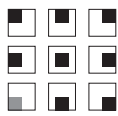




LA BIENNALE DI VENEZIA

MOTORI ARTU

Олег Сидор



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Інститут проблем
сучасного мистецтва
НАМ України

Олег Сидор

LA BIENNALE DI VENEZIA
МОТОРИ АРТУ

Одеса | Гельветика
2021

УДК 73/76.072.3(477)''1990/2020''
С34

Друкується за рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАН України
від 26 жовтня 2021 р., протокол № 8

Рецензенти:

Пучков А. О., професор кафедри теорії та історії мистецтва

Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури, доктор мистецтвознавства

Белічко Н. Ю., доцент кафедри теорії та історії мистецтва

Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури, кандидат мистецтвознавства

Роговиченко О. О., провідний науковий співробітник відділу теорії та історії культури

Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Олег Сидор

С34 La Biennale di Venezia: Мотори арту / Ін-т проблем сучас. мистец. НАН України. Одеса: Гельветика, 2021. 368 с.: іл.

ISBN 978-966-992-699-9

Монографія присвячена непересічним особистостям організаторів славетних Венеційських бієнале: президентам, комісарам, кураторам проектів, меценатам, ідеологам, симпатикам, почасті — художнім критикам та митцям-учасникам, а також окремим персонам, котрі намагалися перешкодити проведенню арт-заходу (звісно, це їм не вдалося). Також дане видання висвітлює окремі історико-просторові проблеми італійської арт-інституції, віхи її творчого шляху та виклики часу, які перед нею поставали упродовж 1895–2019 рр., крім того — питання української участі в світовому культурному процесі. Більшість використаного та процитованого, нами й перекладеного матеріалу є ексклюзивним у вітчизняній мистецтвознавчій практиці.

УДК 73/76.072.3(477)''1990/2020''

ISBN 978-966-992-699-9

© Олег Сидор, 2021

© ІПСМ НАН України, 2021

Зміст

Вступ13
АЛЕЗІ Массімо19
АКСЕНТОВИЧ Теодор19
АЛЛЕМАНІ Чечілія21
АНТОНОВА Ірина Олександрівна22
АПЛСТІН Михайло Якович23
АРГАН Джуліо Карло24
АУРІТІ Маріно25
БАЖАНОВ Леонід Олександрович26
БАЗУАЛЬДО Карлос27
БАКУШИНСЬКИЙ Анатолій Васильович28
БАРАТТА Паоло29
З історії венеційського Арсеналу31
БАРБАНТІНІ Ніно32
БАРШИНОВА Оксана Германівна33
БЕЗРОДНИЙ Петро Васильович35
БЕРЛУСКОНІ Сильвіо36
БЕРНАБЕ Франко37
БЕРНШТАМ Леопольд Адольфович38
БЕРНШТАМ Федір Густавович38
БЕРТОЛА К'яра40
БИСТРИЦЬКИЙ Євген Костянтинович41
БІЛЕЙ Юрій Іванович42
Заочні учасники проекту на 58 Венеційській бієнале 201944
БІЛОЗІР Оксана Володимирівна45
БІРНБАУМ Даніель45
БОНАМІ Франческо47
БОРДІГА Джованні50
БУЛАВІНА Наталя Миколаївна50
БУРЛАКА Вікторія Петрівна52
БУРРІО Нікола53
БЮРЕН Даніель55
ВЕДОВА Еміліо56
ВЕНТУРІ Ліонелло58
ВИШЕСЛАВСЬКИЙ Гліб Анатолійович59

ВОЛЬПІ Джузеппе60
Сателіти Венеційської бієнале62
ГАЛАССО Джузеппе62
ГЕЛДХОФ Бйорн63
ГЕЛЬДЗАЛЕР Генрі65
ГОРЯЙНОВ Володимир Вікторович66
ГРАБАР Ігор Емануїлович69
ГРАНДІС Паоло де70
Каталоги Венеційських бієнале.72
ГРИМАНІ Філіппо74
Правила користування абонементами на 4 Венеційській бієнале 190175
ГРОЙС Борис Юхимович75
ГУБЕР Андрій Олександрович77
ГУГЕНГАЙМ Пеггі78
ГУДІМОВ Павло Володимирович80
Д'АННУНЦІО Габрієлле81
ДАВІД Катрін83
ДЕ КІРІКО Джоржо84
ДЕЛЬ'АКВА Джан Альберто86
ДЖОНІ Масіміліано87
ДИМШИЦЬ Едуард Олександрович89
ДИЧЕНКО Ігор Сергійович90
ДОРОШЕНКО Пітер91
ДЮФІ Рауль93
ДЯГЛІЄВ Сергій Павлович94
ДЬОГОТЬ Катерина Юріївна96
ЕКСТЕР Олександра Олександрівна98
Українські митці — оформлювачі виставок	100
ЕЛЛОВЕЙ Лоуренс	101
ЕНВЕЗОР Оквуї	102
ЕРНСТ Макс	104
Сюрреалісти на Венеційських бієнале	105
ЕУЛІССЕ Вінченце	107
ЕФРОС Абрам Маркович	107
ЄВА і АДЕЛЬ	108
ЖОРЖ Вальдемар	109
ЗАБЕЛЬ Ігор	110
ЗВІЖИНСЬКИЙ Анатолій Євгенович	112
ЗЕЕМАН Гаральд	114

ІВАНОВ В'ячеслав Іванович	118
ЙОНЕСКО Ежен	119
КАБАКОВ Ілля Йосипович	120
КАЗОРАТІ Феліче	121
Художники — біенальські керівники	122
КАЛЬВЕЗІ Мауріціо	123
КАРАНДЕНТЕ Джованні	124
КАРАСЬ Євген Валерійович	125
КАРЛУЧЧО Луджі	127
КАСТЕЛЛІ Лео	128
КАТТЕЛАН Мауріціо	130
КЕМЕНОВ Володимир Семенович	130
Помилки у висвітленні історії Венеційських біенале	132
КЕСАСВА Стелла Юрївна	133
КІЛЬТЕР Уте (Вікторія) Михайлівна	134
Розмаїття думок про Український павільйон 2011	135
КЛЕР Жан	136
КЛИЧКО Володимир Володимирович	138
КОГАН Петро Семенович	140
Українська секція Венеційської біенале 1930	142
КОМАШКО Антон Михайлович	143
Відгуки іноземної преси на українську секцію Венеційської біенале 1928.	145
КОН Фелікс Якович	145
Бізнес на Венеційських біенале	146
КОРРАЛЬ Марія де	148
Жіноч(н)е на Венеційських біенале	149
КРІСПОЛЬТІ Енріко	151
КОЧУБИНСЬКА Тетяна Анатоліївна	151
КРОФФ Девід	152
КРУПЕНСЬКИЙ Микола Анатолійович	153
КУДЕЛЯ Лілія	154
КУЗЬМА Марта	155
КУЛИК Іван Юліанович	157
КУРІГЕР Біче Габріела Лівія	158
Відповіді мисткинь на біенальські питання	160
ЛА ФОНТАНА П'єтро	162
ЛЕВІ Карло	163
ЛОЙ Нанні	164
ЛОНГІ Роберто	165

ЛУНАЧАРСЬКИЙ Анатолій Васильович	166
МАЗУРЕНКО Василь Петрович	168
МАНН Томас	169
Венеційська бієнале у красному письменстві	171
МАРАЇНІ Антоніо	172
Основні конкуренти Венеційської бієнале	174
МАРГАРИТА САВОЙСЬКА	1675
МАРИНЕТТІ Філіппо Томазо	176
Венеційська бієнале та італійські футуристи	178
МАРІЯ ПАВЛІВНА	179
МАРКАДЗАН Маріо	179
МАРКОЛЛІ Аттіліо	180
МАРТІНЕЗ Роза	181
МАРТИНО Енцо Ді	183
МАРЧЮРІ Джузеппе	183
МАСЕЛЬ Крістіана	185
МІЗІАНО Віктор Олександрович	187
МІЧЧИКЕ Ліно	190
МОРИЦ Володимир Емільйович	191
МУССОЛІНІ Беніто	192
Доля гітлерівських «бієналістів»	193
НАПОЛЕОН І Бонапарт	194
НЕДОШИВІН Герман Олександрович	195
Українські художники на 28 Венеційській бієнале 1956	197
НЕСБІТ Моллі	198
НІЩУК Євген Миколайович	198
НОНО Луїджі	199
ОБРИСТ Ганс Ульріх	200
ОСТТІ Уго	202
ОЛІВА Боніто Акіле	204
ОНУХ Єжи-Юрій	208
ОРСІ П'єтро Фортунато Марія	211
ОСТРОВСЬКА Олеся Богданівна	212
ПАЖЕ Сюзанна	213
ПАЛУЧЧІНІ Родольфо	214
ПАЛЬМА Сісто Далла	216
ПЕТРОВ Федір Миколайович	216
ПІКА Вітторіо	218
ПІНО Франсуа	220

ПІНЧУК Віктор Михайлович	221
ПІСТОЛЕТТО Мікеланджело	224
ПОЛОК Дорон	225
Поезія на Венеційських бієнале	226
ПОНТІ Джованні	227
ПОРТОГЕЗІ Паоло	228
ПРЕТІ Луїджі	229
РАВАЗІ Джанфранко	230
РАСВСЬКИЙ Валентин Юліанович	231
РАКОЦЕВИЧ Горан	234
РАШКОВЕЦЬКИЙ Михайло Маркусович	236
РЕСТАНІ П'єр	237
РЕПІН Ілля Юхимович	238
Венеційські бієнале і смерть	240
РІД Герберт	241
РІПА ДІ МЕАНА Карло	243
РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович	247
РОНДІ Джан Луїджі	249
Венеційська бієнале у кінематографі та образотворчому мистецтві	250
РУГОФФ Ральф	251
СААТЧІ Чарлз	253
САЛМІНА Лариса Миколаївна	254
САРДЖЕНТІНІ Фабіо	256
САРТО Джузеппе Мельхіор	257
Приклади цензурного втручання на бієнале	258
САРФАТТІ Грасіні Маргарита	259
СВІБЛОВА Ольга Львівна	260
СЕЛЬВАТИКО Ріккардо	261
«Флоріан»	263
СЕРЕНІ Еміліо	263
СИДОР-ГБЕЛИНДА Олег	264
СИДОРЕНКО Віктор Дмитрович	265
СІДЛІН Михайло	272
СІЦЦІАНО Італо	273
СОЛОВІЙОВ Олександр Іванович	274
СОЛОМОН Алан Р	277
СПАНІО Анджело	278
СТАРЖИНЬСЬКИЙ Юліуш	279
СТОПП Роберт	280

СТУКІ Джованні	282
СТУПКА Богдан Сильвестрович	283
ТАНЮК Лесь (Леонід) Степанович	285
ТЕРНОВЕЦЬ Борис Миколайович	286
ТИТАРЕНКО Олексій Михайлович	288
ТІРАВАНІЯ Ріркріт	291
ТРЕТЬЯКОВ Павло Михайлович	292
ТУРКІНА Олеся Володимирівна	293
УІСТЛЕР Джеймс Еббот Мак-Нейл	294
УМБЕРТО І	296
ФЕДОРОВ-ДАВИДОВ Олексій Олександрович	297
ФЕДУК Олександр Касьянович	298
ФІСКА Джованні Фавретто	300
ФОГАДЗАРО Антоніо	302
ФОМЕНКО Світлана Валеріївна	303
ФРАДЕЛЕТТО Антоніо	304
ФРАНКЕТТІ Раймондо	306
ФРІДГУТ Павло	306
ХАЛТУРІН Олександр Георгійович	307
ХАМАТОВ Віктор Олександрович	308
ХАНЕНКО Богдан Іванович	309
Національні павільйони на Джардіні	312
ХАНТЕР Сем	313
ХОУ Ханру	314
ЧЕЛАНТ Джермано	315
ЧІНІ Вітторіо	318
ЧУБАК Божена	319
ШАПОШНІКОВ Борис Валентинович	320
Література	325

Присвячую своїй дружині Тетяні

Вступ

«Світ щоденних цупких подробиць та дряпливих мук...»

Ігор Костецький, «Повість про останній сірник»

Ця книга — продовження дисертації «Венеційська біенале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX — початок XX ст.)», (захист відбувся у травні 2015 в Інституті проблем сучасного мистецтва) і науково-популярного нарису «Українці на Венеційській біенале: Сто років присутності» («Наш Час», 2008).

Працюючи над цим дослідженням, автор зіткнувся з відсутністю деяких джерел. Чимало імен кураторів, комісарів, президентів Біенале (саме про них і мова) перебували у пільмі забуття. Не все гаразд було навіть з іменами окремих персон. Мережеве всезнання — міф, а право приватності надійно приховує гзимси біографій навіть від науковців. Вікіпедія — не панацея, а паліатив, користали нею за крайньої потреби: терпець паперу знає межу. Всесвітній Павутині властива безсоромність.

А навколо вирує живе життя мистецтва — настільки очевидне у своїй безумовності, що не встигаєш зафіксувати його «плямки», навидзюбувати «родзинок», познаходити «цікавинок».

Тож автор оксюморонно поєднав: довідковий принцип викладу матеріалу та есеїстичну стилістику. Енциклопедична зваженість прийде згодом; спершу потрібні енциклопедичні пролегомени, які візьмуть на себе частину інтелектуальних ризиків.

Працювалося методом дельозової *різони*, аби розмисел вільно розростався, клубочачись кущами асоціацій, та, за потреби, обривав їхнє свавільне буяння. При тім вибухали несподівані зближення сенсів, «розряди думок», що за інших обставин не мали би шансу втрапити до тексту.

Однак — жодного потурання фактологічній приблизності, лише аргументовані посилання на джерело для кожної крамольної опінії. Принагідно доводилося вдаватися до зразків компілятивного стибу (так би мовити, «лінія Плінія-старшого», та мені більше до вподоби «лінія Еліана»), але вони слугували точкою відліку, а не кінцевим пунктом прибуття.

(Структуру оповіді запозичено із книги Алена і Одетт Вермо «Метри сюрреалізму». Екскурси «в рамцях» розширюють діапазон дослідження, принагідно розповідають читачеві особливість певної локації, пов'язаної з діяльністю персонажа. Або ж дають поринути вглиб окремо взятої фрази — для мого героя ключової. Чи навіть дозволити собі розкіш аналогії, припущення, гіпотези).

Брак друкованого простору змусив утриматися від оприлюднення геть усіх імен кураторів, та й й книга перетворилася би на «телефонний довідник». (Грантоїдам таке припаде до смаку, та зась їм). Тож обмежився іменами упорядників основних венеційських проєктів, також персон, які мали причетність до проєктів українських, крім того — осіб, які прагнули загальмувати процес, вставити палиці в колеса... на бієнальських вулицях, де жодному колесу не проїхати; читач має знати і «героїв неґації». Переважають, звісно, творчі особистості «зі знаком плюс».

На питання — чому не художників? — відповім так: по-перше, їх у кілька разів більше, ніж «організаторів процесу». По-друге, хотілося показати українське мистецтво у світовому контексті, тож кого є сенс представити як «іноземний акомпанемент»? Лише класиків? Або ж класиків, разом із загадковими, сповненими надії маргіналами? Яким би був органон вибірковості, якщо рахунок іде на десятки тисяч імен? Насправді, художники нікуди не зникли зі сторінок цього видання. Саме вони, а не куратори (відверто!) первинні в експозиційному процесі.

Мені закидатимуть європоцентризм і матимуть рацію. Більшість персонажів — українського, італійського, англійського, американського, французького, німецького, російського походження, але, за винятками (таєць Рікріт Тіраванія, нігерієць Оквуї Енгвезор, китаєць Хоу Ханру) не зустрінеш тут представників III світу, які нині відіграють дедалі більшу роль на Венеційських бієнале. Що можна на це відповісти,

одразу відкинувши звинувачення у расових упередженнях будь-якого гатунку? Послатися на малу можливість вивчення «місцевої літератури»? Чи констатувати, що фах куратора міжнародних експозицій усе ще є привілеєм певних націй?

Тож цей текст — «фрагмент замість цілого», текст-пунктир, текст-вектор, котрий відсилає до інших видань, якими я не зневажив.

А також — «книга прецедентів», збірка неймовірних історій, якими поцятковане більш як сторічне існування Венеційських біенале. Зразків шляхетної відданості мистецтву — і чорної підступності. Читач, який шукає тут обрисів маніхейського протистояння, помилиться: інтрига нині набуває непередбачуваних конфігурацій, які надають кожній з історій унікальності. Тож переважають не западини ганджів і висоти звершень, а мозаїки компромісів, напівпоразок, напівуспіхів.

Не варто журитися, що українські митці не отримали жодного «лева»: існують розголоси, які вартують офіційного призу. Все попереду: тієї миті, коли друкують цю книгу, півень кукурікнув й обранець долі біжить зі щасливою фізією алеєю Джардіні.

Із частиною персон сучасності автор знайомий особисто. Це його друзі, колеги з ІПСМ, які доклалися до створення біенальських проєктів. Їхні зауваги, рефлексії, спогади складають найціннішу частину цієї книги.

Олег Вяч. Сидор.





la Biennale di Venezia



Піотр Укланський. Портрети кураторів (зліва направо):

Ігор Забель, Хоу Ханру, Катрін Давід, Гілен Тавадрос, Ганс Ульріх Обріст, Франческо Бонамі, Ріркріт Тіраванія, Габріель Ороско, Даніель Бірнбаум, Масіміліано Джоні.

50 Венеційська бієнале. 2003



АЛЕЗІ Массімо

Alesi Massimo

(1907, Чівітавекіа — 1988). Італійський політик.

Військовий за фахом.

Член ліберальної партії.

Учасник парламентських комітетів 1960–70-х.

Президент 28 Венеційської бієнале 1956.

Створив для радянської делегації «атмосферу дружелюбності, уваги та готовності допомогти» [Недошивин 1958: 156].

Дотримувався «золотої середини» між нефігуративом і реалізмом, що видно з нагороджень, які отримують представники одного (живописець Жак Віллон, скульптор Лін Чедвік) та іншого напрямків (графік Анна Сальваторе); за наступних едицій баланс буде порушено [Martino 2005: 132].

