та цинізм). Можливо, нам пропонують, так би мовити, «узагальнений образ Бієнале»? Важко погодитися і з цим, бо за окремих обставин автор виявляє тонку часову дистанцію, описуючи окремі бієнальські артефакти як приналежність хоч близького, та минулого: «росіяни виставили корову... *років шість тому*, і в корови, якщо обійти, і голову в глибину просунути, там, так би мовити, відео з пейзажем: берізки, сіно, баби в сарафанах...» [14, с. 167, 168, курсив наш]. В загальних рисах це — опис тривимірного артефакту киянина-москвича Олега Кулика «В глибині Росії», який з'явився у Венеції 1997 р. Якщо вірити пам'яті Лорда-Хірста, дія тургенєвого роману має відбуватися 2003 р. — коли не було ще ніяких АЕСів та шнайдерів, а «Хлопчик» Рона Мюєка давно полишив Арсенал, а металеві черепахи — венеційські вулиці та сади.

Не все гаразд і з самим Хірстом. Адже в біографії у нього, виявляється, був і такий штрих: він «починав людиною-собакою... голий на ланцюг сідаєш і брешеш, поки поліція не схопить... чи кусаєшся, хто як» [14, с. 166]. Не треба надмірної ерудиції, аби не вгадати за цим описом того ж Олега Кулика — який,

з іншого боку, корову в формаліні не замурував (навпаки, наступні Бієнале прикрасилися його екологічними проектами — 1997 р. була виставлена у Венеції корова муляжна), людські черепи бриліантами не інкрустував (макабри його творчості не притаманні). Тож Кулик — чи Хіrst? Як би там не було, персони це дуже між собою не схожі. З квазі-українськими суб'єктами — взагалі повна плутанина. Так, сторінками роману, художні вартості якого я делікатно лишаю за межами свого дослідження, стрибають та блазнюють два наших арт-співвітчизника — Блудо і Сало. Хоч і жалюгідні вони, але — нівроку креативні: і мріють, що їх «на новому гербі України намалюють», і героїня «сама їх на Місяць запросила» [14, с. 130]. За цими ознаками дуже туманно вгадуються акції двох лідерів Фонду Мазоха, Ігоря Дюрича та Ігоря Подольчака — «Мистецтво в космосі» та численні біяполітичні проекти. Утім, в космосі вже побував їхній колега, абстракціоніст Боря... (Є й думка, ніби глузливо пойменованний тандем приховує за собою імена двох російських митців, Мазіна і Шабуріна, членів новосибірського гурту «Сині носи» [11]). А українську вечірку з приводу бієнальської презентації взагалі описувати незручно: тут вам і «український бос» (чиновник? олігарх?) Тарас Тридвараз, і гротесковий стиль самої вечірки з жовтим та блакитним салом, «шматки якого розташовувалися під скляними напівсферами» [14, с. 187].

Автор, певно, щось чув про «лукулові банкети» в Палаццо Пападополі 2005–2007 рр. (продовжилися вони і в 2009-му, та роман було написано роком раніше). Де це коїться? Якщо в двох українських тимчасових павільйонах — що територіально співпадає з тургенєвським описом («мальовничий сад поблизу Академії», там само), то банкети 2003–2005 рр. були дуже стриманими і позбавленими «ура-патріотичного» пафосу (і про сад можна говорити з дуже великим застереженням). Якщо йдеться про Палаццо Пападополі, де справді є «мальовничий сад... зі сходинками, які наповловину ідуть у воду, з замкненими ґратами, які відділяють сад від Великого каналу» [там само], то розташування його інше — в сотні метрів від моста Ріальто, до мосту Академії йти чи плисти треба значно довше. І вечірки, на яких автор цих рядків мав честь бути присутнім, були дійсно бучними, та темперованими не в «жовто-блакитних» тонах, а в душі спокійного космополітизму — так, на вечірці 2007 р. дійсно були вареники — з сиром- «творогом», а не з салом, які ще й посипали тертим сиром італійські офіціанти: легенький іронічний штрих до загального європейського краєвиду, не більше того.

