

Венеціанське Бієнале та український контекст

ОЛЕНА СОМ-СЕРДЮКОВА

Венеціанське Бієнале та українське мистецтво мають тривалі стосунки — треба зізнатися, поки що без великого успіху, але тенденція до взаємного прислуховування поступово намічається, хоча й з великими труднощами. Як відомо, вміння **дивитись** недостатньо, бо при цьому можна не **побачити**. Так само присутність, як факт участі в найпрестижнішому у світі бієнале, виявляється недостатнім для того, щоб бути поміченим.

У попередній період ці стосунки скоріше нагадували швидкісні раптові навали, наскоки. Таких дій економічних та політичних суперників зазнавала Венеція впродовж давньої історії свого існування, однак українці сюди “по сіль” не ходили. Розібратися у цих колізіях, чи принаймні їх означити, об’єктивно необхідно через можливість подальшого більш плідного діалогу в площині культури глобалізованого світу, вживаючи мову мистецьких реалій, що не потребують сурдоперекладу.

Спочатку варто розмежувати поняття “Венеція” та “бієнале”. Відчути різницю в атмосфері буття великого міста, що живе за вибагливістю містка між небом та водою, де діють закони, якщо вони готові прислужитися вічному, ірраціональному, емоційному, з одного боку, та різке протиставлення законів швидкоплинного, прагматичного й сві-

домо епатажного бієнале — можливо тільки побачивши все на власні очі. Це як контраст чи прірва між буттям та побутом.

У Венеції класичній є реальна можливість відчути на дотик приємну прохолоду води, провести рукою по старим цеглинам будинків, зазирнути у темряву золотого сяйва мозаїк собору св. Марка, подихати одним повітрям з геніальними творами Тіціана, Джорджоне, Тінторетто, однак ловиш себе на думці: невже ж так сталося, що ти і місто збіглися разом у невеличкому проміжку часу? Потрапивши у полон неймовірної концентрації пам’яток мистецтва на одному квадратному кілометрі, ти наче лежиш під величезним пресом, а він усупереч законам фізики, не давить тебе, а здійсмає почуття і відчуття на такі висоти, про які й не мріяв.

Також спробуємо знайти логіку, хоча б і жіночу, бо Венеція є словом жіночого роду, давнього та плідного співіснування цього міста й Бієнале. Венеція й карнавал тотожні. Місто, що дихає святом, не може його позбутися. Й коли костюмовані дійства стали не реальністю, а забавкою для туристів, Венеція знайшла себе в іншій грі на ім’я Бієнале. Вигадав це свято для Венеції її колишній мер Рікардо Сальвіатіко 1895 року, коли гігантські за розмахом виставки почала влаштовувати Європа, збираючи під старим дахом геогра-



Венеція

фічну екзотику та неординарні думки. Саме тоді у загальній свідомості європейців формується ставлення до власної тисячолітньої історії, культури, моралі як до особистої проблеми.

Тільки Венеція змогла перетворити театр сміливих до абсурду дій, формальних та стилістичних експериментів на найбільше у сучасному світі мистецько-комерційне шоу. Були вироблені свої правила гри, де дуже важливим є, як не дивно для пострадянського часу, сприймати вибагливість чужих думок з посмішкою, хоча в ній може бути закладений увесь спектр — від скепсису та презирства до цілковитого захвату.

Правила гри з домінантою епатажу й філософією деструкції запропонувало Венеціанське Бієнале. І головне у тій грі, аби всі прибули до класичної Венеції, гомоніли не всупереч, здавалось б, абсурдності самій ідеї існування міста між небом і водою. Ці правила гри треба прийняти, а далі тільки залишаєть-

ся вдосконалювати власний досвід на навички, шліфуючи майстерність.

Венеція, як мудра жінка, навчилася одержувати від тої гри чималі гроші, при тому не втрачаючи блідого аристократизму свого обличчя. Моменти пошуків у царині сучасного мистецтва вона сором'язливо сховала під довгу спідницю, дозволивши бавитись, головним чином, на своїх околицях — Арсеналі та Джордіні. І пошепки промовила, розбіленими як у Каналетто, хвилями лагуни: “Посміхайтесь, пані та панове, тільки так вам хоч трохи відкриється зміст цього дійства”. Можна продовжити це висловом стародавніх римлян — *ridentem dicere verum* — “посміхаючись кажи правду”.