Відставку А. сприймуть як «наслідок інтриг босів, котрі фінансують виставку», що приведе на бієнальську орбіту «нове керівництва, (яке) обрало вкрай реакційну політику, перешкодивши участі художників реалістичного напрямку» [Зардарян 1959: с. 24]. Втім, це лише опінія радянської сторони.

АКСЕНТОВИЧ Теодор

Axentowicz Teodor

(1859, Брашів — Краків, 1938). Польський художник.

Закінчив гімназію у Львові (1882).

Навчався у Мюнхені, Парижі, Лондоні.

Упродовж дев'яти літ учень Каролюса-Дюрана.

Представник стилю модерну [Wallis 1982: 222].

Учасник 1-ї виставки «Штука» у Кракові 1897.

Викладав у Краківській АМ; професор.

Творчість А. — мікст Сецесії (млосні жіночі портрети, воістину геральдичні лики напрямку, згодом «писав дедалі швидше й небаліше» [Dobrowolski 1960: 303]) і рустикальності (україніка у творах «Дівчина, яка пасе гуси», 1883, «Коломийка», 1894) з «плєнерним розумінням кольору» [Федорук 1976: 90].

Учасник Венеційських бієнале (1910, 1914, 1920, 1926).

Із Яном Котерою — комісар чесько-польської зали (Salla dell'arte Szeco-Polassa; 25 авторів) на 9 Венеційській бієнале 1910; серед інших дев'яти залів — переважно італійські: Трієсту; П'ємонт-Лігурії, Ломбардії, Неаполя, також колекція французьких гравюр [La Mostra]. Частина учасників теж зверталася до української тематики (Казімеж Сіхульський, Ян Станіславський з «Українським краєвидом», популярним у Польщі; виходець із «родини майже польської... що зрослася з українським оточенням» [Антонович 1926: 5], Ян Фалат із «Церковним інтер'єром» і «Старими ветеранами», сам А. з картиною «Ragazza rutena», «Рутенське дівча»); загалом 23 експонати 12 авторів [Treter 1930: 306].

Окрасою залу став «Таємничий сад» Йозефа Мегоффера 1910; на 11 Бієнале 1914 він блиснув проектами вітражів, реалізованими у соборі Фрайбургу [Sosnowska 2001: 2], також Ольга Бознанська (жіночі портрети), Йозеф Вейс («Весна», «Церква св. Марії», «Моя дружина»), Стефан Філіпкевич та ін.

Чеську сторону, зокрема, представляв Макс Швабінський (малярський родинний портрет), майбутній учитель Касіяна, Богумил Кафка («Сомнамбула»), Отакар Неєдли, Ян Прейслер, Антонін Славічек, Ян Стурса.

Створив прецедент національно-культурного представництва за відсутності суверенно-державного осердя. На відміну від інших версій (Угорщина, Шотландія теж виставлялися у Венеції окремо від країн, до складу яких входили, часом і нині лишаються), ця дистанціювалася від метрополії.

Симбіоз націй — не перший у цьому жанрі; назву лише польсько-чесько-моравську виставку в Києві (1910, організатор Конрад Кшижановський).

Вперта позиція польських митців 1932 уможливила появу власного павільйону на о. св. Єлени (на місці ливарницького цеху [Moltent 1899: 85]).

АЛЛЕМАНІ Чечілія

Allemani Cecilia

(1977, Мілан). Італійський мистецтвознавець.

Закінчила Міланський ун-т за спеціальністю філософія (2001).

Магістр коледжу Бард за кураторським фахом (США).

З 2011 шеф-куратор, молодший директор High Line Art, співробітник Frieze New York.

Директор Арт-Базеля 2018.

Серед митців, якими опікується: Ель Анацуе, Каріел Боу, Нарі Вард, Кері Джеймс Маршал, Марія Хассабі, Сара Це.

Живе в Нью-Йорку [Куратором...].

Чоловік — Массіміано Джоні, куратор Венеційської бієнале 2013, спів-автор книг А. («Я не тут», 2010).

На 57 Венеційській бієнале 2017 прокурувала Італійський павільйон виставкою «Магічний світ»: з акцентом на «владі уяви», що, за А., проявляє себе в «ситуації кризи, яка вирішується в процесах естетичної та екстатичної трансфігурації» [Viva 2017: 90] (учасники: Джорджо Андреотта Кало, Роберто Куоджі, Аделіта Хусні-Бей). Проект А. визнали одним із кращих на арт-фестивалі, схвалення «Світ» почув навіть з уст прискіпливих митців (Володимир Яковець). Вразила імітація християнських мощей, супроводжена різким, сирним запахом («Наслідкування Христа» Куоджі). Словом, «переважання оповідних форм, запозичених із міфів, ритуалів, вірувань і чарівних казок», тож автор — не пасивний «виробник творів та об'єктів», а «творець можливих світів» [Il Mondo 2017: 5].

У січні 2020 А. призначено куратором 59 Венеційської бієнале, що має відбутися, не 2021, а 2022; передвістям цієї історії є відмова китайським митцям від участі у Венеційській бієнале через атипovu пневмонію [Орлова 2003: 13].

Зараз (травень 2021) майже підтверджено факт проведення арт-фестивалю у 2022, хоча суспільна параноя, нав'язана епідемією, передрікає Венеції долю геттоїдалної оази, де виставка демонструватиметься у принизливо-модному режимі онлайн, на який уже перейшла бієнале в Сіднеї [Morrison 2020: 29].

Загалом А. обмежується загальними висловами на взір: «Збираюся дати голос митцям, котрі створюють унікальні проекти, що віддзеркалюють їхнє бачення і суспільство» [Cutillo].

Перша італійка на такій посаді; попередниці були з Іспанії (Марія де Корраль, Роза Мартінез, 2003), Швейцарії (Біче Курігер, 2011), Франції (Крістін Масель, 2017).

Директор 59 Біенале — венецієць Роберто Чікутто, продюсер Іоселіані, Моретті, Сокурова.

АНТОНОВА Ірина Олександрівна

Антонова Ирина Александровна

(1922, Москва — Москва, 2020). Російський радянський історик мистецтва. Доктор мистецтвознавства.

Науковий працівник ДМОМ ім. Пушкіна; директор (1961–2013), музеєві присвятила низку видань (1980, 1981, 1985–89); почала з пропагандистських антологій («Разом відстоїмо світ», 1962, у співавт.), упорядкувала каталог урятованих творів Дрезденської картинної галереї (1955): тема картини Юлія Ятченка «З мріями про мир» 1957.

Куратор однієї з виставок Фестивалю молоді та студентів 1957.

Комісар Радянського павільйону на 30 Венеційській біенале 1960 (офіційне відкриття 15. 06.; 22 автори), на посаду була призначена дзвінком з МК, позаяк вивчала італійське мистецтво, знала італійську мову, цікавилася сучасним артом, згодом оцінила Емілію Ведова і Жана Фотіє; в «італійському векторі» писала про Ренесанс (Паоло Веронезе, 1957, 1963, венеційське малярство, 1956), представила радянським глядачам підбірку творів Джорджо Моранді, що експонувалася у Москві та Харкові [Виставка 1973].

Каже, «не мала жодного стосунку до відбору творів» [Русские художники... 2013: 380], вирішувала господарчі проблеми (з дахом, що завжди протікає).

Експозицію організувала — не переоцінивши складність завдання — підбіркою творів Тетяни Яблонської у центрі (вдруге на цій виставці після 1956, серед інших семи творів — картина «Хліб»; тавтологію на-

магалися концептуально виправдати, мовляв, «в оточенні інших картин...»; також туди потрапили твори «Над Дніпром», «Вдома за книгою», «Портрет Гаяне» [Владич 1960: 3]). Бачимо і українських плакатистів Адольфа Страхова, Івана Дзюбана.

Щодо виставкових повторів — вони не дивина на Бієнале: «Донька Іоріо» Мікетті демонструвалася тут і 1895, і 1932, а вдруге — вже без скандалу [Віконська 2015: 218].

Упродовж чотирьох місяців А. водила у Венеції екскурсії; від пропозиції експонування виставки у Югославії відмовилася з технічних причин. Відкрила московську конференцію 1986 «Мистецтво Венеції та Венеція у мистецтві» вступною промовою і доповіддю «Шедеври венеційського малярства доби Відродження» [Сугробов 1988: 392].

З ресурсів музею на 57 Венеційській бієнале 2017 куратори Марина Лощак, Ольга Сніжко організували виставку «Людина як птах»: 13 учасників з Аргентини, Бельгії, Нідерландів, Німеччини, Росії, Японії.

Підписала Лист до Президента Росії 22. 03. 2014 з підтримкою антиукраїнського курсу.

АПЛЕТІН Михайло Якович

Аплетин Михаил Яковлевич

(1885–1981). Радянський політик.

Навчався у Кінешмі, Петербурзі (1910–14).

Есер (1905–18), більшовик (з 1919).

За радянської доби — генеральний секретар, замісник голови ВОКС (1932–35) [История профсоюзов].

Президент Організаційного комітету (15 персон) з підготовки Радянського павільйону на 19 Венеційську бієнале 1934.

Інженер душ: коли на Заході наробила галасу книга Андре Жиди «Повернення з СРСР», А. пересилає Ромену Роллану осудливого «листа від магнітогорських робітників», від Роллана вимагаючи долучитися до агітаційної кампанії [Носик 2001: 62].

Після II Світової війни «кинутий» на літературу (член Іноземної комісії СП СРСР; редколегії журналу «Иностранная литература»: поруч із

Мухтаром Ауезовим, Сергієм Герасимовим, Сергієм Образцовим [Ред. состав 1956: 288]).

На дачі у класика «розповідав багато про Китай» [Чуковский 1995: 24]. Автор книг «Етапи і форми просвітницького союзного руху за 5 років» (1923), «Міжнародний учительський рух» (1925).

АРГАН Джуліо Карло

Argan Giulio Carlo

(1909, Турин — Рим, 1992). Італійський мистецтвознавець.

Сенатор Республіки (1980).

Вивчав романську філологію в Туринському ун-ті (1931).

Синдик Риму (1971–79), професор юриспруденції.

Член кількох академії (Рим, Турин, Палермо).

Доктор honoris causa Будапештського ун-ту.

Засновник «Storia dell'arte review».

Натхненний лекціями Ліонелло Вентурі, вивчає історію архітектури [Who's who 1988: 77].

Автор ефектних теорій «смерті мистецтва внаслідок вмирання ремісничої праці» і «закінчення епохи шампанського, початку епохи кола-коли» [Кин 1988: 328, 329].

Протидіє Біенале дисидентів 1977 [Martino 2005: 67], хоча раніше обстоював Еміліо Ведова (дратуючи радянську критику, яка саркастично цитувала статті А. [Горяинов 1962: 22]) і «темну драму матерії» П'єтро Консагра (і опонент його — поет-комуніст Джанні Родарі з анти-біенальським есеєм «Мандрівка серед болтів, цвяхів та ганчірок» [Родари 1960: 4]). Радянці сприймали А. як «захисника абстрактивізму» (синонім абстракціонізму) [Губер 1959: 21, 22]. Позиція А. виглядала актуальною з огляду на логіку (спокута кривд, завданих модернізму тоталітарними режимами) виставкової практики арт-фестивалю.

На Біенале — член Міжнародного експертного комітету (1952, 1960), Міжнародного журі (1960), міжнародного консультативного експертного комітету (1970).

Також організував тут показ виставок: Пеггі Гуггенгайм (1948); «Мистецтво сьогодні у музеях» (з Жаком Лассанем, Куртом Мартіном, Робертом Пенроузом, Джоном Ревалдом, Джанальберто Даль'Аква, 1964).

Постмодернізм відкидав («Мистецтво як наука», 1987).

Автор творів (часом у співавт.) про митців сучасності (Генрі Мур, 1948, Вальтер Гропіус, 1951, Умберто Боччоні, Пабло Пікассо, 1953, Луїджі Нерва, 1955, Жорж Брак, 1957, Жан Фотьє, 1960, Джузеппе Капогроссі, 1967, Ман Рей; Емілію Ведова, 1981, Джорджо Моранді, 1984, Альберто Маньєлі, 1986 [Art of the XXth 2000], [Искусство стран 1965], Ренесансу (Брунелескі, 1946, 1955, Фра Беато Анжеліко, 1955, Боттічеллі, 1957, «Ренесансне місто», 1969, Караваджо, 1971, Леонардо, 1977).

Серед монографій: «Історія італійського мистецтва» (1968), «Гід з історії мистецтва» (1977).

«Не тоне в подробицях... виклад зосереджено довкола основних майстрів» [Дажина 1990: 224].

Лавреат премії Фельтринеллі для арт-критиків 1959.

АУРІТІ Маріно

Auriti Marino

(1891, Гуардігреле, Італія — Кеннет Сквер, 1980). Італійський винахідник.

Журналіст; емігрував, не сприйнявши фашизм.

Облаштував автомийку в Пенсильванії. Детальми автівок користав для рам репродукцій доби Ренесансу. З 1950-х у сараї будує з дерева, скла і пластику архітектурну модель «палацу знань», мріючи про хмарочос посеред Вашингтону, висотою 700 м при 136 поверхах.

На думку Масіміано Джоні — «ексцентрик» із «персональними космологіями та ілюзіями всезнання» [Palazzo 2013: 23]

Посмертний натхненник 55 Венеційської бієнале 2013 з гаслом «Il Palazzo Enciclopedico» і зменшеною версією твору А., що спровокувало показ езотеричних, сюрреалістичних і фриківських артефактів; за це визнаю Бієнале 2013 однією з найкращих, мною побачених.

Оскільки Венеція є і феноменом архітектури, природно, що Бієнале не обмежиться омажуванням цьому виду творчості. Приклад А. — не єдиний: 2001 Золотого лева за кращий павільйон отримала Німеччина з хаотично перебудованим приміщенням; тоді ж відзначили Канаду з міні-імітацією кінозалу.

БАЖАНОВ Леонід Олександрович

Бажанов Леонид Александрович

(1945, Москва). Російський мистецтвознавець.

Син доктора технічних наук.

Закінчив історичний ф-т МДУ (1973).

За пізньорадянської доби — автор статей із Валерієм Турчиним («Концептуальні ідеї неоавангардизму», «Щодо опінії про авангардизм та неоавангардизм», 1978, «Від гри до гри. Від гепенінгу до перформансу. За гранню мистецтва», 1980, «Абстрактне мистецтво. Досвід переосмислення», 1991).

Бідкався: «у нас... не розвинуті ні есеїстика, ні жорсткий стилістичний аналіз, ні структуралізм, який ми “надкусили” та кинули» [Кантор 1987: 451].

Засновник ТО «Ермітаж» (1986), ЦСМ на Великій Якиманці (1995).

З 1993 опікувався виставками в павільйоні Росії, замінивши на цій посаді Володимира Горяїнова.

Обрав емігранта Іллю Кабакова, його «Червоний павільйон» отримав Почесну згадку серед нагороджень.

У Венеції 1999 відвідав альтернативний проект Михайла Туровського (повідомлено автором 2012).

Комісар Російського павільйону на 49 Венеційській бієнале 2001; куратор Катерина Дьоготь. Відхилив її власний проект «Пам'ять тіла. Нижня білизна радянських часів», після консультацій із кураторами, московськими галеристами згодився на показ Леоніда Сокова, Ольги Чернишової, Сергія Шутова у «закінченому проекті, який оглядає 3 покоління сучасного російського мистецтва» [Русские художники... 2013: 57].

Оцінив українську участь у Венеційській бієнале 2001 як «дуже яскраву, радикальну, контрастну щодо контексту» [Дон 2001: 67].

БАЗУАЛЬДО Карлос

Basualdo Carlos

(1964, Росаріо). Аргентинський мистецтвознавець.

Член редакційної ради часопису «Artforum».

Засновник, головний редактор часопису «TRANS».

Живе у Нью-Йорку.

Редактор зб. «Креолізм та креолізація» (у співавт., 2002); дослідник майстрів сучасності (Ернесто Нето, 1995, Френсіса Еліса, 2001), куратор виставок («Тропікалія. Революція в бразильській культурі, 1967–72», 2005–07; «Сінді Шерман. Афект і повторення», «Архітектура сновидінь»).

Оквуї Енгвезор «працював... із шістьма блискучими колегами», серед них і Б. [Documenta: 11_Platform 2002: 6].

У серії виставок скористався терміном Джона Кейджа «записки» [Обрист 2013: 190].

Один із 11 кураторів 50 Венеційської бієнале 2003, проекту «Структури виживання» (24 учасників, три творчі гурти, переважно з Латинської Америки; вигулькує класик ленд-арту Роберт Смітсон). У нервовому мигтінні моніторів (Рейчел Харрісон, Педро Райса, гурту «Кракас», Raqs Media Collective) вгадувалася алегорія Марноти Марнот.

Комісар Американського павільйону, проекту Брюса Наумана «Топологічні сади» (з Майклом Р. Тейлором) на 53 Венеційській бієнале 2009, пов'язав його з топографією та історією міста як «палімпсесту громадського та приватного простору» [Making... 2009: 148], «Від самого початку ми намагалися досліджувати розлогу та розмаїту сферу творчості Наумана у венеційському контексті, використовуючи поняття “національний павільйон” як висхідний пункт» [Хан-Магомедова 2009: 49]. Павільйон США (достоту «павільйон Б.») отримав Золотого лева у державно-представницькій категорії.

Ознаки оновленої Бієнале — без її називання — виклав у есеї «Типологія великої виставки»: «може відбуватися у будь-якому місці... викликати побудову чи реконструкцію будинків», передбачає «інтернаціоналізм і відкритість замість локальної обмеженості... розмаїття критеріїв, які співіснують у різнорідних прошарках», а головне — «колектив курато-

рів... комплекс розмаїтих концепцій... видовище, вивернуте зі споду» [Базуальдо 1998: 91], що й реалізувалося у Венеції 2003.

Але «символічну цінність, апріорно створювану музеями... бієнале безжалісно перетворює на чистий зиск» [Смит 2015: 90].

Себто, «міжнародні бієнале проводяться у містах, виключених внаслідок відсутності локальної художньої інфраструктури зі сфери світового художнього процесу», на прикладі Сан-Паулу констатує провал оновлення формату «гібридної моделі, яка... перебуває під загрозою» через матеріальні негаразди — і повернення до моделі «репрезентації актуального мистецтва» [Базуальдо 1999: 71, 74].

БАКУШИНСЬКИЙ Анатолій Васильович

Бакушинский Анатолий Васильевич

(1883, Верхній Ландех — Москва, 1939). Російський радянський мистецтвознавець.