Але письменник не потребує точності. Якщо вже заманулося облаштувати новітній «бенкет Трімалхіона»... — на українському ґрунті, то й бути по тому, і жодних перепон на цьому шляху не передбачається. Хочеться артівського Апокаліпсису, поготів іконографія образів актуального мистецтва дає привід

для похмурих пророцтв — і вони працюють на такий образ, а про мистецтво і Бієнале (повторюємо, слово це не фігурує на сторінках роману «Аби Бог розірвав тебе зсередини на шматки!») якось забувається починаючи вже з другої половини літературного, з дозволу сказати, твору — десь з 210-ї сторінки; мавр зробив свою справу, мавр може вшиватися. А з героями починають коїтися всякі негаразди, смерть, яка виринає на останніх сторінках роману (разом з мортуальним епілогом), тривіально ілюструє знайому до болі схему «смерті у Венеції». Більшість перелічених артефактів є тільки передвістями чи віхами до цієї найважливішої, «без лапок», Події-без-вороття.

З одного боку, нарешті зникає занудне протиставлення класики та сучасності, Хірста з Тинторетто (протиставлення, яким картається більшість наших відповідних туристів). Бієнале, нехай би і вгадуване, а не поименоване (зрештою і Київ у Булгакова в «Білій гвардії» описаний виключно під іменем ось такого абстрактного Міста, та всі ж знають, що тут до чого), виступає могутнім та незаперечним фактором реальності, а не прикрим непорозумінням, щодворічним курйозом на тілі старовинного та красивого міста. Арт-фестиваль став його невід’ємною частиною, значущість якого не ставиться вже під сумнів; він вартує безумовного захоплення та щирої шани. З іншого боку, він оцінюється очима: легковажної журналістки, яка більше милується власними дотепами, аніж творами сучасного мистецтва; не в міру роздутого рекламою «класика сучасного мистецтва» — самозакоханого йолопа, що думає лише про власний проект і тілесні чесноти журналістки; кінорежисера-шестидесятника, автора однієї картини, котрий перебуває у стадії постійних та марудних самокопирсань. Тільки з останнім персонажем пов’язані хоч якісь спроби «морального врегулювання ситуації», зрештою він і винагороджується автором у фіналі; приватно. Натомість його оцінка побаченого є вкрай дилетантською та поверховою, від побаченого він повсякчас поринає у вир спогадів, де вже була смерть (молодої акторки). Побачене не може його надто вразити — він лише холодно констатує потенційну придатність території Садів для знімкувань майбутнього фільму — який йому, принагідно нас інформують, зняти йому не дадуть. А от Венеційська бієнале триватиме, як тривало вже понад століття... Про неї так багато ще не писали у контексті літературного твору — і не писали так не до ладу.

Нарешті український «письменник № 1» Юрій Андрухович. Його перу належить окремих — і за обсягом більший за його два попередніх, хоч і на іншу тематику — роман про Венецію «Перверзія». До речі, поки що у вітчизняній літературі це є і найрозлогіший роман про це місто взагалі. Утім, годі було б шукати на його сторінках бодай-якої згадки про місцеву Бієнале — побіжно навіть про Джардіні Публічі, де як відомо, розташована більшість національних па-

вільйонів. У «Перверзії» туристичний екзотизм поєднується з постмодерним гротеском, а для образотворчого мистецтва сучасної доби місця вже не лишається. Автор «повторює помилку» (насправді ж іде власним, чітко визначеним шляхом) багатьох першоприбульців, які перш за все кидаються споглядати пам'ятки старовини. Потім настає розчарування: в одному зі своїх інтерв'ю наступних літ Андрухович рішуче віддає перевагу Берліну перед Венецією (де він, за чутками, пробув кілька днів, але ностальгував за нею і в контексті «галицько-австрійської ідилії»: «мені й досі важливо знати, що поїздів зі Львова до Венеції було два: перший ішов через Відень-Інсбрук, другий чеерз Будапешт-Белград», [2, с. 258]), і важко спекатися підозри, що на цю думку надихнула його і ряснота модерних німецьких галерей, які нерідко демонструють зразки дійсно вибухового, а не мейнстримного мистецтва, як це спостерігаємо у Венеції. Як би там не було, але про арт-фестиваль письменнику судилося згадати як мінімум один раз — і в контексті «найменш венеційському» з можливих.