Протягом понад сторічного існування Венеціанського Бієнале поняття “contemporary art” суттєво еволюціонувало, й розуміння контемперності, що великою мірою дотичне до актуальності, багаторазово змінювало свої форми та устрої. Якоюсь мірою ідеї Бієнале можна зіставити з висловом Сенеки: “Дурне ми любимо як хороше, однією молитвою спростовуючи іншу”¹. Йі перекинувши місток на сьогодні, тим паче, що вся Венеція сплетена з мостів, наведімо слова куратора офіційної української презентації 2005 року О.Титаренка: “Час мистецтва, що ніби й соромиться бути мистецтвом, пішов”². Принципи еволюціонування за умов постійної присутності, дає змогу поступово виходити у плевиво подій, відчувачучи їхню логіку. Проте Україні на цьому форумі митців судилася доля пунктирних вторгнень.

Українська присутність на Бієнале в історичному вимірі ХХ сторіччя була такою: 1924 року О.Усачов; 1928 — Ф.Кричевський, М.і Т.Бойчуки, К.Гвоздик, К.Єлева, В.Пальмов, В.Седляр, О.Таран, К.Трохименко, І.Хворостецький, М.Шаронов; 1930 — О.Богомазов, О.Довгань, В.Касіян, І.Падалка, З.Толкачов, В.Седляр; 1932 — Б.Бланк, В.Касіян, І.Падалка, М.Фрадкін; 1934 — В.Касіян, О.Шовкуненко; 1956 — Г.Глюк, М.Дергус, О.Ковальов, В.Костецький, Г.Меліхов, Т.Яблонська; 1958 — М.Дергус. Потім —

жирна крапка до початку ХХІ сторіччя. Але без цієї участі, хоча міра її адекватності потребує серйозного окремого дослідження, українське мистецтво немовби виключено з території великої світової гри.

Спробуємо окреслити деякі моменти цієї присутності. Як зазначає О.Роготченко: “Про українські імена (особливо до доби соціалістичного реалізму) неодноразово писала світова преса, а далекою 28-го Кирила Гвоздика назвали “українським Гогеном””³. Також за хронологією подій простежується, що з наростанням соцреалізму у середині 1930-х років завершується перший етап присутності українців на Бієнале. Проміжок часу між 1934 та 1956 роками позначається вакуумом для української делегації у складі радянської.

При всій повазі до славетних імен тих українських митців, котрі брали участь у Бієнале 1950-х років, усе ж такі дозволили собі припустити, що право участі в Бієнале виборували за усіма законами жанру радянських часів, тобто за закритою схемою вказівок зверху. Адміністративний метод призначень виключав усілякі можливості до конкурсної перемоги ідей. Слід додати, що наші митці презентували, звичайно, не Україну, а Радянський Союз, із нівельованою ідеєю власної авторської особистості та з привілеями державницьких вимог. Усе це проходило у розкішному павільйоні на Джордіні, який Радянський Союз дістав у спадок від царської Росії і який згодом, після розвалу СРСР, знов перейшов до Росії.

Представляючи офіційне мистецтво Радянського Союзу, що діяло за формулою — “інтернаціональне за змістом, національне за формулою”, висувалася доктрина, яка суперечила настанові прислухатись до інших і дотримуватись встановлених правил. Радянська експозиція будувалася за схемою виставки досягнень народного господарства без урахувань концепцій упорядників. Свідомо підкреслювалася ідея, що ми попереду всієї планети, хоча до уваги не бралось те, що ко-

ли весь час біжиш попереду, то решта бачить тебе тільки ззаду.