З родини різночинців.

Доктор мистецтвознавства (1936).

Завідувач графіки ДТГ (1927–39).

Автор 118 друкованих праць (1915–40).

Закінчив Юрїївський ун-т (1911); Педагогічний ін-т (1914).

Зазнав впливу філософії Гегеля. Дисертацію написав на тему французької готики.

Вивчав психологію сприйняття (передвістив постмодерну теорію інтерактивності), питання експозиційності (скасував «декоративну розвіску», «ізолювання картини на стіні» [Бакушинский 1981: 133]).

Член ради Організаційного комітету павільйону СРСР на 14 Венеційській бієнале 1924; загалом дев'ять душ, із них — лише один художник (скульптор Володимир Домогацький, сам Б. тривимірній пластиці присвятив кілька статей, в т. ч. про Анну Голубкіну, 1927, Миколи Андреева, 1934).

Пріоритетно вивчав ДУМ. Здогадно, значний сектор цього виду творчості у Радянському павільйоні на 14 Венеційській бієнале 1924 був зредукований порадами Б. Чи не спогад про давній успіх спо-

нукав радянську владу послати 1940 до Берліну виставку (опікувану Миколою Глущенком) зі зразками ДУМ, а не живопису, графіки, скульптури?

Серед фаворитів Б. — киянин Василь Чекригін (публікації 1922, 1923). Заступався за Малевича, аби того не вигнали з роботи, але вдячності не дочекався, той запідозрив, що Б. приховав його роботи на Бієнале 1924. «Б. бачить “дивовижних іконописців”, які зуміли в лупу чи без лупи написати Троцького замість Миколи угодника, котрого треба роздивлятися в лупу» [Малевич 2001: 459], огризнувся класик.

БАРАТТА Паоло

Baratta Paolo

(1939, Мілан). Італійський політик.

Закінчив інженерно-технічний ф-т Міланського ун-ту, ф-т економіки Кембріджу (1967).

Професор.

Міністр з реформування держхолдингів (1992–93), зовнішньої торгівлі (1993–94), довілля і суспільних робіт (1995–96).

Президент 48 Венеційської Бієнале 1999; «творець менеджерів» із «міцною рукою» [Martino 2005: 99, 100].

Обрав Гаральда Зеємана на посаду головного куратора 1999, 2001, оновив склад директорів, що започаткувало традицію обирання фахівців звідусіль. Скористався для бієнальських виставок Арсеналом (обсяг у 25 000 кв. м. — пор. із 4 400 кв. м. павільйону Італії), туди переніс й архів (ASAC), з 2003 — у Магері.

Бієнальське господарство приймав у стані руїни: «павільйон Італії... залитий водою», Арсенал (щоб його отримати, знадобилося п'ять місяців перемовин із морським відомством) виглядав як «зачинений склад, громіздкий, попсований і небезпечний для відвідування». Але «це були чудові площі з велетенськими вікнами... посеред водойми», тож зайнявся «збиранням відрізків Бієнале» [Baratta 2013: 30]; лише столярні роботи вартували два мільйони євро. Залучав до реставрації уряди країн, які зверталися з проханням виставляння.

Листується з українською делегацією (Онух/ Фонд Мазоха): у вересні 2000 надсилає запрошення, у жовтні отримує лист від Голови комітету з питань культури та духовності ВР Леся Танюка з підтвердженням кураторства Онуха, у грудні Б. і Зеєман констатують статус-кво, у січні 2001 Б. підтверджує участь України в 49 Бієнале і т. ін. [Відкритий світ 2001: між с. 12, 13].

2002 міністерські інтриги змусили Б. до відставки, котру прийняв, як кажуть свідки, гідно, вибачивши мерові міста порівняння «його» Бієнале із «кораблем зі згорнутими вітрилами» [Martino 2005: 107].

Президент 55 Венеційської бієнале 2013, що «дала життя великій експозиції, званій пошуком» [Palazzo 2013: 15]. Автор тексту проекту «Мадам Баттерфляй» (театр Ла Феніче, з костюмами Маріко Морі) у бієнальському каталозі. Окреслив бюджет сумою від 13 до 14 мільйонів євро, разом із філіями — 30 мільйонів, зауважив, що завдяки спонсорам ціни на квитки покривають 90 % витрат [Baratta 2013: 30].

Президент 56 Венеційської бієнале 2015, яка «продовжувала вибудовувати власну історію як довгий ланцюг різних точок зору... виопуклюючи феномен мистецького творення у сучасному світі» [Baratta 2015: 16]. Ключовими персонами «пошукового процесу» визначив Біче Курігер, Массіміліано Джоні, Оквуї Енвезора (він і куратор виставки).

Президент 57 Венеційської Бієнале 2017.

Президент 58 Венеційської бієнале 2019, де виступив із (квазі-інтерактивною) концепцією «відвідувача як партнера», обмізкував феномен «відкритості», паростки якого — в «APERTO» й «Плато людства».

Політику його визначають як бюрократичну, Жанна Кадирова зопалу порівняла Б. із Путіним (інтерв'ю 25. 07. 2019).

Бієнале для Б. — «могутній вітродув, який раз на два роки розхитує ліс, відкриває приховані істини і дає світло молодим паросткам... визначаючи перспективи для молодих гілок та стародавніх дубів» [Дрік 2011: 25]. Українська журналістка Наталя Смирнова так окреслила місію Б.: «обминаючи еkleктизм, змішувати напрямки та школи, вирізняти та підтримувати діяльність окремих художників, не зважаючи на усяку ієрархію, а навпаки — з привнесенням особистої правди творчості» [Відкритий світ 2001: 6].

На урочистому відкритті та прийнятті на даху приміщення дирекції з Б. бачився і розмовляв український художник, учасник Венеційських бієнале Віктор Сидоренко.

З історії венеційського Арсеналу

Споруджений 1104, згадується у Восьмому колі Пекла, описаному у 21-й пісні «Божественної комедії», де йдеться про муки хабарників, порівнюваних з муками трударів, яких тут було біля 3 000 (чи не перший у літературі опис такого штибу: «і дехто обробля / готове вже судно, а дехто маже / борти мандрованого корабля, / хто робить весла, хто канати в'яже, / хто ладить ніс, а той корму...» [Данте 1976: 122]). Важкі умови праці підтримувалися репресіями: «як тільки виникала підозра... одразу вішали 1–2 заколотників» [Бродель 1992: 133].

Згодом робітники отримали низку привілеїв (аж до участі в охороні дожа). Постановою Сенату 1473 збільшений удвічі за рахунок східних районів міста, загалом сягнувши 24 га, оточених 4 км стін з 14 вежами [Акройд 2012: 236].

Із середини XVII ст. — занепад; Гете, відвідавши Арсенал 1786, наче «навістив тут стару родину, що пережила кращі часи» [Гаррет 2007: 144].

За доби романтизму — маргінальна прикмета міста: «довгою луною прокопився у відповідь гарматний постріл з далекого Арсеналу» [Купер 1992: 93]. Ще до Б. 1988 дав прихисток понад 80 митцям «APERTO» у семи залах Кордерії, зокрема Еріку Булатову, Девіду Вейсу, Ігорю Копистянському, Майклу Келлі, Леонтію Тарасевичу, Харлампію Орошакову, Петеру Фішлю [XLIII Esposizione: 254].

За «гігантським гуманоїдом, яким англієць Ron Muesck шугав відвідувачів» [Іздрік 2016: 766] одразу впізнаю Арсенал 2001.

2007 — місце проекту Іллі Кабакова «Манас».

2013 — арт-дебюту держави Ватикан: проект «Створення. Руйнація, Відтворення» (у 3-х кімнатах).

2015 — локація понад 20-ти країн світу, від Албанії до Тувалу і Швеції [The Future are... 2013: 33].

Проміжна зала у двоповерховій будівлі на території Арсеналу дала притулок українському проекту 2019.

БАРБАНТИНІ Ніно

Barbantini Nino

(1884, Феррара — Феррара, 1952). Італійський мистецтвознавець.

Правник за освітою.

Автор книг «Венеційська порцеляна» (1936), «Тинторетто» (1937), «Бієналії» (1945), «Медардо Россо» (1950).

Спадкоємець ідей Іпполіта Тена [Базен 1994: 104].

Як аналог музею молодих митців, започаткованого в Ка'Пезаро на кошти герцогині Бевілакві да ла Мока 1898, створює подібний 1907 за підтримки банку «Casa di Risparmio» — і як альтернативу Венеційській бієнале, яка молоддю нехтувала; за словами Б., туди картини брали, якщо ті «скидалися на полотна старих майстрів» [Martino 2005: 21].

Стосунки між інституціями загострилися 1912, коли Бієнале звабила експонентів Б., а той написав Антоніо Фраделетто: «Нічого ви не робите, а як робите, то кепсько... Залиште собі Ленбаха, Штука, Цорна, Ропса... які 20 років пишуть одне й те саме» [Martino 2005: 23]. Але й тоді представив на Бієнале Гаєтано Превіати (про нього — окрема книга Б. 1919) як «великого майстра ідеалістичного сучасного мистецтва» [X Esposizione 1912: 45].

Серед перших виставок Б./ ГСМ — Умберто Боччоні (серпень 1910; 42 твори, текст у каталозі — Марінетті).

Полюбляв і салонне малярство: «чудові портрети Джона Лавері» [Пико 1899: 86], «Кипариси вілли Массімо» Маріуса Піктора [Quarta Esposizione 1901: 131].

Згодом до експозиції ГСМ увійшли картини бієналістів, від «Юдіфі II» Густава Клімта до «Бігу» Олександра Дейнеки (а ще — «Сміх» Філіпа Малявіна, картина нівроку легендарна і як персонаж п'єси «Нічні танці» [Сологуб: 244], і як символ «безпосередності» [Сутугин 1904: 16]. Київський часопис ностальгійно зітхав за «молодою щирістю... гіганта пензля», котрий перемиг — увага, незвична дефініція виставки: «на періодичному святі мистецтв у Венеції» [Худ. хроніка 1911: 385]). Характер її набуває академічного забарвлення; ГСМ стає ланкою культурної політики уряду (1923 тут відкривють виставку «Но-

веченто» [Терновец 1977: 206]). Ба більше: ГСМ 1920 конфліктує з молодняком, який підтримував раніше, її журі відкидає твори Феліче Казораті.

За це Б. спопелив гнівом художник: «лівому мистецтву кажуть вмерти, бо на Заході “мудрий Б.” написав, що треба відступити років на 400 назад», звідси бажання (звісно, невиконане) «написати ноту Б.» [Малевич 2001: 478, 481].

Відвідавши презентацію Радянського павільйону 1924, Б. у «дуже великій і серйозній» статті «дає влучний, тонкий і суворий огляд творів, проводить паралель між французьким мистецтвом і російським (віддаючи перевагу першому) і розхвалює організаторів павільйону... називає... павільйон зразковим» [Терновец 1977: 154]. Виділяв Штеренберга, котрий, «шукає свій шлях до неокласицизму». Проникливість Б. вражає: «в Росію... повертається... реалізм, який тяжіє загальноприступної ясності» в «ілюстративному малярстві, яке панувало у нас 70 років тому», в СРСР «час політично каламутний і несприятливий для артистичних творів» [Луначарский 1924: 3], а *там* на повну губу нуртувала ще мистецька вольниця.

У квітні 1927 в Мілані за протекції Б. відбулася зустріч Бориса Терновця з Медардо Россо.

1933 після організованої Б. виставки у Палацо деї Діаманті у Феррарі надихнув Вітторіо Чіні на колекціонування творів Ренесансу [Galleria], курував виставку мистецтва отточеното в Ка'Редзоніко [Tietze 1936: 42].

1948 — член Комісії з фігуративного мистецтва.

Як і Музей Пеггі Гуггенгайм (засн. 1947), ГСМ на Гранд Каналі нині зберігає автономію, зумовлену зручною локацією, самостійно провадить виставки класиків сучасності (Джіма Дайна, 1988).

БАРШИНОВА Оксана Германівна

(1970, Запоріжжя). Український мистецтвознавець.

Закінчила НАОМА, ФТІМ (1993). Серед викладачів — Анна Заварова, Вадим Клеваєв (керівник диплому «Сприйняття російськими художни-

ками сучасного французького живопису під час їхніх поїздок у Париж в 1870–1900» [Клеваев 2007: 16]).

Працювала в Музеї російського мистецтва, Київ.

Завідувач відділом мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. НХМУ (2011).

Голова Інституції Нестабільних Думок (2015).

Куратор виставок: «Українська Нова хвиля» (2009), «Міф Українське бароко», у співавт.; «Спляча красуня» Тараса Полатайка (2012), «Перегони з часом» (2013), «Лабіринти Аксініна», у співавт., «Тетяна Яблонська: Спогади і мрії» (2017) та ін.

Член Міжнародної експертної ради конкурсу «МУХІ» (2017).

2015 з Михайлом Рашковецьким запрошена куратором українського проекту на 56 Венеційську біенале. Розглянули кандидатури Микити Кадана, Лариси Венедиктової, згодом — Сергія Жадана, Миколи Рідного (його «Пляма» увійшла до експозиції).

У Венеції зустрілася з директором і куратором заходу, оглянула пропонувані локації. Те, що сталося далі («Кириленко злив усе», з інтерв'ю 24. 07. 2019) змусило її полишити проект; перебіг подій був таким: «Після зміни керівництва Міністерства ситуація “підвисла”. Кілька тижнів минули у важкій мовчанці. Сама участь України у Біенале опинилася під загрозою... в умовах стислих термінів підготовки проекту... процес стали затягувати з незрозумілих причин... Ми продовжували працювати інтенсивно, не переходячи в авральний режим. Цей процес проходив на тлі повного ігнорування нас з боку Міністерства... згодом виявилось, що держава відмовилася від фінансування навіть у тому мізерному обсязі, який минулим складом було погоджено з Кабінетом міністрів... Ситуація буквально “виштовхнула” нас з кураторської групи» [Баршинова 2015].

Вчинок Б. викликав «лист подяки» від учасників майбутнього проекту (10 душ, Артем Волокитін листа не підписав) на адресу МК і його чільника, де констатували «неспроможність МК виконувати попередні зобов'язання й відповідально ставитися до започаткованих проектів... неспроможність до вироблення культурної політики... необхідність фундаментального перетворення Міністерства аж до

створення на його місці адекватніших інституційних утворень» [Художники подякували...].

У 2017 — член вибіркового журі на 57 Венеційську біенале; замість Іллі Кабакова, котрий, згодившись на участь у проєкті, невдовзі відмовився через тиск з боку Росії, Україну представив PinchukArtCentre з «Парламентом» Бориса Михайлова, на думку Б., витіснивши проєкт, який зайняв 2-е місце на конкурсі.

У 2018–19 як член аналогічного журі обстоювала проєкт «Open Group».

БЕЗРОДНИЙ Петро Васильович

Безродный Петр Васильевич

(1857, Петербург — Венеція, 1945). Російський художник.

Вільнослухач АМ (1883–91), учитель — Павло Чистяков.

За кордоном з 1905.

Учасник виставок «Свободного творчества», експонентами якого були Олексій Грищенко, Давид Бурлюк, Олександр Шевченко [Золотий век 1992: 267], що, можливо, прищепило Б. плюралізм смаків, який невдовзі став йому в пригоді.

Автор ідеї «упорядкування міжнародного товариства реєстрування, купівлі та продажу художніх творів» [Труды: 145].

У Венеції застряг під час I світової війни, виконував тут неформальні обов'язки російського консула.

Учасник Венеційських біенале 1914, 1920, 1922 («Папуга»), 1924, 1926, 1928 (офорт «Захід сонця у Венеції»), 1930 («Арія», «Промінь»), 1935, 1936.

Після відмови Дягілева обраний Вітторіо Піка комісаром Російського (емігрантського) павільйону на 12 Венеційській біенале 1920: 17 авторів, серед них 48 рисунків і скульптур Олександра Архипенка, 8 картин самого Б., зокрема «Площа св. Маргарити», «Церква Делла Салюте», ландшафти Алжиру та Іспанії, «Промінь світла» — перегук із картиною Репіна 1897 [La Mostra]. Їх критика виїмковувала з загальної маси: «Безладність і абсурдність — головні риси російського живопису цього року... Крім Петра Б. та Єлизавети Кельбрандт-Дзанеллі, інші митці не

мають жодних позитивних досягнень» (Франческо Сапори [Русские художники 2013: 198]).

А були ж там і Маріанна Верьовкіна, Наталя Гончарова, Борис Григор'єв (одна з премій виставки, з Б.), Михайло Ларіонов, Дмитро Стеллецький, Олексій Явленський — чільні класики авангарду, як і Архипенко.

У СРСР ця виставка, загалом замовчувана, якось була проартикульована як своя («взяли участь 17 радянських художників», курсив наш [Виставки 1965: 72]), та й деякі італійські рецензенти зопалу витлумачили її як «більшовицьку».

Учасники Венеційської бієнале 1928 застали Б. «цілком самотнім... у мансарді старовинного будинку, дві кімнати якого були заставлені мольбертами та картинами і засмічені якимось речами... сам митець сидів у пальті, що, видно, грало роль шлафроку», охопленого ностальгією: «А ви там у Москві, напевно, чай п'єте з самовару та з бубликами? — спитав Б. І, опустивши голову на груди, замовк... плечі його здригалися, він плакав» [Богородский 1987: 148].

1924 один із бієнальських ватажків випустив у світ книгу про Грабаря і Б. [Грабарь 1937: 368].

БЕРЛУСКОНІ Сильвіо

Berlusconi Silvio

(1936, Мілан). Італійський підприємець.

В політиці з 1983.

Голова РМ (1994–95; 2001–05; 2005–06; 2011).

За твердженням Віктора Мізіано, намагався підпорядкувати арт-фестиваль держконтролю [Обрист 2004: 49]. «Венеційська бієнале... яка має статус незалежного фонду, нині з волі Б. націоналізується» [Гройс 2004: 25].

Це не єдиний «бієнальський слід» у біографії Б.: 2011 президентом мегавиставки ледь не став його друг Джуліо Малгора; Бієнале 2013 відвідала донька Б., Барбара; 2015 тут показали муляж Б. у скляній труні (робота Гарулло/ Отточенто у павільйоні Гватемали).