У есеєві 2006 р. «Живокіст серцевидний», присвяченому подорожі автора до закарпатського села, за радянських часів перейменованого на Лопухово, для contemporary art'у місця взагалі не передбачалося. Есей — філософсько-побутового, соціального, історичного та лінгвістичного спрямування, та про мистецтво там не йдеться — чи майже не йдеться. Бо привид постмодерного жанру виникає перед очима автора вже на околицях села, куди він прямує з колегами-іноземцями. (З іншого боку, не варто забувати, що одним з аргументів андруховичевої ретро-ностальгії за Європою є тимчасова приналежність Галичини до Австро-Угорщини, складовою частиною якої один час було і місто, колись могутня держава, Венеція — куди, теоретично, міг майнути житель Станіславова чи Лембергу, не переймаючись візовими клопотами). Про Бієнале — в одній лише фразі, але як: «Там і сям впадали в очі цілі пластикові інсталяції — мільйони знесених дощами і потоками з гір, лісів, стежин, полонин і просто де завгодно пожбурених під ноги пляшок з під коли, мінеральної води, пива — стихійно (немов би бієнале у Венеції) закомпоновані, сріблясті від сонця, разом із тисячами зужитих поліетиленових пакетів, обгорток, ганчірок і подібних *фрагментів колишньої цілісності*» [1, с. 31; курсив автора].

На перший погляд, інтонація цього повідомлення різко негативна. Мало того, що про арт-фестиваль знічев'я згадується в дужках, але й сам він асоціюється з величезною сміттьовою — потрібне слово віднаходиться одразу: інсталяцією, і є воно терміном саме властивим актуальному мистецтву. Але це тільки на перший погляд. Той, хто хоч трохи знайомий з поетикою прози Андруховича, зауважить, що властивим їй є заперечення усякого гламуру і поверхової краси — хіба що в полемічній антитезі нечупарному «совку». Але в набутій системі письменницьких цінностей подібний мальовничий хаос виступає одним

з наріжних каменів української ідентичності. До речі, й порівняння з Бієнале — анітрохи не всує: так, 2005 р. один з куточків Венеції, а саме північну облямівку Арсеналу, прикрасила химерна інсталяція іспанської художниці Пілар Альбаррачіни, складена-зліплена... з різнобарвних поліетиленових пакетів, тоді як в приміщенні самого Арсеналу розташовано було 19-метрову інсталяцію кубинської авторки Тані Брангуери «Поетичне правосуддя», збудовану з тисяч і тисяч *ужитих* чайних пакетиків (і авторка в супровідному есеєві посилається на реалії колоніальної і постколоніальної Індії, [16, с. 48] ну, не привід для асоціації з реаліями вітчизняними, схожою мірою постколоніальними?). — І приклад подібного використання трешу в актуальному мистецтві не поодинокий, і не так вже важливо, чи вдалося побувати Андруховичу на якійсь із бієнале (міг — і тим усе сказано). Суть його він уловив, дух підхопив на льоту — і вітлив у одному з куточків занедбаної та прекрасної України, де ні про яку бієнале й не чули.

Як висновок, сприйняття феномену бієнале за три-чотири останні десятиліття міняється дуже відчутно. Спершу — Міжнародний фестиваль мистецтва розглядається, так би мовити, з приводу «чогось». Тут можливі помилки чи пересмикування фактів. Бієнале існує мовби «за кадром» — і на наші очі його витягує або фінансова okazія (Кочетов), або зацікавленість виключно вітчизняним мистецтвом, що робить честь зацікавленому (Некрасов). У 1960-ті Венеційське свято наче й не існує в режимі суверенного існування; само по собі воно може збурити уяву хіба газетників чи мистецтвознавців «з правом відвідування». Це, безумовно, резонансна подія, та загалом не гідна окремої розмови — принаймні, в колі професійних літераторів. Як реакційний белетрист, так і талановитий прозаїк дисидентського штибу тут є мимоволі однодумцями, хоча для першого Бієнале вартує значно менше, ніж для другого. Некрасов саму назву ту вимовляє з повагою — зате Кочетов навіть слово це позбавляє великої літери, на яку не зазіхає його сучасник. Але в середині ХХ ст. Венеційська бієнале ще не набула символічної ваги та могутньої авторитетності. Її парадигма — парадигма випадку, байдуже, якого — сприятливого чи ні.