В.Прокоф'єв у своїх прогулянках Італією пише: "У цьому палаці (має на увазі палаццо Пезаро) розмістилась зараз... галерея сучасного мистецтва, що поповнюється за рахунок тих творів майстрів ХХ сторіччя, що були виставлені на *Biennale* та отримали премії *venezianского муниципалитету*. Між іншим, поряд з полотнами Утрілло, Марке, Сулоагі, Шагала, скульптурами Родена і Бурделя тут зберігаються картини Малявіна і Дейнеки"⁴. Якщо взяти до уваги, що це написано 1956 року після відвідін 28 Бієнале, то сам собою напрашується висновок, що українських митців ХХ сторіччя у цій збірці нема. Бо наступне 29 Бієнале стало для українців останнім у минулому сторіччі.

Тетяна Нилівна Яблонська висловлювалась досить різко щодо Венеціанських Бієнале, а саме: "Все західне мистецтво, з яким я тоді познайомилась у Венеції на Бієнале (1972 рік), здавалось якоюсь нісенітницею. Аби оригінально, аби виділитися, довести, що ти є талановитішим, винахідливішим за інших. Шокувати, епатувати. Навіщо? У вихорі "ізмів", що постійно змінюються, мимохідь блиснути своїм "я". В гонитві за оригінальністю вже давно немає мистецтва"⁵.

З цим висловом можна погодитися, адже в метушні безлічі прохідних проєктів, парадигма провокаційної свідомості здобула остаточну перемогу. Проте методи докору підказують, що проблема тут значно глибша. Це нагадає конфлікт між світами свідомості постмодернізму та соціалістичного реалізму, якщо останній розуміти переважно не через ідеологізований соціалізм, а через формальний реалізм. На цю думку наштовхує ще один вислів Т.Яблонської: "Після подорожі до Італії я дійшла висновку, що у своїй творчості художник ніколи не повинен дбати про власну оригінальність, про "самовираження" і т.д., чим були в основному наповнені пошуки художників 60-х років. Порівняно з високим, щирим та чистим мистецтвом П'єро делла Франческа, Мазаччо, Гоццолі, Гірлан-

дайо, Мантеньї наші пошуки здалися мені са- мозакоханим кривлянням"⁶.

Наступне входження українського мистецтва у течію Венеціанського Бієнале відбулось із перервою у 43 роки. Природно, ця пауза виявилася занадто довгою, і входження у контекст *contemporary* культури проходило з великими формальними та психологічними проблемами. Змінилися дві генерації митців, змінилася й Україна, яка, 2001 року беручи участь у виснажливих змаганнях Бієнале ХХІ сторіччя, чітко позиціонувала себе як держава. Водночас, була абсолютно втрачена ідея присутності на Бієнале з усіма вадами, які ми доти мали, а також відсутня культура розуміння того, що вкладають у зміст слова "*contemporary*", бо не можна сприймати його лише через формальний переклад як "сучасне".

Contemporary Art, що в різноманітніших проявах, і досить часто у брутальних, розрісся гілками столітнього дерева Бієнале, можна сприймати по-різному. Тут є свої несамовиті прихильники та завзяті опоненти. Проте хай як би довго й ґрунтовно точились дискусії навколо цієї теми, але ми зважимося забрати в того дійства приставку "ART". Питання полягає, ймовірно, у тому, який саме іменник надати до "*contemporary*". Утім, за жодним формальними, естетичними, етичними, моральними, психологічними ознаками він не підпадає під категорію мистецтва у найширшому розумінні цього слова.

Проєкт В.Раєвського, що 2001 року буквально притулювся у наметі на Джордіні, де всі решта мають досить пристойні павільйони, виглядав бідною сиріткою. Ба більше, через невідгдане місце розташування його обминали, ніби службове приміщення невизначеного типу. До цієї презентації було в українській пресі виголошено досить багато взаємозвинувачень та вилито чимало бруду. Як наслідок, не вистачило ні часу, ані грошей для пристойної експозиції, тим паче що й досвіду не було. Однак завдяки темі наметів, Україна сповна реалізує себе трохи пізніше, під час "помаранчевих подій". Тут спадає на думку вислів Ніц-



Човен Абсурду на Джордіні

ше, що справжнім проявом життя є не історія, а мистецтво.