Симулятивного листа Б. од киево-сумської мисткині Ганни Гідори

адресував Костянтин Аленінський [Петрашик 2014: 55].
Навіть бієнальський екскурс у 1895 не обійшовся без згодки: «це підготувало прецедент для Б.» [Allen 2009: 8].

БЕРНАБЕ Франко

Bernabe Franco

(1948, Віпітено, Італія). Італійський економіст.

Закінчив Туринський ун-т (1973).

Аспірант у фірмі Ейнауді (1973–75).

Головний економіст «Фіату», менеджер «Ені/ Телеком».

Почесний доктор Пармського ун-ту.

З 2004 — голова MART, одного з найбільших у Італії МСМ.

Президент 50 Венеційської бієнале 2003; агітував за її новий статут.

Знання про сучасне мистецтво отримував «не з перших рук», та відвідував виставки в галереях.

Довго обирав директора заходу. Розмовляючи з претендентами на посаду (видавці, критики, директори музеїв), «заповнив 12 малих чорних записників їхніми судженнями, характеристиками, сповіданнями». З молодих «позирав» на австралійця Роберта Х'юза, а той признався: «Знаєте, чому я займаюся Гойєю? Байдуже, що я про нього напишу, це не торкнеться цін на його твори».

Нарешті обрав Франческо Бонамі, який зажадав розподілу ролей між десятьма колегами одного покоління з різних країн і з різними опініями, що перетворило Бієнале на «авторитетну антологію митців і трендів». Ідею «диктатури глядача» Б. зрозумів як «вимощення шляху до виборів ідей», «виставки для відвідувачів», «наслідок проекту, ентузіастично здійсненого директором, кураторами секцій і співробітниками Бієнале, які важко гарували, аби виставка мала успіх» [Bernabe 2003: XIX, XX].

Як і попередник, конфліктував через кадрові призначення з керівництвом (у кіносекторі — щодо Мартіна Скорсезе).

БЕРНШТАМ Леопольд Адольфович

Бернштам Леопольд Адольфович

(1859, Рига — Париж, 1939). Російський скульптор.

Навчався у Петербурзі, Парижі, Флоренції.

Учасник виставок АМ у Петербурзі (з 1880).

З 1885 у Парижі; головний скульптор Музею воскових фігур Гревен [Золотой век 1992: 152].

Автор письменницьких портретів (Достоевський, 1881, Салтиков-Шедрін, 1881, Золя, 1886), зображень Петра I (одну з його версій Микола II урочисто подарував Петербургу [Внутренние известия 1910: 4]).

Член Опікувальної ради Венеційських біенале (1895).

Рекламував власний доробок: із Парижа до Петербургу привіз бронзу «Христос та грішниця», яку одразу помітили кияни [Литература и искусство 1910: 3].

Приймав участь у Біенале (1895, 1897), зокрема бюстами Гревена та Ренана («з мармуру... вийшов слабеньким, хтось його навіть плутає із Россіні» [Old gentleman 1895: 2]), також «Скромністю».

Російська (реакційна) критика ядуче сприйняла показ у Венеції Б., «котрого ні за національністю, ні за освітою важко назвати російським художником» [М-е 1897: 2].

БЕРНШТАМ Федір Густавович

Бернштам Федор Густавович

(1862–1937). Російський архітектор.

Бібліотекар АМ, чиновник з особливих доручень при президенті (1894–1917), звільнений за Лютневої революції на вимогу студентів [Евсевьев 1989: 227].

Намовляв Костянтина Сомова 1915 на участь у виборах до АМ [Сомов 1979: 147].

1910 — помічник генкомісара Російського відділу на Міжнародній художній виставці у Римі, де країні виділили окремий павільйон «для митців, котрі бажають виставитися самостійно» [Литература и искусство 1910: 4].

Влітку 1913 відряджений АМ «для остаточного вирішення питання щодо побудови... російського павільйону» [Хроника 1913: 109]; інформує загал: павільйон з'явиться у Садах, цьому посприє міське управління.

Виконав роль третейського судді у суперечці між Богданом Ханенком та архітектором Олексієм Щусевим, який скаржився, що йому не виплатили гонорар і ображав мецената: «отримав від Хаменка листа, який нагадує його прізвище».

Вирішував технічні питання з Леонідом П'яновським щодо зведення дерев'яних воріт павільйону, з Щусевим — на предмет пофарбування павільйону назелено: «італійці зроблять це чудово та недорого, а я під'їду до того часу та й подивлюся» [7 исторических...].

Комісар Російського павільйону 11 Венеційської бієнале 1914, частина учасників була пов'язана з Україною (Михайло Врубель, Степан Колесников, Микола Кузнецов, Михайло Курилко, Арнольд Лахновський).

Критика пінилася од захвату: «в мистецтві іноземних художників відчувається більше виучки... але в роботах російських художників приваблює щирість їхніх чуттів, їх художнім захопленням... у нас висить справжнє мистецтво» [Хроника 1914: 4]. Велику кількість учасників — 68 душ, більше, ніж раніше (максимум 33 — за Дягілева, 1907), перевершить 1924 радянська делегація (97 авторів, крім керамістів Межигір'я) і 1928 (72 автори), потім — стрімке падіння чисельної участі і набуття 1956 цифри 72 [Русские художники 2013: 184, 185, 212, 213, 240, 241, 350, 351, 446, 447].

Чисельний критерій не гарантує якісного рівня експозиції, що довела виставка Б. у Венеції 1914: «неповно та сіро», «безнадійно вульгарно», прорікає майбутній літкорифей еміграції, нарікаючи на відсутність знакових імен (Грабар, Малявін), другорядність творів (виняток — портрет дружини Врубеля, «Земля далека» Реріха), «рясноту непотрібних і нудних картин — дітище беззубого академізму» [Слоним 1914: 1]. Зазначу, що з початком Першої світової війни ці роботи з Венеції перемістилися до Риму, звідти — на батьківщину [Врубель 1976: 152].

Супроводжував виставкою Вітторе-Еммануеле III [640, с. 3].

Справжню ціну Б. склав український митець (описав 8 Венеційську бієнале, віддавши пальму першості Мюнхену з Берліном [Лукомский 1909]): «Б... нічого не робив у Царському Селі понад півроку, проліз до Петергофа, не робить і там, а з'їздивши... до Венеції для влаштування виставки у російському павільйоні, нічого там не зумів зробити і не дав іншим зробити, зіпсував усю справу» [Георгій Лукомський... 2005: 80]; йдеться про спробу 2-ї бієнальської експозиції 1922.

Втім, Ігор Грабар радився з Б. щодо Римської виставки, пропонував залучити його до складу комітету зі вшанування пам'яті Врубеля [Грабарь 1974: 240, 284], на похованні якого один із небагатьох академіків — Б. [Врубель 1976: с. 285].

БЕРТОЛА К'яра

Bertola Chiara

(1961, Турин). Італійський мистецтвознавець.

Навчалася у Сієнському ун-ті, Ун-ті Фоскарі, Венеція.

У Венеції з 1990.

Куратор фонду Кверіні-Стампалія («приємний тип будинку-музею, де художню колекцію розміщено у залах з оригінальним начинням XVIII ст.» [Орел 2012: 128]), болонського фонду Фурла, заснувала премію для молодих художників.

1988 з фондом контактує український мистецтвознавець Сергій Побожій (обмінні виставки, в Сумах: малярство Габрієля Белла і моделі механізмів за кресленнями Леонардо, у Венеції: українська ікона), та Б. не пригадує, бо спілкувався з іншими фахівцями.

У 51 Венеційській бієнале 2005 Фонд бере участь перформансом «Emendatio», у 54 — проектом «Королівство Гаїті», виставками Марізи Мерц і Маттео Руббі, 2013 — проектом «Imago Mundi».

Узимку 1989 тут презентує зб. поезій Йосиф Бродський [Седакова 1999: 162], якого у Венеції бачили 1977 на Бієнале дисидентів, котру вишпектив за «низку вкрай нудних монологів» [Робекки].

В доробку Б. — виставки сучасних митців: Джозефа Кошута, Маріо Мерца, Джіліо Паоліні, Кікі Сміт («Прості оповідки» для 51 Венеційської

біенале 2005), Мони Хатум, Бориса Михайлова, 2001, Лотара Баумгартена (серія світлин «Ну ж бо, ну» на 49 Венеційській біенале)

На 47 Венеційській біенале 1995 — куратор виставки у паралельній програмі «Художники із Сараєва» за участі Іллі Кабакова.

На 50 Венеційській біенале 2003 привернув увагу ще один проект Б./Кабакова «Де наше місце?» (із токійським художнім музеєм Морі, римським Нац. музеєм мистецтв) у Кверіні-Стампалія. Контент: світлини радянської доби (з українськими реаліями на кшталт театру «Колесо» на Подолі), імітаційні скульптури, демонстративно незіставні з глядачами виставки, як-от частини велетенських картин в багетах, витлумачили ідеєю «контрасту двох різновидів мистецтва» [Dreams... 2003: 630]. Маніфестація релятивізму часів Міленіуму: нічого не знаємо про «вищий світ», а той сном-духом не відає про нас: автор означив тут «звуження розумового овиду... до одномірного лінійного виміру» [Пацюков 2008: 45].

Б. — куратор Венеційського павільйону на 52 Венеційській біенале 2007 (з Лукою Массімо Бербера, Анжеолом Веттезе), присвяченого Еміліо Ведова, спертій на фінансові потенції місцевих інституцій, пов'язаних із персонами кураторів [Think... Participing... 2007 182].

Куратор 15 Римської квадріенале.

Співпрацювала з МСМ Сараєво на виставках «Венеційська колекція» (1997, дев'ять авторів, з інсталяцією Кабакова «Я повернуся 12 квітня»), «Сараєвська колекція» (1998–2001), «Rendez-vous» (2001) [ARSAEV 2002: 29, 31], який сам взаємодіє з Біенале з 1993.

Автор книги «Кураторське мистецтво» (2008), статей (про Ботто і Бруно, 1998, Єву Марісальді, 1999, Джорджину Старр, 2001).

БИСТРИЦЬКИЙ Євген Костянтинович

(1948, Плявінас, Латвія). Український філософ.

Батько — інженер-геодезист, мати — вчителька.

Закінчив Київський ун-т ім. Шевченка(1976).

Доктор філософії (1991).

Професор.

Завідувач відділом філософії культури, етики й естетики Ін-ту філософії. Серед творів: «Наукове пізнання та проблема розуміння» (1986), «Феномен особистості: світогляд, культура, буття» (1991), «Буття людини в культурі: спроба онтологічного підходу» (1992, у співавт.), «Політологія пост-комунізму» (1995, у співавт.), «Феномен української культури: Методологічні засади осмислення» (1996), «Конфлікт культур та філософія толерантності» (1997); усього понад 90 наукових праць.

Творчості його властиве тяжіння «герменевтичного напрямку сучасної філософії» [Дзюба 2003: 604].

1-й президент Всеукраїнського філософського фонду (з 1995).

Виконавчий директор МФ «Відродження» (1998–2017).

На цій посаді (з Григорієм Немирею) згодився надати Українській презентації 2001 кредит від МФ для оренди виставкового приміщення на 49 Венеційській бісенале, позаяк МК таких гарантій не давало [Відкритий світ 2001: між 12, 13].

Згодом на тревел-проект «Участь у міжнародних культурних подіях: вивчення ситуації» від МФВ була спрямована сума в 14 960 \$, на виставку «Кращі художники XX ст.» (що до Венеції не втрапила) —13 780 \$ [Відкритий світ 2001: 3, 24].

Наголошував важливість ролі культурної дипломатії [Мусієнко 2016: 129], «захисту культурно-національних особливостей» [Кованда 2020: 31].

БІЛЕЙ Юрій Іванович

(1988, Ужгород). Український художник.

Син міліціонера.

Закінчив Ужгородський художній коледж ім. Ерделі, відділ кераміки (2011).

Вихованець Школи перформансу Володимира Кауфмана.

Серед перформансів власних, мінімалістичних за характером: «Рух світла» (2012), «Хвилина мовчання. Мовчання у голові» (2013) [Відкритий архів].

Співорганізатор «Відкритої групи»/ «Open Group» (Павло Ковач, Антон Варга, Станіслав Турина; Львів; з серпня 2012).

Разом — учасники 56 Венеційської бієнале 2015 у виставці «Канікули» (куратори Міхал Бенік, Малгожата Мішнякевич, понад десять учасників, зокрема Андрій Сагайдаковський, Оксана Забужко), 57 Венеційської бієнале 2017 у проєкті «Future Generation Art Prize @ Venice 2017». Співкуратор українського проєкту (комісар Світлана Фоменко) «Падаюча тінь “Мрії” на Сади Джардіні» на 58 Венеційській бієнале 2019 — найамбітнішого, найутопічнішого з вітчизняних проєктів за всю виставкову історію.

В експозиції показали: фільм про літак «Мрія»; п'ять столів зі стільцями для спілкування (з представниками культурної спільноти, МК, заводу ім. Антонова, проєкту «Голоси любові», митцями); документацію проєкту — каталог на лінвочці та буклет з переліком віртуальних учасників проєкту, в чому легко вгледіти продовження перформансів Б. «Дошка пошани» (першого-ліпшого знімали, ліпили на ту дошку, мовби вносили у «пантеон безсмертних»), «Один мЗ» (2016) з «привидом, який то з'являється, то зникає» [Non Stop Media 2016].

Вочевидь рятуючи становище, сказав: «Павільйон — це лише точка відліку нашого проєкту... Ми проведемо перформанс тривалістю кілька місяців, протягом якого учасники передаватимуть з уст в уста історію про те, як минув політ» [Венеційська бієнале 2019: 3, 4].

Проєкт викликав сумніви вже на стадії підготовки («передбачається, що в салоні зберігатиметься інформація про всіх українських художників... не зрозуміло, кого мають на увазі під “усіма”» [Скачкова 2019: 87]). За словами Сергія Васильєва, і йому проєкт «не сподобався... забагато олжі» (інтерв'ю 16. 08. 2019). Журналісти кпили: «Україна постала... промовистим символом “порожнього міста” перед світовою спільнотою: порожні нутрощі літака “Мрія” на екрані, порожні столи з увімкненими лампами (аніматори за гроші Мінкульту гуляють Венецією), жодного туриста» [Стельмашевська 2019: 7]. Шкірився молодняк: «це як візит на барахолку чи на цвинтар» (Лодек Воротньов [Венеційська бієнале 2019: 9, 10]), обурювалися критики: «кілька дівчат, висмикнутих з Києва... почитували тексти, написані іншими... враження було доволі жалюгідним» (Кость Дорошенко, інтерв'ю 23.11.2019). Журналіст одіозного видання порівняв «Тінь

“Мрії” з «черговим прожектором на кшталт омелянівського гіперлупу» [Прохоров 2018: 7].

Симпатики назвали проект «захоплюючим і романтичним», конкурентів звинуватили у «цькуванні», що спричинило «один із найбільш знакових срачів цього року» [Биеннале 2019: 5].

Сам пригадую порожні столи у проміжній залі між видовищними павільйонами Перу і Турції, відсутність каталогу (отримав його у Києві в одній з галерей на Подолі).

Гора народила мишу; миша хвостиком махнула, яйце-райце розбила.

Заочні учасники проекту на 58 Венеційській бієнале 2019

(усього — 1193 [Венеційська бієнале 2019: 4])

Ірина Акімова, Федір Александрович, Єгор Анцигін, Петро Бевза, Олександр Белянський, Оксана Брюховецька, Анатолій Валієв, Анна Валієва, Анатолій Варваров, Гліб Вишеславський, Артем Волокитін, Ігор Гайдай, Ксенія Гнилицька, Ростислав Гречаник, Сергій Григор'єв, Володимир Єршихін, Сергій Звягінцев, Анна Звягінцева, Олена Звягінцева, Добриня Іванов, Люся Іванова, Ірина Каленик, Олександр Калмиков, Алевтина Кахідзе, Аліна Клейтман, Остап Ковальчук, Павло Ковач, Леонід Колодницький, Ігор Коновалов, Василь Копайгоренко, Аліна Копиця, Сергій Корнієвський, Василь Корчовий, Ольга Кравченко, Владислав Кришовський, Марія Куликівська, Руслан Кутняк, Оксана Левчишина, Барбара-Ірина Лесинська, Катерина Лібкінд, Олександр Лідаговський, Белла Логачова, Антон Логов, Олексій Малих, Сергій Марус, Вячеслав Машницький, Олександр Моргацький, Асрор Мурадов, Ніна Мурашкіна, Мар'ян Олексяк, Гелена Павленко, Таміла Печенюк, Валерій Пирогов, Едуард Потапенков, Олена Пронькіна, Лариса Пуханова, Юрій Пшеничний, Олена Рижих, Микола Рідний, Костянтин Роготченко, Олексій Сай, Олексій Салманов, Расим Сеїтдінов, Олег Сенцов, Любов Сенчук, Андрій Стегура, Володимир Товкайло, Олена Турянська, Зиновій Федик, Анатолій Федірко, Віта Хайдурова, Леся Хоменко, Олександр Храпачов, Андрій Цой, Оксана Чепелик, Давид Шарашидзе, Олена Шарашидзе, Маргарита Шерстюк, Владислав Юрашко, Альбіна Ялоза, Олександр Янович, «Я-галерея» Павла Гудімова, фотошкола Віктора Марущенка, Шупер-галерея, та ін.

[The Shadow of Dream... 2019]

БІЛОЗІР Оксана Володимирівна

(1957, с. Смига, Рівненська обл). Українська співачка.

Солістка ВІА «Ватра» (1979–90).

У лютому-вересні 2005 — міністр культури і туризму України.

На відміну од попередньої влади (що від імені Дмитра Табачника участь у Бієнале вважала «недоцільною» [Титаренко 2005: с. 10], тож «у Мінкульті чиновники щоразу сидять у глибоких роздумах: чи треба Україні їхати у Венецію? Вони в цьому ще не впевнені!» [Ключковська 2011: 86]) підтримала присутність України на арт-фестивалі 2005.

Відвідала вернісаж Миколи Бабака (ефектна світлина, де діаспорна дівчинка у вишиванці «вітає пані міністра» [Хаматов 2005: 13]), представила у Віченці книгу про Голодомор.