Навпаки, для початку ХХІ ст. Бієнале вже є доконаним фактом культурного довкілля. Ставити під сумнів її статус видається вже абсурдним. Письменникам це очевидніше, аніж будь-кому. Вони вже абсолютно не-випадково запитують її, а рефлексують на теми окремих жанрів — уособлень сучасної ситуації (Андрухович). Або ж поринають у карнавальну стихію мистецького свята, безнадійно плутаючи імена та роки (Тургенєв). У кожному разі Міжнародна венеційська виставка виглядає беззаперечним культурним явищем початку ХХІ ст., яке вже можна й не називати — читач з перших рядків здогадається, про що мова. Парадигма бієнале нової доби вже й не потребує точності чи навіть кон-

кретизації (Андрухович). Досить натяку — і з нього, мов із зерна, проростає образ метушливої та загалом прекрасної епохи, «ярмарки марносластва», для якої культура, однак, є ще більшим маргінесом, аніж це було півстоліття тому. Вже й не мовиться про фактичну недоступність Бієнале для масового відвідувача (що свого часу «боліло» Кочетову) — елітарний її характер виступає величною данністю, неоспірним фактом. І модернізм також не зазнає руйнівних атак, як півстоліття тому: Міжнародну венеційську виставку визнано його форпостом. Треба сказати, з запізненням: «Документа» з «Маніфестом» насьогодні втілюють більш радикальні тенденції сучасного мистецтва — але про них романів ніхто не пише.

1. Андреев Ю. О романе Всеволода Кочетова «Чего же ты хочешь?» // Литературная газета. — 1970. — № 7.
2. Андрухович Ю. Живокист серцевидний // Критика. — 2006. — Квітень.
3. Андрухович Ю. Центрально-Східна ревізія // Андрухович Ю. Книга відгуків: Вірші, есеї, романи. — Івано-Франківськ, 2008.
4. Бакланов Ю. Гневная пам'ять // Искусство кино. — 1962. — № 6.
5. Жуков Ю. Ответственность! // Литературная газета. — 1963. — № 39.
6. Говдя П., Пащенко О. З позицій реалізму // Мистецтво. — 1963. — № 1.
7. Кочетов В. Чего же ты хочешь? // http://www.fictionbook.ru/author/kochetov_vsevolod/chego_je_tiy_hochesh/read_online.
8. Лоуренс Д. Г. Любовник леди Чаттерлей. — Рига, 1990.
9. Некрасов В. По обе стороны океана. Записки зеваки. Саперлипопет, или Если б да кабы, да во рту росли грибы... — М., 1991.
10. Нинов А. А. НЕКРАСОВ В. П. // Краткая Литературная Энциклопедия. — Т. 5. — М., 1968.
11. Новикова А. Андрей Тургенев «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски!» // Коммерсантъ. — 2008. — № 215.
12. Підгорний М. Жити і творити для народу, в ім'я комунізму // Мистецтво. — 1963. — № 3.
13. Попович М. Ілюстрована енциклопедія України. — К., 2009.
14. Тургенев А. Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на куски! — М., 2008.
15. Хрущев Н. Высокая идейность и художественное мастерство — великая сила советской литературы и искусства // Художник. — 1963. — № 3.
16. Branguera T. Poetic Justice (2001–2003) // The Experience of Art 51: International art exhibition. — Venezia, 2005.
17. De Martino E. The History of the Venice Biennale. 1895–2005. Visual Arts. Architecture. Cinema. Dance. Music. Theatre. — Venezia, 2005.
18. Platea dell' Umanita 49. La Biennale di Venezia. — Venezia, 2001.

Анотація. Стаття аналізує твори чотирьох російських та українських письменників 2-ї пол. XX — поч. XXI ст. про Венеційську бієнале, відшукує парадигми сучасного мистецтва, що в них віддзеркалені.

Ключові слова: Венеційська бієнале, парадигма, постмодернізм, інсталяція, національний павільйон, треш.

Аннотация. Статья анализирует произведения четырех русских и украинских писателей 2-й пол. XX — нач. XXI ст о Венецианской биеннале, отыскивает парадигмы современного искусства, которые в них отображены.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, парадигма, постмодернизм, инсталляция, национальный павильон, трэш.

Summary. The article gives analysis of the four writers of the second half of the XX — beginning XXI centuries about the Venice Biennale, found a paradigms which reflected him.

Keywords: Venice Biennale, paradigm, post-modernism, installation, national pavilion, trash.