На ювілейному 50 Бієнале Україна презентувала себе вперше, прислуховуючись до попередньо означених тем та ідей. Її лейтмотивом були — «Диктатура глядача» і «Мрії та конфлікти». Тема диктатури глядача була компенсаторною на тлі жвавої дискусії про те, що втрачено диктатуру кураторів. Європа, при всій агресивності терміна «диктатура», таки сприймає його крізь призму ідей, що прийшли з давнього Риму, а не від російського пролетаріату. Друга тема тримала у своїй основі ідею «три в гру» у площині мрій про майбутнє без конфліктів, що наразі можна тільки асоціювати з формами мистецтва.

Проект В.Сидоренка «Жорна часу», як синтетична мультимедійна система кіно-кола, горизонталі живопису та фіксованої крапки конусоподібного кристала, увібрав у себе тематичну канву того Бієнале. Підкреслено пошарова система живопису перевілювалась

у структури пошарового прочитання змісту, де межа глядацьких алюзій варіювалась у широкому полі космополітичного Бієнале, але при тому кожен окремо представляв частину маленького Всесвіту з власною історією. І тут усе відсорбовував кристал, даючи змогу побачити в малому велике та навпаки.

Певна літературність у поступовому прочитанні змістів «Жорен часу» спочатку викликали в мене асоціації з «Палімпсестами» Василя Стуса, й під монотонну мелодію відеоряду почали проступати рядки:

Замерехтіло межі двох світів
щось невпізнанно-знане. Ярі барви
по ньому заструміли, мов жалінь
тоненькі леза. Погляд мій взяли...

Відкрита для глядачів, яких «Жорна часу» вели у пошуки через мрії до безконфліктності як такої, можливість подорожувати думками, либонь, зумовила той успіх, що супроводжував проєкт В. Сидоренка на ювілейному Бієнале.

Але саме літературна домінанта моїх асоціацій до проєкту була породжена тим, що бачити його довелось не у Венеції, а в Києві — в залах Національного художнього музею України. Проте згодом, маючи змогу бути присутньою на наступному Бієнале, я ще раз переконалась у тому, що «Жорна часу» створювались власне для венеціанського простору, де історія і є палімпсестом.

51 Венеціанське Бієнале було, великою мірою, сформоване двома кураторами: Марія де Кораль відповідала за італійський павільйон на Джордіні з темою «Досвід мистецтва»; а на Арсеналі панувала Роза Мартінез з проєктом «Завжди трішки поодаль».

Про 51 Венеціанське Бієнале та Україну окрема історія. Не так давно, Україну штучно й навмисно розривали по всім можливим вісям на дві частини, керуючись римським правилом — поділяй та володарюй. І, як наслідок, ми маємо два проєкти від держави сучасної — проєкт Миколи Бабака та колишньої — від Віктора Пінчука.

Цікаво, що проєкт Миколи Бабака «Діти твої, Україно», будучи представлений вперше на виставці «Новітні спрямування» у Будинку художників, сприймався як безперечний фаворит напередодні Венеціанських перегонів. То був місцевий ґрунт, й тема торкалася душі кожного українця, по венах якого разом із кров'ю тече селянська генетична пам'ять. Окрім того, на тлі всього представленого, а точніше на контрасті, проєкт виглядав остаточно скоординованим, цілісним, логічним, довершено виконаним. Але це було у Києві.

У завзятій боротьбі за право бути представленим на Венеціанському Бієнале, більше враховувалися меркантильні інтереси, бажання будь-якою ціною вибороти цю участь. Проте, виявилось, що на карнавалі космополітів Венеції абсолютно ні до чого чужі сльози та біль. Для неї живою є зовсім інша реальність, враховувати й відчувати яку можна тільки за умов постійного мігрування від і до...

Представлена на фото глибина трагічних очей українських дітей періоду комуністичного свавілля тільки й могла, що виходити на рівень внутрішнього діалогу з присутніми на Бієнале українцями. Дуже серйозна автентика не торкалася душ іноземців, й ця естетика для них виявилась досить незвичною. При всій повазі до блискучого режисера Мілоша Формана, було не зрозуміло, чому в такому скорботно-національному українському проєкті як епіграф узятю його фразу: «Не кричи про весь світ — скажи про своє село, але так, щоб почув увесь світ».