Відповідальності за зміст проекту не несе жодної, та її роль було здемонізовано: «А потім вона думала здивувати Венеційське бієнале з його модерним мистецтвом! Наша Сяня відправила туди листівки з українським краєвидом! Вийшло дуже оригінально: соняшник, дівчата у віночках, комбайн на горизонті... краса! Такою була наша відповідь західному загниваючому мистецтву з його сюрреалізмами і абстракціонізмами» [Внничук 2017: 9].

2005 автору цієї книги було запропоновано провести екскурсію Б. бієнальськими експозиціями, та не склалося.

БІРНБАУМ Даніель

Birnbaum Daniel

(1963, Стокгольм). Шведський мистецтвознавець.

Викладав філософію у Стогольмському ун-ті.

Друкувався в часописах «Артфорум», «Паркетт».

Висвітлював творчість Ойвіда Фальстрома (1996), Вейт Гайта (2001), Ріване Неушвандер, 2005, у співавт).

Як директор стокгольмського Модерна Мусет заявив пріоритет жінок у виставковій практиці [Смит 2015: 149].

Автор бієнальського проекту «Станція Утопія» 2003.

Куратор 53 Венеційської бієнале 2009 із гаслом «Making Worlds», «Тво-

рення світів» (варіант перекладу у каталозі з-посеред інших, 45 мовами, наш — на 28 позиції), що «є джерелом багатьох тлумачень, які вказують на множинність... Це відповідає розмаїттю практик творчого репрезентування у світі. Це — висхідний пункт для думок, які все уточнюють і структурують. Не існує тематики строгих сенсів, навіть силових ліній центральних ідей активних процесів» [Basteau 2009: 124].

Сформулював поняття «митця митців» (Йоко Оно, Томас Сарацено, Отвід Фальстрьом). Утім, «парад життя», проголошений Б. [Авраменко 2009: 143], звівся до низки компромісів.

«Наймолодший куратор в історії найстарішої та найпочеснішої біенале сучасного мистецтва» [Дорошенко 2015: 137]. «Досвідчений, випробуваний керівник і вчений... вловлює сенси» [Strano 2009: 90]. Автор Біенале, яку радісно привітали, бо «з нею можна навіть посперечатися!» [Gualdoni 2009: 30].

Вважав, що художникові треба надавати якомога більше свободи, аби він міг вийти за встановлені рамці, а куратор має бути чимось на кшталт дервіша, котрий кружляє довкола твору мистецтва. Стосовно Венеції: «Шикарного шоу не буде точно, це я вам обіцяю» [Дорошенко 2015: 138].

Українські критики, визначивши гасло «еластичним слоганом», за Б. визнали «вражаючу толерантність» [Баршинова 2009: 12]. Співвітчизники зауважили: Б. збирається «зробити процес більш творчим», «сподівається, що митці будуватимуть світ ще до виробництва артефактів» [Sausset 2009: 68], неспроста тут вигулькує «Павільйон Інтернету» (куратор Ян Аман, художник Мілтос Манетас).

Куратор 1–2 Московських біенале 2005 (представив Йона Бока), 2007. «Робив Біенале в Берліні... багато працював у Китаї. Робив проекти у Кантоні, Гуанчжоу, Пекіні» [Бирнбаум 2005: 51].

Почесний гість на церемонії нагородження премією в Києві 2010, де чи не єдиний з присутніх зневажив краваткою [Future... 2011: 6], подвиг, 2019 повторений у Венеції Ругоффом.

«Цитував довоєнних арт-критиків, бідкався засиллям ідей французьких ідеологів постмодернізму... і зробив кілька виставок, що відобразили його доскональне знання історії мистецтв ХХ ст. у престижних

місцях. У Центрі Жоржа Помпиду» [Дорошенко 2015: 137]. У Стокгольмі («Біла ніч», 1998).

Кредо: «Художня діяльність — безперервний процес. Тут відсутня кнопка “увімк. / вимк.”. Бієнале — немов пік, та процес іде до бієнале і не перерветься і після її закінчення» [Бирнбаум 2005: 51].

БОНАМІ Франческо

Bonami Francesco

(1955, Флоренція). Італійський мистецтвознавець.

Живе в Нью-Йорку, Мілані.

Художній редактор часопису «Flash Art». Вислів Б. про «живопис, що нагадає про себе, як кістяк у шафі» колега вважає «найбільш популярною цитатою останнього часу» [Титаренко 2003: 214], користаючи ним для власної бієнале у Києві.

«Молодий куратор нового покоління», представник «інформаційної дискурсивності мистецтв і кураторства» [Сидоренко 2008: 105].

Автор статей про бієналістів (Міколь Ассель, 2005), бієнале (Кванжу, 1996, Флоренція, 1997, що «виглядала, мов поцілунок смерті» [Бонами 2013: 50, 51]: критика едиції Челанта).

Куратор музею Піно у Венеції (з Елісон Джінгерас), проекту «Mapping the Studio» [Маркіна 2009: 4]: мандрівка мецената художніми майстернями; вмілі очі-руки керують смаком скоробагатька; виставки «З любові до Бога» Демієна Хірста (2011, Флоренція).

Президент 48, 49 Венеційських бієнале 1999, 2001, куратор окремих проектів.

Оригінальною є його концепція Бієнале 2003 як колективного експозиційного твору, мікст музейників, критиків, художників (Даніель Бірнбаум, Карлос Базуальдо, Катрін Давід, Масіміліано Джоні, Хоу Ханру, Габріель Ороско, Ганс Ульріх Обріст, Моллі Несбіт, Гілен Тавадрос, Ріркріт Тіраванія, Ігор Забель). У результаті виставка втратила «ефект видовищності... заглибившись у деталі, передусім — приватного життя» [Орлова 2003: 13]. Використав цей прийом на «Маніфесті-3» у Любляні 2000, та «нічого доброго з того рівноправ'я не вийшло» [Акімова

2003: 21]; певно, зробив висновки з попередньої ситуації і переформатував її, бо у Венеції — вдала «версія багатовладдя».

Серед заслуг — «відновлення інтересу до живопису» [Сидоренко 2004: 118]; згадую імена Анвера Бен Галя, Глена Брауна, Роберта Гобера, Хакана Гйорсойтрака, Павліни Оловської (2 проекти Б), Алессандри Аріатті (проект Джоні), Френка Боулінга (проект Тавадроса), Романа Опалки (проект Забеля), Ян Пей-Міна (проект Хоу Ханру) тощо.

Виставку Б. «Потаємне» асистентка розтлумачила як мозаїку «соціальних, фізіологічних, політичних та інституційних краєвидів», де «мрії, спогади, алегорії розкидані виставковим залом» [Chivaratanond 2003: 93].

Тож, «“Велике Шоу” ХХ ст. мусить визнавати розмаїття, строкатість та суперечність всередині експозиційних структур. Коли великі куратори діють у виставковому просторі за християнськими правилами, робиться спроба морального і культурного підкорення світу, тож відтепер кураторські стосунки мусять бути більш язичницькими... включати, немов давньогрецька трагедія, суперечливі складові». Це — «спроба створити нову поліфонію голосів», «не комплексну виставку, а виставку багатьох комплексів», «комплекс світових трансформацій». Символ нового часу — химерно-гібридне явище «глобантизму» (неологізм Б.), суміш глобалізму з романтизмом. Останній, мабуть, надихнув його ідеєю пильного вдивляння у твір, яку Б. узяв за основу для ідеї-гасла «Диктатури Глядача» (хоч і «звучала досить розмито» [Булавина 2003: 11]), що має «зав'язати» з «кураторською гегемонією», підваженою подібненням власної місії. Відтак, «Бієнале може стати вікном у світ... глядач — диктатором свого власного досвіду, ока і часу». Але саме Б., а не глядач, «покликаний створювати мрії, що містять у собі божевілля конфліктів» [Vonamі 2003: XXI, XXII]; твердження, котре не могло не спонукати експозиційний хаос чи упередження («художники з Африки та Близького Сходу більш схильні до конфліктів, аніж до мрій і сновидінь» [Курина 2003: 19]).

Що й сталося: виставка «Мрії та конфлікти» (гасло арт-фестивалю, на думку Мізіано, «панестетичне, навмисно позанаціональне і позасоціальне» [Грецький 2003: 8], на питання, що це значить, Б. відповів: «Tutto...»

[Акимова 2003: 21]) стала однією з найменш гармонійних зовні — і найбільш цікавих де-факто з Венеційських бієнале, де з особливою силою прозвучав проект Віктора Сидоренка «Жорна часу».

Прибічник теорії успіху: «у цьому світі вже немає аутсайдерів, є лише інсайдери» [Вопати 2009: 18].

«У нього бляклі, блакитно-зелені очі, коротко підстрижене волосся та довга сіра щетина. Він схожий на пом'ятого плюшевого ведмедика... ожив і капостить іншим іграшкам, поки власник спить» [Торнтон 2015: 178].

Погляд на сучасну образотворчість узагальнив епатажною зб. нарисів «Я теж так можу!» — хіт Київської книжкової ярмарки 2013.

Лобіст Мауріціо Каттелана. Митець відгукнувся про Б. (з яким познайомився у Нью-Йорку 1992, коли Б. набирав митців до експозиції 1993): «це той, кого всі хочуть зустріти у житті... треба, щоб хтось тобі сказав: ти — не геній, ти лайно», а Б. порівняв Каттелана з Піноккіо, побрехеньки якого має слухати; куратор — щось «середнє між митцем, сценаристом і лакеєм» [Торнтон 2015: 144, 178].

Поділяє опінію бієнальського лавреата у галузі арт-критики Бенджаміна Бахло: «мистецький світ, як і Венеція, охоплені хворобою» (з промови на церемонії нагородження). Зізнався: «художники вперто бажають слухати одних пісень» [Вопати 2009: 18, 19].

Синтетичність мислення Б. далася взнаки у проекті «Pittura чи картина?» в Музеї Корер на 50 Венеційській бієнале 2003: огляд західного малярства за півстоліття (50 авторів). Як висновок (котрий можу поширити на всю Бієнале): «Світ, врешті-решт, мрія художника та глядача. Світ, який плачемо, ніби вміло створену картину... Картини — це мрії про власні світи — прості простори, де все чудово. Мрії, як і картини, здійснюються, за словами Раушенберга, у щілині між мистецтвом і життям. Це щілина, яку бажано бачити відкритою... але ж ні» [Dreams... 2003: 425].

«Комунікабельний, не гне кирпу» (інтерв'ю з Олександром Соловйовим 16. 03. 2021).

На 58 Венеційській бієнале 2019 — куратор ретроспективи Йорга Іммендорфа «Ichich, Ichih, Ichwir/ Ми всі помремо».

БОРДИГА Джованні

Bordiga Giovanni

(1854, Новара — Венеція, 1933). Італійський філософ.

Закінчив Туринський ун-т.

Винахідник т. зв. *поверхні Б.*, названої його ім'ям.

Засновник Архітектурного ун-ту у Венеції (1926).

Автор творів з питань образотворчості (венетійська гравюра, 1924, Якопо Сансовіно, 1929).

3-й і 3-разовий президент Венеційських бієнале (1920–24).

Б. (з Іларіо Нері) влітку 1923 запропонував СРСР участь у 14 Венеційській бієнале, почав зі складання списку «найзначніших і найшанованіших художників», у листі до міністра іноземних справ просив дозволу діяти на радянців через їхнє торгове представництво у Римі; ті пояснили низку затримок трауром за Леніним [Барнетт 1993: 177, 178].

Присутній на відкритті Радянського павільйону 19. 06. 1924, що зазнято на плівку; описано куратором: «О 10 год. 15 хв. на моторному кате-рі під'їхав до парадної пристані посол із дружиною, зустрінутий синдиком Венеції, властями, президентом виставки професором Б. та ін. Врочиста хода, на чолі якої йшли нарядні поліцаї, прямувала до воріт виставки» [Терновец 1977: 154].

Портрет Б. пензля Ліно Сельватико з'явився на 3 Венеційській бієнале 1899 [La Mostra...].

У листопаді 2012 Б. було присвячено науково-теоретично конференцію [L'Opera di Giovanni Bordiga].

Небіж Б., Амадео — один із засновників КП, за Муссоліні сидів за ґратами [Кин 1991: 163–169], нині його тези вражають наївністю: «фашизм потерпів моральну і політичну поразку, яка може мати великі наслідки» [Доклад тов. Бордиги 1924: 2], а до краху режиму лишився 21 рік.

БУЛАВІНА Наталя Миколаївна

(1974, Київ). Український мистецтвознавець.

Народилася у родині службовців.

Закінчила НАОМА, ФТІМ (1997).

Творчо контактувала з художниками БЖ-арт.

З 2002 — працівник ІПСМ; завідувач відділом виставкової, кураторської діяльності і культурних обмінів. Автор проєктів у Гамбурзі (2005), Копенгагені (2010), Нанкіні (2015), Гонконзі (2017).

Автор-упор. альбому «Місто моєї душі» (2002).

Учасник конкурсної комісії з відбору бієнальських проєктів в Україні (2005). Помічник комісара з підготовки українських проєктів на Венеційських бієнале (2003, частково 2005, виконував організаційних доручень 2007, 2009: координація роботи інституцій, 2011). Готувала матеріали для каталогів (2003, 2011); листувалася з прес-офісами інституцій, кураторами, організувала поїздки наукових гуртів до Венеції. Від подальшої роботи у цій царині відмовилася, бо «нецікаво: Бієнале стало страшенно комерціалізованим... суцільний ярмарок пихи» (інтерв'ю 09. 04. 2019).

Виділяє едицію 2003 попри «проблеми з термінами виконання, з фінансуванням... бракувало досвіду»: «Але виїхали на ентузіазмі, працювали з завзяттям... місце було розкішним». Отже, «проєкт не просто вдався — він набув знакового характеру» [Булавина: Успіх... 2003: 15]. На презентації зазнайомила із провідним критиком «Нью-Йорк Таймс» Майклом Кіммельманом (не чекав, що «Україна здатна представити художній проєкт такого високого класу» [Булавина, Восток-Запад 2003: 11]).

Український проєкт 2005 називає «ненайвдалішим».

Досвід резюмувала у дослідженнях: «Нове розуміння актуального мистецтва» (2002), «Мистецтво в тенетах глобалізації» (2006), «Неслухняне мистецтво теперішнього часу», «52-га Венеційська бієнале: не відсторонений погляд» (2007), «Мистецька критика в сучасних реаліях, або голос, позбавлений голосу» (2008). У статті про переміщення культурних цінностей згадує своє дослідження 2008 про Венеційську бієнале [Булавина 2016: 54, 59].

Бієнальську тему заторкнула і в статтях 2003–04 («День», «Діловий тиждень», «Образотворче мистецтво», «Українське слово»).

З інших арт-фестивалів виділяє Шанхайську бієнале, писала про вітчизняну бієнале «Нові спрямування» [Булавина 2002: 19].

БУРЛАКА Вікторія Петрівна

(1974, Київ). Український мистецтвознавець.

Закінчила КДХІ, ФТІМ (1998), дипломну роботу присвятила «Ролі міфів у творчості сучасних художників (А. Блудова, О. Стратійчук, М. Журавля, Е. Бельського)».

Автор публікацій про українське альтернативне мистецтво для часописів «Образотворче мистецтво», «Дзеркало тижня» (оглядач, 1996–2002), «ХЖ» (стилістику якого наслідує), наукових зб. ІПСМ; перевагу віддає митцям вітчизняної «нової хвилі» («Фігуративний живопис кінця 1980-х — початку 2000-х років: тенденції розвитку», 2004, «Перевірка реальності — постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців», 2005).

Згодом переключається на «арт-молодняк», курує його виставки під різними соусами та мотиваціями («Доба романтизму», 2004, «Момент душі», «Picture Manager», 2010, з останніх: «Фотографічне несвідоме», «Карта бажань», 2016, «Реальність як помилка», «Стадія дзеркала», «Future in Past», 2017, «Покоління Z», 2019).

Куратор Малої галереї Мистецького Арсеналу (2007–12), галереї на Інститутській (з 2009), галереї «ЦЕХ» (2006–07).

Як учасник арт-десанту на 49 Венеційській бієнале в українському павільйоні побачила «брзентовий дух мілітаризму», «колективне напруження українських м'язів», «імітацію ідилічного українського ландшафту»; відповідальність за «очевидний провал» поклала на Валентина Раєвського, Олександра Федорука [Бурлака 2001: 15].

2003 — віце-куратор проекту Віктора Сидоренка «Жорна часу» (куратор Олександр Соловійов; Б., за його висловом, «як другий режисер на майданчику»); феномен проекту досліджувала, інтегруючи до контексту вітчизняного мистецтва ХХІ ст. [Бурлака 2008]. Раніше подала на конкурс (усього п'ять проектів, серед яких Юлія Синкевича, Феодосія Гуменюка) свою виставку 2002 «Полюби свій симптом».

2013 — співкуратор (з Олександром Соловійовим; комісар Віктор Сидоренко) проекту «Пам'ятник пам'ятнику» на 55 Венеційській бієнале; приймала участь у відборі авторів.

Автор книг «Історія образу: Мистецтво 2000-х» (2011), виданої за під-

тримки Фонду Ріната Ахметова (біенальська тематика виникає з приводу творів Бориса Михайлова і Віктора Сидоренка [Бурлака 2011: 39, 42]); «Постмедійна оптика. Українська версія» (2019).

Колега відзначає у Б. «коректний виклад тексту» [Петрова 2019: 416]. Підпис Б. — під Відкритим листом до Євгена Ніщука з проханням «зняти напругу з цього болючого питання» [Падаюча тінь... 2019: 64, 66] для підтримки проекту Арсена Савадова, номінованого до участі у 58 Венеційській біенале.

БУРРІО Нікола

Bourriaud Nicolas

(1965, Ніор). Французький мистецтвознавець.

«Не чиновник, вирощений французьким МК, а модний сорокалітній куратор, який дратує соціум своїми проектами» [Титаренко 2007: 29].

«Світило!.. кмітливий, не в тім'я битий. Певно, слов'янської крові» (інтерв'ю з Олександром Соловйовим 16. 03. 2021).

У 1990-ті — автор «теорії взаємодії» з «перспективою вибудовування на території системи мистецтва “утопічних мікросупільств”» [Мизіано 2014: 100].

На думку Б., «існує якась нова актуальність, котра охоплює собою увесь світ і ґрунтується не на якійсь конкретній мові (абстракціонізм чи модернізм), та чиею суттю є комунікації між цими мовами... Нью-Йорк — не центр сучасного мистецтва. Париж — це не центр сучасного мистецтва. Існує глобальна мережа» [Бурріо 2005: 50].

Подолання культурного детермінізму бачить у творах Рікріта Тіраванії і Кім Соо Я (писав і про Мауріціо Каттелана, 2000, 2004); сучасний світ порівнює з інсталяцією Томаса Хіршхорна [Бурріо 2004: 15].

У книзі «Пост-продукція» (2002) Б. артикулює модель співпраці в нову добу, «стирання традиційної різниці між виготовленим і спожитим, творенням і копіюванням, готовою і оригінальною роботою» [Шор 2019: 104].

Куратор Ліонської біенале 2005 (з Жеромом Сансом): 61 автор, переважно «венеційського хрещення» (Даніель Бюррен, Софі Каль, Ола-

фур Еліассон, Браян Ено, П'єр Юг, Хозе Регінда Галіндо). Серед інших проектів — «Альтмодерн» у галереї «Тейт» і на IV Лондонській Трієнале (2009–10), «яка декларує мов кінець модерну і початок якоїсь нової епохи» [Ключковська 2009: 101].

Як куратор Пале де Токіо Б. звелів обдерти стіни музею, аби вони скидалися на занедбану фабрику чи замеський склад [Смит 2015: 131].

У лютому 2003 з'являється у симпозиумі в Пущі-Озерній на тему створення МСМ у Києві. «Зовні — зовсім хлопчина з Фастова (у Москві, подекують, у нього повсякчас питають, як куди пройти), але говорить цікаво, просто, без пихи наших півн. сусідів. Хлопчині — за 40... Пафос виступів... зводився до одного: не замикайтеся... А ще побажав бути амбіційними — унікальний, мовляв, шанс — і всі так нервово засовалися на стільцях» [Титаренко 2003: 5].

2004 консультував виставку «Прощавай, зброє!» у київському Арсеналі; тоді й «відрадив грати у пафос. Сам весільний генерал, вельми молодий та чарівний, присутній, грасував, цитував Дельоза, нахвалявав: «У всій Європі, мовляв, такого простору немає» [Титаренко 2004: 6].

2005 — співкуратор (за іншими даними, радник) альтернативної виставки у Венеції «First acquisitions», «Перші придбання» (з Олександром Соловйовим), яку деякі глядачі вважали вдалішою за офіційну експозицію; насправді це була презентація Фонду Віктора Пінчука: Олафур Еліассон, Борис Михайлов, Філіп Паррено, Навін Раваншакул, Арсен Савадов, Карстен Хеллер, Джун Нгуєн Хаттцушиба, Василь Цаголов. «Не містила кураторської ідеї та була звичайною демонстрацією експонатів» [Вышеславский 2005: 5], але «позначила новий етап своєї еволюції» [Contemporary Art... 2005].

На думку Тіберія Сільваші, концепції Б. вплинули на бієнальську практику «Open Group» [Палаюча тінь 2019 34], цитований Б. і з приводу бієнальських експозицій [Verzotti 1993: 105].

Б. — оповідник у французькому документальному фільмі про Михайлова, показаного в Києві 2011; режисер стрічки за матеріалами III Афінської бієнале.

БЮРЕН Даніель

Buren Daniel

(1938, Булонь-сюр-Сен). Французький художник.

Представник абстракції у малярстві.

Організатор гурту ВМРТ (з Олів'є Моссе, Мішелем Парментье, Нілом Тороні, 1965); 1-а виставка — у Музеї ДУМ в Парижі, серед «гробової мовчанки серед полотен» [Милле 1995: 37]. Вважав: «Треба... знищити естетику, відчуття, індивідуальний вираз» [Крючкова 1979: 29, 31].

Учасник 5–7 Документи (1972–82); єдиний із митців, котрого двічі виставляв німецький куратор Йоган Кладдерс. Сам Б. до цієї виставки ставився критично, за свідченням Зеємана, створив їй чимало «над-проблем», що образило Уїлла Інслі, якому Б. на подіум наклеїв «шпалери» [Обрист 2013: 100].

Засновник Ін-ту вищих досліджень пластичних мистецтв у Парижі (1985, з Саркісом, Сержем Фошро, Понтюсом Хюльтеном).

Представляв Францію на 42 Венеційській бієнале 1986 (куратор Сюзанна Паже), павільйон отримав Золотого Лева у національній номінації.

Полотно Б. 1966 «Фото на пам'ять: Картина з розмаїтими формами» увійшло до ретроспекції «Pittura/ Painting: Від Раушенберга до Мураками: 1964–2003». «Шукає порядок, аби його уникнути», прокоментував роль Б. Франческо Бонамі [Dreams... 2003: 424].

Улюблений художник Франсуа Міттерана, якому завдячує успіхом. Оформлення двору в Пале-Роялі — смугасті мармурові колони та вечірня ілюмінація — зазнало критики «правиці»; світлина такої ж «палацової інсталяції» міститься в експозиції фінської ГСМ [Kaitavuori 1993: 112].

Глібу Вишеславському, який у 1990-ті мешкав у сквоті під Парижем, сусіди не радили вночі потикатися назовні, аби не зустріти оскаженілого однокашника Б., який, заздрячи його успіху, мстить усім за власний неуспіх (з інтерв'ю 2019).

З кінця 1980-х Б. помітив, що Зеєман починає йменувати себе «автором виставок» [778, с. 135], невдовзі сам стане таким.

На 52 Венеційській бієнале обраний куратором Французького павільйону. Зі слів Б.: «Зазвичай влада обирає куратора, в якого відтепер

розв'язані руки для обирання митця.... Софі Каль усе поміняла». Себто, не схотіла мати справу з обслуговуючими інституціями, а «з дитячою щирістю» надрукувала в «Liberation» 6. 06. 2006 звернення «до всіх ентузіастичних осіб»: прислати мотиваційного листа з curriculum vitae, відповіді на низку питань щодо їхнього становища у соціумі, в чому Б. угледів «ядучий гумор». «Софі — дивачка, велика дивачка. Цього разу вона дивилася, очікувала та визначала». Прикинулася, наче потребує куратора, аби він справився зі «славетними нікчемами». Прагнула уникнути «шаленого поспіху у виборі кращого фахівця», воліла ритм «відкритого змагання; будь-який сміливець, спроможний відповіді на питання, міг ризикнути» [Think... vol. II 2007: 48, 49].

В тому, що таким сміливцем став Б., вбачаю рекламну каверзу, гру у відкриті ворота, симулякр вибору, оточений іронічними реверансами. Проект «Бережи себе» («одне з найточніших потраплянь у тему бієнале» [Адашевская 2007: 95]) представив інтерв'ю зі 107 жінками, які читають листа чоловіка, що розлучається з жінкою; наслідки — на світлинах і відео, і до чого тут Б.?

А новим був момент електорально-медійний, винесення на розсуд загалу творчої місії.

Виставка ця, як і Б., привернула увагу куратори-феміністки Люсі Ліппард, яка з ним «зіштовхнулася випадково» [Обрист 2013: 248].

ВЕДОВА Еміліо

Vedova Emilio

(1919, Венеція — Венеція, 2006). Італійський живописець.

За радянською «мульткою», писав із заплющеними очима [Прусс 1968: с. 194], чи не далось це взнаки у жесті митців, котрі на Бієнале 1968 обертали картини лицем до стін: «Велика Сліпота» — похідне «Великої Відмови».

Радянська кураторка зарахувала В. до «модних, але порожніх митців... “салонного” напрямку абстрактного малярства» [Салмина 1962: 4]. Радянський мистецтвознавець вважав В. з його «чорно-синіми, зі спалахами блакитного, жовтого, червоного, картинами» (бачив їх у Венеції)

ташистом [Недошивин 1958: 141]. Західна термінологія артикулює цей напрям як Арт-інформель, а В. — як «художника пригоди» [Art of the 20th 2000: 240].

Кураторка західна пригадує приятного «бороданя чималого зросту» [Пеггі Гугенхайм]. 1947 В. із Джузеппе Сантомасо стали її гідями у Венеції (та не тямилася їхнього діалекту), де влаштує показ своєї колекції на 24 Бієнале.

1-а персональна виставка творів В. — 1942, у галереї «Spiga», Мілан.

Учасник Документ №№ 1–3; 7 (1955–82).

У Венеції співпрацює із земляком Луїджі Ноно (оформив оперу «Нетерпимість», 1961), викладає в АМ (з 1975), саме тут з'явилася одна з монографій про В. (1951). Бере участь у виставках 1947 («герой першої повененної Бієнале» [Мизиано 1997: 77]), 1952 (зала для 9 темперних картин, серед них «Протест проти засудження у Сицилії» [XXVI Biennale: 148]), отримує Головний приз 1960 у «ревінні і фурорі» Інформель [Rubiu 1965: 116].

Протестність (ще 1948, невдоволений виставкою на Бурано, В. кидав свої полотна в лагуну) переважила преміальність, тож 1968 В. приєднується до студентської революції, чисю мішенню стає Венеційська бієнале, яку пробують «закрити», як «закрили» Канський фестиваль, до чого теж доклалися зрілі митці на кшталт Годара [Дунаевський 1998: 352], якого раніше сюди не запрошували — на відміну од бієнальського фаворита В. Той виявився невдячним: його бородато-голомоза фізія стриміє поруч із Ноно серед мітингу на Сан-Марко [Martino 2005: 61].

Це не завадило його подальшому визнанню у Венеції: почесна ретроспектива у Музеї Корер (1984), кількаразова участь у проектах Енцо ді Мартіно (1988, 1991); посмертно — на 52 Венеційській бієнале 2007 — у Венеційському павільйоні та персональна виставка «Нарешті, “Карнавал” В.» (малярство 1970–80-х), на 53 Венеційській бієнале 2013 — у виставці «Переплата» (52 учасника, серед них Корреджо).

1997 — почесна премія на 57 Бієнале за сукупність заслуг у мистецтві. Приклад В., як і раніше казус Де Кіріко, ілюструє приреченість індивідуального бунту в сучасному світі, який ласо перетравлює будь-яку протестність.

Фонд Еміліо та Аннаб'янки В. влаштовує виставки — в т. ч. на Венеційських бієнале (Александра Калдера, В.: на території сільної крамниці, 2015).

ВЕНТУРІ Ліонелло

Venturi Lionello

(1885, Модена — Рим, 1961). Італійський історик мистецтва.

Син мистецтвознавця Адольфо В., автора 25-томної «Історії італійського мистецтва» (1901–38).

В. — проф. ун-тів Риму (1915–32; 1945–55), Турину (1945–55). Обох шанував Ігор Грабар, віддаючи перевагу молодій енергії сина [Грабарь 1974: 271].

Після відмови присяги Муссоліні, емігрант (1932–44), читав лекції в ун-тах Берклі, Балтимору; увів історію сучасного мистецтва до їхніх курсів.

Автор книг «Джорджоне та джорджонізм» (1913), «Історія художньої критики», «Сезанн» (1936), «Художники нового часу» (1941), «Живопис і живописці» (1945), «Сучасне малярство» (1948), «Італійське малярство» (1950–52), «Художники нового часу» (1956), «Від Мане до Лотрека» (1958, «примха долі» та одна з улюблених книг українського митця, котрий написав В. на Уффіці [Павлов 2011: 625, 671]); упор. каталогу Піссаро (у спіавт., 1939). Про авторів цього кола писав окремо і багато («Мане», 1929, «Гоген», 1934, «Сезанн. Його мистецтво. Його твори», 1936, «Акварелі Сезанна», 1943, зрештою, «Імпресіоністи на XXIV Бієнале у Венеції», 1948). Не реалізм, а «відчуття чародійства» знаходив у Сіслея, «фантастичне життя» у Піссаро, просто «фантастичне» у Дега, «привиди в ірреальному світі» у Сьора, «фантастичне бачення» у Тулуз-Лотрека, «право на свободу фантазії» у Гогена [Вентури 1958: 48, 49, 25, 81, 114, 95].

Для Альбера Скіра редагував серію «Великі епохи малярства», про яку подекували: репродукції там ліпші за оригінали [Базен 1994: 428].

Автор передмови до експозиції Модільяні на 17 Венеційській бієнале 1930.

Як Член Фігуративного арт-комітету на Венеційських бієнале (1948, 1950) підтримує ініціативи Роберто Лонгі, який часом його хвалив («В. мав цілковиту рацію...», «В. давно вже помітив...», «В. глибоко проаналізував...»), часом з нього дружньо кпив («В. надто наполягає...», «В. невідомо чому згадує...») [Лонгі 1984: 138, 141, 198, 194, 200]. Прикметно, що нюанси незгод — з питань атрибуції творів, а не у стратегічних моментах художнього життя.

На 29 Венеційській бієнале 1958 привітав італійський нефігуратив: «майже всі сучасні художники, молодші за 60 років, є абстракціоністами» [Губер 1959: 21].

ВИШЕСЛАВСЬКИЙ Гліб Анатолійович

(1962, Київ). Український художник.

Кандидат мистецтвознавства (2014).

Матір — художниця, батько — культуролог.

Закінчив Київську РХШ ім. Шевченка (1980), Поліграфічний ін-т у Москві (1985), серед викладачів — Дмитро Бісті.

Співавтор словника «Термінологія сучасного мистецтва» (2010, зі мною).

Редактор часопису «Terra Incognita» (1993–2000; 9 №№).

Співробітник ІПСМ АМУ (з 2003).

Організатор виставкової ініціативи до участі в 52 Бієнале 2007 «Мова» і «Контра Банда до Венеції» (з Володимиром Яковцем, Анною Алабіною).

Контент першої («Совіарт», 2006) склали жмутки пшениці, над якими звисали літери різних абеток; відео із зображенням мови глухонімих.

У другій частині проекту («Мистецький курінь», 2007), який окреслився, коли стала очевидною не-участь гурту в Бієнале, простір галереї заповнили запаковані велетенські коробки. Вхід до галереї фланкував натовп гендлярок, винайнятих, аби зімітувати пістряве середовища прикордоння, адже легендою «Контра Банди» стало її повернення до Києва через митне свавілля.

Створив прецедент непрямой участі у міжнародній виставці сучасного мистецтва [Вышеславский 2004: 19]. На початку 2000-х В. передав міланському галеристу диск зі своїм відео «Крізь кордони», галерист —

приятелю, той організував показ відео-арту (близько 100 зразків) у павільйоні Боснії 2003, куди втрапив випадково (з інтерв'ю 18. 10. 2012).

ВОЛЬПІ Джузеппе

Volpi Giuseppe

(1877, Венеція — Рим, 1947). Італійський політик.

Син інженера.

Навчався в Ун-ті.

Гендлював тютюном у Чорногорії.

Почав будівництво порту Магера біля Венеції (згодом — місце зберігання мистецького архів; проведення біенальських виставок Марі Вуаньє, 2017, Людовіки Карботта, 2019).

Надгробок В. — у лівому нефі, поруч із вівтарною картиною Тіціана у Санта Марія Глоріоза деї Фрарі [Churches 2002: 44].

Улюбленець фашистського режиму: «В. було присвоєно титул графа ді Мізурата, а між його родиною і старими аристократичними родинами Русполі, Чіконья, Мадзоні зав'язалися родинні зв'язки» [Серени 1949: 115].

Дуче виділяв В. на посту губернатора Тріполітанії, запропонував йому крісло міністра фінансів, аби той підтримував його авантюри [Муссоліні 2017: 214, 218], як раніше в колоніях тероризував аборигенів [Смит 1995: 118]. «Кому буде доручено проведення міжнародних банківських операцій — Сильвіо Креспі чи В.?» — риторично питав інтелектуал, ще не звдавши тюремного буханця [Грамши 1957: 119]. Чи знав, що В. — серед авторів ідеї спецтаємної поліції [Белоусов 2000: 60]?

Суперечливій персоні В. присвячено фільм Марчелли Манікеллі «Останній дождь», показаний на Венеційському кінофестивалі 2019 [Giuseppe Volpi].

Президент Венеційської біенале в найодіозніші її часи (1930–42); хизується у військових строях з орденами, супроводжуючи королівських персон [Martino 2005: 31, 33]. На світліні 1930-х фігурує (у чорній сорочці) з маршалом Бадольйо і Вітторіо Чіні [Cini: 2].

1943 очолив збори УФА в Римі.

В історії Венеційських біенале слушно мовлять про «еру В.», прикрашену «вихором ініціатив», приписують навіть ідею спорудження національних павільйонів [Хибберт 2013: 237]. Перше значне реформування інституції (згодом галасуватимуть про контроль «ведучих венеційських монополістів, як В., Ціні» [Ноно, Інтерв'ю 1975: 383]) належить саме йому. Надавши їй автономії 1930, В. створив «острів свободи в центрі фашистської Італії, своєрідне порто-франко» [Бек 2002: 157].

Розподіл премій, влаштований В. 1930 (з нагоди чого йому відправить відкритого листа Умберто Фракія), опозиція ставить під сумнів: «не видно, щоб з'явилися видатні твори малярства» [Грамши 1967: 130]. А 1936 у Венеції срібну медаль за картину «Бігуни на марші» отримує член НСДАП Рудольф Айзенбергер, 1940 — приз Муссоліні втрапить до рук Арно Брекера за «Вісника», «Готовність», «Причарування» [Маркин 2012: 345, 335].

З 1931 — практика виставок для закордоння з біенальського резерву; усього 27, серед них — в Афінах, Нью-Йорку, містах Німеччини, Відні (двічі), містах Польщі, Брюсселі, Парижі, Люксембурзі, Будапешті; Прибалтиці (графіка в 1935–36 в Таллінні, Тарту, 1939 у Каунасі) [Martino 2005: 154, 155].

Розширив межі Венеційської біенале фестивалями музики (1930), кіна (1932), театру (1934).

Найбільшою конкуренткою Біенале арте візуале виступить фестиваль кіна (проходить щороку з її символікою), заснований Аттіліо Фонтана, Лучіано де Фео, президентом якого В. буде 1935–42. «З великою похвалою» відгукнеться про фільм Довженка «Іван», переглянутий тут фрагментарно [Друкарь 1934: 5].