Відео з Помаранчевої революції крутили в маленькому залі біля основної експозиції. Але це було суто у жанрі document, й гості лише заходили та виходили. Мені не вдалося побачити жодного, дійсно зацікавленого обличчя іноземця, хоча по моїм щокам поволі текли сльози, бо всі показані події ще були живою, незагоєною раною.

Тобто, напрошується висновок: готуючи проєкт для Венеціанського Бієнале, треба чітко окреслювати стратегію й тактику презентації та враховувати психологію громади, яка має його дивитися. Проєкт «Діти твої, Ук-

раїно», за великим рахунком, виявився цікавим тільки для нас самих.

Хоча було обрано пристойну експозиційну площу в одному з палаццо на Гранд каналі, з протилежного боку від Академії мистецтв, проте невкладення грошей у PR-компанію призвело до того, що відвідувачів було обмаль. Абсолютно не зрозумілою виявилася поведінка тогочасного міністра культури та туризму О.Білозір, котра так тихо, наче миша, прошигнула у перші хвилини відкриття експозиції, що мені довелося побачити її вже лише на репортерських фотознімках. Не було влаштовано прес-конференції, і українські журналісти та мистецтвознавці, які до того ж виявились не акредитованими, змушені були самі собі робити паралельне свято відкриття виставки. І в цей час було якось дуже соромно за власну державу.

Позабієналева презентація проекту В.Пінчука проходила з надмірною помпою, що її міг собі дозволити український олігарх, у палаццо Папандополі, з якого на Гранд каналі майорів український прапор, хоча його символічне звучання у даному контексті було не зовсім ясным. Запропоноване дійство обурювало вже на підходах до палацу. Тільки за умов правильного названого PIN коду, яким було прізвище ПІНЧУК, охорона розступалась і відчинялися двері. Роботи Савадова, Михайлова, Цаголова — останній був представлений скульптурою «Хлопці, що мочаться», жагуче дисонували з величчю старих стін, на яких зберігся розпис Тьєполо. До команди українців були долучені митці з інших країн — Холлер, Хатцушиба, Еліанос.

Не узагальнюючи, завважмо таке: навряд чи ці витвори могли б бути ознакою смаку освіченої людини, якби за ними не стояли великі гроші. Розпорошений острівець «Першої колекції» В.Пінчука у венеціанському варіанті представляв радше не кураторську ідею, а суму набраних для показу творів.

...На подвір'ї біля палацу горіли свічки, офіціанти у білих фраках розносили наїдки, дзюрчав канал, співав відважний цвіркун. Венеція занурювалась у солодкий сон...

Безперечно, Україна має наміри, як то амбітно заявляє сучасна влада, інтегруватися до європейської спільноти. Й інтегрування у сфері мистецтва видається найбільш плідним через реально високий рівень нашої мистецької культури.

Потрібно навчитися відповідати за свої вчинки, й беручи участь у «олімпійських іграх» від сучасного мистецтва, що з принадливою послідовністю проходять у Венеції, уважно прислуховуючись до означених правил та тем. А для цього треба починати підготовку до наступного Бієнале вже після завершення попереднього. Мають бути встановлені відкриті відбіркові конкурси мистецьких проєктів, а держава, і з свого боку, повинна гарантувати фінансування проєкта-переможця.

Що ж, Україна має свою певну історію взаємин на Венеціанському Бієнале. Тож у якому напрямку вони будуть розвиватися, повною мірою залежить від нас як сучасників, що претендують на право покращувати свої позиції на всесвітньому святі «сучасного мистецтва».

- 1 *Сенека Луцій Анней*. Нравственные письма к Луцилию.— М.: Художественная литература, 1986.— С. 95.
- 2 *Титаренко О.* Бієнале очима куратора//Галерея.— 2005.— №2.— С. 10.
- 3 *Роготченко О.* Венеційський Бієнале до соціалістичного реалізму та після//Українське мистецтво.— 2003.— №2.— С. 6.
- 4 *Прокоф'єв В.* По Італії.— М.: Искусство, 1971.— С. 292.
- 5 *Яблонська Т.* Спогади про 70-ті//Українське мистецтво.— 2004.— №3.— С. 124.
- 6 Там само.