Найпрестижнішій нагороді фестивалю присвоять його ім'я; «Кубок В.» переживе падіння фашистського режиму, дістаючись творам гуманним, талановитим. 1957 — «Мальві» Володимира Брауна з Дзідрою Рітенберг у головній ролі; що акторці видалося «чудом» [Клих 1970: 241]. «Цей зворушливий твір вінчає кар'єру і впевнено пройдений шлях того, кого прозвали “художником-мариністом” українського кіна з 20 фільмами в його активі» [Госейко 2005: 154].

Сателіти Венеційської бієнале

Музичний фестиваль: з 1930; перший директор Адріано Луальді (по 1936). З 1946 проходить щорічно.

Театральний: де-факто з 1934, де-юре 1936–42, перший директор Ренато Сімоні. З 1947 — щорічно. З 1964 відкрито дитячу філію. Місце локації — місцеві театри.

Архітектурний: з 1974; перший директор Вітторіо Греготті. Місце локації — Джардіні, палаццо. Проходить щорічно.

Хореографічний: з 1999; засновник Академія Острова Танцю; перший директор Каролін Карлсон (2001). Проходить щорічно.

[Martino 2005: 157–189].

ГАЛАСО Джузеппе

Galasso Giuseppe

(1929, Неаполь — Поццуолі, 2018). Італійський історик.

З родини підприємця.

Навчався у Неаполі, де й викладав.

Друкувався у «Corriere della Sera», «Espresso», «La Stampa».

Чільник Республіканської партії.

Борець за чистоту довкілля (закон Г. 1985).

Президент Європейського товариства культури (1982–88).

Знавець Умберто Кроче (дві позиції з 498 у бібліографічному списку 1996 [Кроче 1999: 460]).

Серед творів (загалом близько 40) — «Флорентійська скульптура доби кватроченто» (1949).

Президент 39, 40 Венеційських бієнале (1980, 1982). Першу з них соціалістична критика обізвала «неприродньо посередньою», цитуючи західних оглядачів: «розчарування є великим, особливо від італійців», «та просто вони не вміють малювати» [Венеціанско 1980: 19], хоч тут зблисули Йозеф Бойс і Магдалена Абаканович.

Зауважив, що «на Венеційській виставці радянське мистецтво, намагаючись пов'язати себе із життям, виглядало “майже самотнім”» [Голомшток 1994: 133].

Час Г. дослідник вважає «поверненням до нормалізації» [Martino 2005: 68].

Перед смертю працював над одним із текстів.

ГЕЛДХОФ Бйорн

Geldhof Bjorn

(1979, Бельгія). Бельгійський виставковий куратор.

«Солідний бородатий чолов'яга з обличчям вікінга чи пастора на Дикому Заході» [Гельдхоф].

1-й кураторський проект — студентський («Ітака»); за ініціативою Яна Фабра працював у часописі «Янус» і в театрі.

Запрошений Екхардом Шнайдером до PinchukArtCentre, з 2010 організував виставки Даніеля Ортеги, Олафура Еліассона, Джефа Волла, Аніша Капура, братів Чепмен. Регулярно виставляє творчу молодь. Наприкінці 2010-х змістив центр уваги в бік українського авангарду. Практикує «складну виставкову драматургію... Доводилося вкотре багато чого перебудовувати — змінювати розташування стін, перегородок» [Гельдхоф 2010: 53].

На 54 Венеційській бієнале 2011 — куратор проекту «Future Generation. Art Prize@Venice»: 19 учасників, зокрема Артем Волокитін із серією картин на тему тілесних метаморфоз.

2013 — куратор аналогічного проекту: 26 учасників, з українського боку — Микита Кадан з інсталяцією «Бабуся», гурт РЕП (Кадан, Володимир Кузнецов, Леся Хоменко, Жанна Кадирова, Ксенія Гнилицька, Лада Наконечна). Проект, за спостереженням журналістів, схвалили такі арт-ВІПи як Аніш Капір і Елтон Джон (прицінювався до робіт Лінетт Ядом-Боак'є); редактор «The Times» Рейчел Кемпбел-Джонсон назвала це «розмаїтим і важливим шоу» [Мамченкова, Наступление 2013: 52]. Локацією виступило палаццо Контаріні-Поліньяк, прийнявши від Палаццо Пападополі естафету проектів PinchukArtCenter.

Відмовився од участі в кураторській групі з відбору українських проектів на 56 Венеційську бієнале 2015, бо мав власний з PinchukArtCenter проект.

На 56 Венеційській бієнале 2015 — куратор проекту «Надія!» у скляному кубі на набережній деї Сетті Мартірі (учасники: Артем Волокитін, Євгенія Білорусець, Ганна Звягінцева, Микита Кадан, Жанна Кадирова, «Open Group», Микола Рідний & Сергій Жадан), що зазнав критики як «організований людиною з іншою, відмінною від української, ментальністю... не вистачає чи тепла, чи живого нерву, чи довіри... Ми довіряємо Г., бо враження іноземця завжди важливі як погляд іззовні... Та око пана Г., вочевидь, за роки роботи в Україні вже замилилося. Він не робить власних сміливих кроків чи висновків... не чую в кураторі любові чи хоча б поваги й, головне, справжньої зануреності в дискурс українського сучасного мистецтва» [Авраменко, З «Надією», але без довіри 2015].

На 57 Венеційській бієнале 2017 — співкуратор (з Анною Смолак) експозиції «The Future Generation Art Prize @ Venice 2017» (21 учасник, із українською «Відкритою групою»).

На 58 Венеційській бієнале 2019 — куратор експозиції «Future Generation. Art Prize@Venice 2019» у Ка'Трон (з 22 учасника, від України — Анна Звягінцева), де окреслив «археологію майбутнього» [Константинова 2019: 16]. За свідченням Тетяни Кочубинської, Г. узяв на себе організацію, «чисте кураторство» лишивши їй (з інтерв'ю, травень 2019). Його часом лають: «Бйорн просто ненавидить українське мистецтво наше... намагається усіх відправити на пенсію... комсомольська модель бачення першого варіанту модернізму» [Савадов 2019]. Митці, які з ним працювали, оцінюють Г. інакше: «Його пріоритет — діалог з художником, а не інструменталізація... Сперечаємося... по 40 хвилин на день розмовляємо... Любить вичищати експозицію... Дуже веселий, іронічний. З ним легко працювати» (інтерв'ю з Лесею Хоменко 18. 12. 2019), «сповнений ентузіазму та нових ідей» [Баздирева, Створення... 2011: 55].

Серед виставок Г. в РАС — «На межі. Українське мистецтво 1985–2004» (з Тетяною Кочубинською; серед учасників: Зинаїда Лихачова, Влада Ралко, Оксана Чепелик) [Вишнева 2015].

Стратегічний директор азербайджанського ЦСМ YARAT.

ГЕЛЬДЗАЛЕР Генрі

Geldzalher Henry

(1935, Антверпен — Нью-Йорк, 1994). Американський мистецтвознавець. З родини емігрантів, у США з 1940.

Навчався у Йелі, Гарварді, залишив аспірантуру заради кураторства.

У 1960-ті — працівник Метрополітен-Музею, з колегами (Кетрін К'ю, Барбарою Роуз) відстоював позиції модернізму [Чегодаєв 1978: 216].

Приятель Віллема де Кунінга, Джаспера Джонса, Френка Стелла, Девіда Хокні (фігурує на одній з його картин), Жана-Мішеля Баскія.

Опікувався гепенінгами на зорі їх появи, вбачаючи в них «терапевтичний ефект» [Art of the 20th 2000: 583].

Підтримував «тісний зв'язок з Лео Кастеллі» як «давній союзник», та «залишався незалежним» [Гук 2019: 275, 279].

Комісар Американської експозиції на 33 Венеційській бієнале 1966.

Злий геній Енді Уорхола, котрий, розраховуючи на їх товаришування (і свій 97-хвилинний фільм 1964 «Генрі Г.»), на триумф Раушенберга 1964, сподівався на промоцію власну. Але Г. «побоювався, що Енді, запрошений до Венеції, створить тут суцільне пекло серед бурхливого антуражу... “Я не збираюся через нього ламати свою кар'єру, — мовив Г., — крім того,десь рік тому Енді нахвалявся, що “перестане займатися малярством”» [Bourdon 1995: 235].

Тож у серці Уорхола причаїлася образа: «в Італії я ніхто... може, хтось у Німеччині та Британії, але в Італії навіть ймення мого не чули», — писав у середині 1970-х [Warhol 1987: 79]. Уникав спілкування з Г., що не завадило тому представити його роботи у Метрополітен-Музеї, що не спонукало Уорхола до примирення. Подейкують, стовбичив на сходинах музею, не заходячи всередину зі словами «бо я перша місіс Г».

Наскільки пам'ять є примхливою, доводить спогад Масіміано Джоні, за яким вже Г. не взяв экс-приятеля до експозиції, а про не-участь Уорхола у Бієнале не йдеться зовсім [Торнтон 2015: 221]. Утім, Г. — автор монографії про портрети Уорхола 1970–80-х (1993).

1966 Г. віддав перевагу стриманішій версії поп-арту в особі Роя Ліхтенстейна (серед творів — «Храм Аполлона», «Маленька потопельниця», «Жінка в капелюшку з квітами», «Велика картина № 6», «Добре, ти —

розумака!») [33e Biennale 1966: 222]). З інших обранців — Елен Франкенхалер, Елсворт Келлі, Жюль Оліцькі, відповідно — 6, 7, 7 картин. Позицію Г. можна витлумачувати і як мудру непідкупність, і як боягузливу обережність, і як спробу зміни парадигми в умовах екстремуму. Комісар павільйону США на Венеційській бієнале 1986 (14 творів Ісамо Ногущі) [XLII Esposizione 1986: 384]. Підтримав трансавангард виставками естампів Сандро Кіа (у Метрополітен-Музеї, 1984), Франческо Клементе (у Мадриді, Фундації Каха де Пенсіонес, 1986).

ГОРЯЇНОВ Володимир Вікторович

Горяинов Владимир Викторович

(1935–2013). Російський радянський мистецтвознавець.

Заслужений діяч мистецтв РСФСР.

Кандидат мистецтвознавства.

Закінчив московський Ін-т іноземних мов; працював у МК.

Перекладач на закритті 29 Венеційської бієнале 1958, користав порадами Федорова-Давидова.

У статті про 31 Венеційську бієнале 1962 Г. повторює радянську мантру про модернізм зі «шматками старого заліза... шматками старого дерева, позбавленими форми», але вже тоді у дискурс вкрадаються ліберальні нотки: Альберто Джакометті названо «художником суперечливим, та безумовно талановитим» [Горяинов 1962: 23].

Упродовж 1964–93 — заступник комісара, комісар, куратор виставкових проєктів СРСР на Венеційських бієнале — рекордно довгий термін для такої локації. Пише про бієнальські події, засвоївши викривальний тон: «організатори... як і раніше, зробили ставку на художників-абстракціоністів... Виставка наочно засвідчує, що занепадницьке буржуазне мистецтво 50 років тупцює на одному місці» [Горяинов 1962: 22].

Згодом визнав, що при відборі експонатів «його слово не було вирішальним», натомість брався «щоразу робити ремонт і дуже швидко» [Русские художники... 2013: 402, 403].

На 32 Венеційській біенале 1964 — заступник комісара: 42 автори, є і Тетяна Голембієвська (у відгуку поставив її ім'я поперед інших). Враження від інших павільйонів — апокаліптичне: «ніколи ще раніше Біенале не була такою скандальною... завдяки крайнім авангардовим течіям... раніше мені не доводилось бачити нічого настільки відразливого» [Горяинов 1964: 4]. Але помічає нове в експозиційній практиці: не всі картини висять на стінах, а вряди-годи стоять долі, якісь поміщено до шухлядок.

На 33 Венеційській біенале 1966 на аналогічній посаді показав добірку 96 творів 26 авторів, в т. ч. ще вчора одіозного «суворого стилю» (брати Смоліни, Володимир Стожаров), який анонсував 1964, оприлюднивши його «скульптурну версію» — якутського «Геолога...» Юрія Александрова [ГТГ 1998: 84]. З українських митців залучив графіка Ненадо з Харкова (лінорити «Прометей», «Жертва», «Горе») [33e Biennale 1966: 237]. І знову «зросла кількість експонатів, страшних своєю парадоксальністю і повною антиестетичністю», тож «не варто переоцінювати культурне значення Біенале» [Горяинов 1966: 18]; подібною переоцінкою Г. займатиметься ще дві декади.

На 34 Венеційській біенале 1968 (посада аналогічна, комісар — Еріх Дарський) учасників 14, серед них — Георгій Якутович.

З 1970 — комісар Радянських експозицій. На 35 Венеційській біенале селекція учасників мінімалістична: Микола Андреев (9 творів), Олександр Дейнека (38 творів), та не це стало родзинкою показу — альбомні аркуші репродукованих (sic!) замальовок Леніна, зроблених за його життя [Ежегодник 1971: 565].

Г. фіксує новий принцип відбору арт-експонатів (що, нібито, спричинило мінімальний рівень відвідин): «журі... замість традиційного критерію **“кращі”** поклато критерій **“нові”** роботи» [Горяинов 1971: 22], та не знає жалю: «“нове видання” Біенале принизливо нудне» [Горяинов 1970: 9].

На 35 Венеційській біенале 1972 кількість учасників зростає до 31, серед них — Андрій Коцка із Закарпаття («пейзаж і дівчина» [Яблонская 2020: 385]). Як завжди, Біенале отримала вбивчу характеристику: «надто багато повторів, переспівів старих мотивів» [Горяинов 1972: 23], і схвалення організаційних нововведень.

На 36 Венеційській бієнале 1976–45 представників ДУМ; ця версія Бієнале видалася Г. «замороженою».

На 40 Венеційській бієнале 1982 Г. — комісар експозиції з 32 митців, де Україну представляють одеситка Галина Лекарева-Нікітіна і киянка Галина Неледва. Трансавангард відстежив у «символічності, огорненій флером якогось сюрреалізму» (на прикладі творів Олівера О. Олівера та Раймона Масона), окреслив перспективи сучасного мистецтва: «Відкривається шлях нових пошуків. Він дуже складний, але зупинити рух уже неможливо» [Горяинов 1983: 18, 19].

41 Венеційська бієнале 1984, де також керує Г., акцентує увагу на здобутках шести діячів радянського театру.

На 42 Венеційській бієнале 1986 експозицію об'єднав «Словом про Ігорів похід». До інтерпретації 23 митців долучилися кияни Георгій Якутович: п'ять офортів зі зб. СХУ, Олексій Мезенцев: два твори [XLII Esposizione 1986: 342], автор, якого примхою долі невдовзі занесло до Луцька (де на нього я і звернув увагу, про бієнальство його не здогадуючись [Сидор 1988: 7]).

Крім того, у відділі сценографії було показано ескізи екс-киянина Давида Боровського до п'єси Олександра Мішаріна «Срібне весілля».

Різкішої деідеологізації, звісно, «в руслі часу», експозиція СРСР зазнає на 43 Венеційській бієнале 1988: ретроспективою Арістарха Лентулова, творча особистість якого склалася до 1917.

Г. — автор брошур («Тоні Дзанкарнаро», 1969, «Армандо Піццинато», 1971, «Джакомо Манцу», 1972, «Графіка раннього Ренато Гуттузо», 1972), монографій («Сучасне мистецтво Італії», 1967, «Падуя. Віченца. Верона», 1978). В них Г. іноді збивається на шарманно-довірливу інтонацію («у великій кімнаті, де юрмилися приятелі та приятелі приятелів, де накривали на стіл до обіду... при мені зробив черговий рисунок до “Божественної комедії”» [Горяинов 1969: 5]), та нею не зловживає. Не забуває і про черговий бієнальський епізод [Горяинов 1967: 42, 48, 51, 54, 72, 94, 117, 144, 147].

Учасник американо-радянського видавничого проекту «1920–1930: Живопис. ДРМ» (фінського друку), який інтерпретував виставково, на питання про «режисуру показу», відповів: «Режисер був завжди. Питан-

ня, яка режисура!», запропонував термін «художник-режисер» [Книга года 1989: 40].

Прибічник «використання при аналізі (творів) засобів сучасної інформатики, літературознавства, психології, *психоаналізу*» (курсів наш) [«Соц. ответственность» 1978: 385], а Фрейд тоді в СРСР не у фаворі. Мешкав на вул. Мало-Грузинській, під № 28 [Справочник 1982: 334], де містилася дозволено-опозиційна галерея, яка в радянські часи показувала зразки помірного авангарду.

ГРАБАР Ігор Емануїлович

Грабарь Игорь Эммануилович

(1871, Будапешт — Москва, 1960). Російський художник, історик мистецтва.

Син активістки-русофілки Ольги Г., звинуваченої австрійською владою у шпигунстві (її портрет, виконаний Г. 1924, у збір. Художнього музею в Ужгороді).

За походженням — «карпато-росс», ідентифікував себе з російським етносом, та пропагував українське мистецтво, ілюстрував твори Гоголя («Тарас Бульба», 1891, «Сорочинський ярмарок», 1893).

Навчався в петербурзькій АМ (1894–96) у Василя Савінського, Іллі Рєпіна, в Мюнхені (1896–98) у Антонена Ашбе.

Як попечитель Третьяковської галереї «скасував шпалерну розвіску, що існувала за Третьякова» [Эттингер 1989: 136].

У малярстві — представник пелехатого, пізнього імпресіонізму, згодом притлумив шаленство пензля, перейшов на позиції реалізму.

Критик-журналіст, дописувач журналів «Нива», «Мир искусства», «Весы».

13-томну «Історію російського мистецтва» (1953–69) називали «Історією Г.», хоч він не єдиний її автор, «лише» редактор; з першого ж випуску її помітив поет: Г. «обіцяє чимало... відчувається, що й виконано буде чимало» [Эрберг 1910: 383].

Взимку 1895 дізнавшись про арт-фестиваль (із преміями в галузі художньої критики розміром у 1500, 1000, 500 лір), заповзвся написати

«маленький нарис французькою й... зробити переклад італійською... може й зірву що-небудь» (з листа до редактора «Ниви» Олексія Лугового) [Грабарь 1974: 79]; поїхав троїстою компанією, з мінімумом грошви. Схоже, премії не отримав.

На 2 Венеційську бієнале зібрався на початку квітня 1897 з Ашбе, Дмитрієм Кардовським, Маріанною Верьовкіною, Олексієм Явленським (вибухова суміш старанних реалістів і майбутніх авангардистів), юристом Рудольфом Трейманом. На виставці, яку відвідав після історичних пам'яток, узрів триумф картини Репіна «Дуель» (авторська назва «Пробачте!»). До компанії приєднався Микола Мурашко, «дідок з великою сивою бородою, основоположник київської художньої школи»... який умовляв «приїхати до нього в школу й поставити викладання за системою Ашбе» [Грабарь 2001: 122].

Зичливо оцінив 3 Венеційську бієнале: «для Італії це було одкровення, а для європейського мистецтва новою аудиторією», та не приховує «безодні кричущої претензії, сміховинних алегорій, символів» [Грабарь 1899: 51].

Учасник «дягілевської обойми» 7 Венеційської бієнале 1907 (9 картин), 1924 (шість картин) [Грабарь 1937: 363, 364]. Довго вагаючись, планував послати чотири «речі», відмовився од «старих натюрмортів».

Відвідував Венецію й у інші бієнальські роки, зокрема, 1896, коли їхав до Міста св. Марка «велосипедом тихою їздою чотири дні»; 1912 (знаменна фіксація на Giardino pubblico) [Грабарь 1974: 75].

Член Організаційного комітету Радянського павільйону на 19 Венеційській бієнале 1934 (15 душ, з митців — Сергій Герасимов, Олексій Кравченко, Георгій Рязський, Йосиф Чайков).

ГРАНДІС Паоло де

Grandis Paolo de

(1957, Венеція). Італійський куратор.

Наприкінці 1970-х навчався виставковим практикам у США.

Засновник PDG Communication, організації «Арт-Тайвань» (1995).

Живе у Венеції.

З 1984 прокурував понад 100 виставок, першу з них, «Квартет» — у Скуоле Гранде Джіованні Євангеліста (у співавт., серед учасників Йозеф Бойс, Енцо Куккі, Брюс Науман).

Один із найактивніших організаторів венеційських показів «нульових» (до шести ролей різного рівня відповідальності за едицію), віддає перевагу далекосхідним країнам/ авторам.

На 49 Венеційській бієнале 2001 — куратор павільйону Ямайки, заступник комісара проекту Музею мистецтв Тайпею, координатор павільйону Сингапуру, координатор павільйону Латвії, Гонконгу (обидва з Паїві де Г).

Співкоординатор павільйону України 2001. На світліні — з учасниками проекту, весь у чорному, між Ольгою Мелентій і Валентином Раєвським; Г. тут єдино-усміхнений із семи присутніх [Дон 2001: 67]. Навдивовижу жоден із учасників не згадує Г. — на відміну від Зеємана, який лише ритуально відвідав павільйон.

Всіляко заступався за своїх протеже, відганяв критиків («просто неймовірно, що плещуть», «нападати на дислокацію просто безглуздо»), заявляв: розташування павільйону «просто фантастичне» [Київські художники... 2002: 148, 149].

На 50 Венеційській бієнале 2003 — заступник комісара проекту «Лімбо Зона» (Тайвань).

На 51 Венеційській бієнале 2005 — куратор павільйону Марокко, проєктів «Гра скла» (твори Масуди Хіромі), «Форма часу» (скульптура Корнелії Кублер Каванах); заступник комісара павільйону Сингапуру; віце-комісар проекту «Спектр свободи» (роботи чотирьох митців із Тайваню).

На 52 Венеційській бієнале 2007 — куратор проєктів «КАОС» (четверо італійських митців), «Енергія порожнечі» (пластика Лі Чена); один із комісарів Грузинського павільйону та проекту «Трансцендентальний реалізм: Мистецтво Аді Да Самрая»; заступник комісара проекту «АТО-ПІЯ» (четверо митців із Тайваню).

На 53 Венеційській бієнале 2009 — куратор, комісар павільйону Марокко, один із заступників комісара Грузинського павільйону (відео Акакія Рамішвілі), один із комісарів проекту Лі Сан-даня «Творення та

Вибір: Внутрішнє = Зовнішньому, 1 = нескінченність» (куратор Оліва).
На 54 Венеційській бієнале 2011 серед кураторів павільйону Андорри, («Понад усяке бачення»); комісар проекту «Дні Ї» (куратори Оліва, Чан Цон-цунг).

На 55 Венеційській бієнале 2013 — куратор павільйону Андорри, проекту «Tempus Fugit», «Час, що зникає» і проекту «Туш. Пензель. Серце. КсіШуанБанНа» (співкуратор Оліва); комісар павільйону Берегу Слонової Кістки («Шляхи та знаки») і виставки «Гранд Канал» (11 китайських митців, пов'язаних із власним Гранд Каналом), виставок «Подорож в Історію: 20 років Венеційської бієнале і сучасне китайське мистецтво» (один із кураторів Оліва) і «Рапсодія в зеленому» (3 автори з Тайваню).

На 56 Венеційській бієнале 2015 — заступник комісара Еквадорського павільйону («Золота вода: Апокаліптичні чорні дзеркала» Марії Вентемілла).

На 57 Венеційській бієнале 2017 — співкуратор павільйону Андорри («Шелест»); координатор проекту «Під одним сонцем» в павільйоні Азербайджану; комісар китайського проекту «Бонсай моїх мрій — твори Вон Чен Пу».

На 58 Венеційській бієнале 2019 — співкуратор проекту павільйону Андорри «Майбутнє вже зараз», один із 5 координаторів Азербайджанського павільйону, один із двох венеційських координаторів інсталяції Тодда Вільямсона «Процесійне», комісар проекту «Привид» Хейді Лау. З арт-фестивалем пов'язані і його позабієнальські проекти («Від Венеційської бієнале до MACRO», 2016).

Знімався у кіно.

Колекціонер творів мистецтва.

Каталоги Венеційських бієнале

На відміну од класичної творчості, обчислюваної розмірами полотна, класифікацією технік, які гарантували адекватне висвітлення на сторінках довідкового видання, творчість альтернативна в каталозі часто-густо фігурує попередніми зразками чи обіцянками-цяцянками.

Отже, вірити можна біенальським каталогам до останньої чверті ХХ ст., що видно на прикладі старих майстрів: не в змозі поїхати до Венеції, «роздивлялися фотоілюстрації венеційської виставки... Я за допомогою лупи розібрав номери під картинами і ми наче прогулялися виставкою!», Всеволод Воїнов — у жовтні 1924 [Кустодиев 1967: 264].

Віхою в біенальській історії вважають видання країнами ілюстрованих каталогів власних виставок, які роздають задурно [Alloway 1968: 141].

Симулякризм каталогів провокує недбале ставлення споживачів. Натє: шестикілограмовий каталог Віденського гурту на 47 Венеційській біенале. «Тисячі людей брали і несли з собою каталог на шармак. Та не всі доносили його навіть до паркану Біенале. Чимало книг лежало надвечір'я на ослонах та поблизу смітників» [Бохоров 1997: 74]. Пор.: «Глядач переміщається з паперовою валізою, в якій лежать газети з Французького павільйону, хустки з Японського, буклети з Російського, каталоги з Бразильського, слайди з Американського, плакати з Бельгійського... Значна частка цих вантажів осяде у смітневих баках по всій Венеції» [Мазин 1999: 70, 71].

Травматичний характер зображень! Скульптури потвор Патріції Піччініні у персональному каталозі на Біенале 2003 відлякнули моїх колег, не взяв каталог і я.

Нарікання викликає і вчений характер видань: «увесь текст забитий цитатами» [Айзенберг 2005: 33]. Інший гандж: «куций вступ і набір картинок із нашвидкуруч підібраними коментарями — ось що ми знаходимо в каталозі, зазирнувши туди в надії зрозуміти, які ідеї вклав куратор у цей проект» [Мизиано, Средство... 2005: 104]. Тож каталоги гортають, не читаючи.

Їх цензурують: конфлікт між виставковою адміністрацією і видавництвом Політі призвів до видання каталогу, що містив тексти, вилучені з канонічної редакції [Verzotti 1993: 105].

Поза тим, видання еволюціонує від покетбуку до альбому (заміщення відбувається у середині ХХ ст.; кількість сторінок зростає зі 144 у 1912 до 762 у 2013), який змінює книга-цеглина. Її розділяють на два томи у картонному макеті (2001), збирають масивним блоком (2003), розбивають на три томи (2005). Далі: дві книги з брошурою «Сторінки на вітрі: Читач» з витягами з улюблених творів 87 учасників (2007); більше третини їх обрали класику (двічі — Пазоліні, Пессоа, Дюрас). Знову два томи (2009), один том, не такий товстий, як на початку (2011). Після низки варіацій — повернення до формату 49-ї едиції (2019, частково у 2013). Що далі?

ГРИМАНІ Філіппо

Grimani Filippo

(1850, Венеція — Рим, 1921). Італійський політик.

Міський голова Венеції; граф.

Походив із давнього роду, якому належало палаццо на лівому березі Гранде-каналу навпроти Палаццо Тьєполо, згодом Пападополі [Орел 2012: 218] (місце українських показів початку ХХІ ст.); серед предків — дож Антоніо Г., чий Тиціанів портрет висить у Палаццо Дожів [Рескин 2009: 23].

2-й і найтерплячіший із президентів 2–11 Венеційських бієнале (1897–1914): цей рекорд не подолав навіть «фашизоїдний» Джузеппе Вольпі (сім едицій проти десяти), далі — просто «беркиць-колегія».

На 2 Венеційській бієнале 1897 через Г. «велися перемовини щодо продажу “Дуелі”» [Репин 1950: 159], які принесли сумнівні плоди (картина розчинилася у збірці Кармен Тіранті з Ніцци, куди сторонньому зась), про що за 4 роки повідомляє автор Олександра Жиркевича.

На 3 Венеційській бієнале учасники журі Константен Менье, Джон Лавері, Фріц Таулоу листовно подякували Г. «за свободу, яка була... надана у нашій делікатній справі», де їм «не довелося зустрітися з будь-якою спробою вчинити на їхні рішення хоча б найменший тиск» [Грабарь 1899: 52], що спонукало поїхати до Венеції Ігоря Грабаря, котрий розчарувався у виставці, де було чимало творів, що при прискіпливому відборі не мали б шансу виставляння, і це показує не в кращому світлі журі, заражене демоном підлабузництва.

Історики мовлять про «еру Г.-Фраделетто», яка врешті-решт зазнала змін, викликаних системними помилками (зневага до творчої молоді), відтак Г. змінили на Джованні Бордіга.

Здобутки цієї ери часом оцінюють зневажливо. Враження російського критика від 6 Венеційської бієнале: «Карб мавпування, легкодухості, занепаду — на всіх картинах і скульптурах, нудно схожих одна на одну, наче обличчя вражених однією недугою. Лише іноді стомлена увага вдячно зупиняється на живій барві, на красивій подробиці. Словом, майже так само кепсько, як на наших “пересувних” і “академічних”» [Маковский 1905: 60].

У Палаццо Г. побіля площі Санта Марія Формоза іноді проходять не-бієнальські виставки на взір «Веронезової історія Есфірі» (2011).

Правила користування абонементами на 4 Венеційській бієнале 1901
Денні абонементи на всю експозицію (22 квітня — 31 жовтня) коштують **ДЕСЯТЬ ЛІР**.

Одна родину купує два квиткових абонементи вартістю в **ДЕСЯТЬ ЛІР**, вартість кожного наступного абонементу зменшується до **П'ЯТИ ЛІР**, за умови, що всі покупці належать до однієї родини.

Користувачі абонементів за 10 лір мають право вечірніх відвідин (двічі на тиждень) за допомогою оплати додаткових **ДВОХ ЛІР**; користувачі абонементу за 5 лір повинні заплатити **ОДНУ ЛІРУ**.

Усі абонементні квитки розраховані на одну особу, не дозволяється передавати іншій особі квиток, покарання за це передбачено законом.

Спеціальні залізничні квитки в один бік і зворотні до Венеції, придбані в Австрійському відділі фірми Ллойда, скріплені абонементним талоном, дають право входу до Експозиційного палацу упродовж усього часу (5, 8, 10, 15, 20 днів).

Фотографії найважливіших творів мистецтва продаються в Експозиційному палаці за **ОДНУ ЛІРУ**.

[Quarta esposizione 1901: 7, 8].

Денний заробіток жінки-касира в Римі тоді складав 3 ліри, парадна домовина — понад 200 лір, кілограм ковбаси — близько 2 лір, а юридична консультація — 25 лір [Пиранделло 1926: 46, 52, 74, 85].

ГРОЙС Борис Юхимович

Гройс Борис Єфимьевич

(1947, Ленінград, за іншими даними — Східний Берлін). Російський філософ.

Учасник самвидаву (журнал «Часы» [Соколов 1991: 146]).

З 1981 — у Німеччині (Кельн).

Професор Нью-Йоркського ун-ту, АМ, Карлсруе.

Гуру постмодерної теорії на пострадянських територіях.

Автор книг «Про нове» (1992), «Стиль Сталін: Утопія та обмін» (1993, 2 вид., перероб.: «Мистецтво утопії», 2003) та ін. Редагував каталоги Іллі Кабакова (Штутгарт, 1992, Осло, 1996).

Персонаж знаковий: «Бориса Г. на колишньому просторі СНД... представляти не треба» [Войцехов 2016: 117], «високочолий, постмодерний в усіх сенсах Г.» [Жолковский 2016: 326].

Полеміка з Г. — у провідних українських мистецтвознавців [Роготченко 2007: 68].

У статтях запитував біенальські приклади: відеоінсталяцію Петера Фішлі/ Давида Вайса, яка представляла Швейцарію 1995 як зразок «неозорого мистецтва» [Гройс 1998: 26], «Щурячого короля» Катріни Фріч. Автор статті «Алегорія спогаду» у каталозі Німецького павільйону на 46 Венеційській біенале 1995; статтю «Мистецтво за доби геополітики», оприлюднив у каталозі Документи 2002.

Обидві виставки порівняв з «подобом соціального управління чи іммігрантською службою: кожен стенд представляє собою окрему кімнату, в якій перебуває художник, розповідаючи свою історію» [Гройс 2003: 316].

Куратор Російського павільйону на 54 Венеційській біенале 2011 з проектом «Порожні зони» (Андрій Монастирський, гурт «Колективні дії»), тему озвучив 1979 у статті «Московський романтичний концептуалізм» в часописі «37» (сам брав участь у акціях «КД» просто неба на сніжному полі), апробував її серією виставок «Тотальна просвіта. Московське концептуальне мистецтво (1960–1990)» (Франкфурт-на-Майні, 2008).

Українська журналістка Олена Мартинюк, заставши його в Нью-Йорку за підготовкою проекту, не угледіла в Г. «жодної ознаки заклопотаності»; на питання: як пояснити західному глядачеві чужу реальність, відповів: «Не думаю, що якимось потрібно пристосовуватися до якоїсь фіктивної “західної аудиторії”. Поготів, ніякої такої особливої західної аудиторії немає» [Гройс 2011: 104]. Але вважав, що «російське мистецтво... неповоротке стосовно західного» [Гройс 1989: 13].

Серед кураторських проектів: «Москва-Берлін / Берлін-Москва. 1950–2000» (2003–04; у співавт.), «Приватизація — сучасне мистецтво зі Східної Європи» (2005–06), в останній — реконструює «стиль спілку-

вання при комунізмі» [Фриммель 2004: 71], «Після історії: Олександр Кожев як фотограф» на Бієнале в Кванджу (2012).

ГУБЕР Андрій Олександрович

Губер Андрей Александрович

(1900, Катав-Івановськ — Москва, 1970). Російський радянський історик мистецтва.

З родини агронома.

Навчався на філологічному ф-ті МДУ, де викладав 26 років поспіль, також у Всесоюзному ін-ті кінематографії.

Секретар ДАХН (1928–30).

Кандидат мистецтвознавства.

Провадив роботу з реставрації експонатів Дрезденської картинної галереї; очолював делегації з цього фаху [Памяти А. А. Губера 1970: 4], піклувався «покращенням реставраційних кадрів» [Антонова 1963: 8]. Головний хранитель ДМУОМ ім. Пушкіна.

Автор монографій «Мікеланджело» (1953, 1957), «Леонардо да Вінчі» (1952, 1960, 1963), «Уффіці» (1968).

Член редколегії «Загальної історії мистецтв» (у 6 т., 1956–66).

Перу Г. належить переклад і коментарі до однієї з найменш читабельних (і геніальних) книг за всю історію людства: «Основ нової науки про загальну природу націй» Джамбаттіста Віко; у післямові прохопиться, як про себе в такій ролі: «розмаїття тем... вимагало розлогих пізнань і в царині історії, і в царині літератури, особливо античної, і в царині філології» [Вико 1994: 529], також (неповний) переклад «Коментарів» Лоренцо Гіберті (1938), які вважав пам'ятником красного письменства [Губер 1938: 13].

Заступник комісара Радянського павільйону на 28–29 Венеційських бієнале 1956, 1958. На світлинах Г. — неусміхнений, високий, штивний, у костюмі з чорною краваткою (крім Аркадія Пластова, такі всі) [Герасимов 1985: 16].

У статті «Підсумки XXVIII Бієнале у Венеції» Г. стверджує: «сучасне мистецтво не пов'язано з долею народу спільними інтересами та спіль-

ним життям». Еклектизм радянської експозиції пояснює 22-річною перервою у біенальській участі: треба «показати головне й характерне за минулі роки»; цитує відгуки «простих людей», симпатиків соцреалізму [Губер 1957: 61, 65].

Так само — в іншій статті: «абстрактивізм довів мистецтво до його повного заперечення... останні біенале у Венеції показали всю безперспективність цієї течії» [Губер 1959: 27]. Почавши, як трактат, з огляду джерел, закінчує, як памфлет. Механізм Біенале, на відміну од сучасників, занурених в емпірику, зобразив переконливо; думку Г. підтвердили іноземні союзники [Перахим 1958], [Родари 1958].

Автор рецензії на книгу Прокоф'єва «По Італії», де абзац присвячено Венеційській біенале 1956, що «випадає із загального стилю книги, але в ньому багато матеріалів і фактичних даних про сучасні формалістичні напрямки в зарубіжному сучасному мистецтві, критика абстракціонізму» [Губер 1961: 21], ввічливо поправляє транскрибування назв місцевих газет, галерей, театрів. В академічному дослідженні про Буонаротті Г. заводить суперечку із «буржуазними істориками мистецтва, психологами і навіть психіатрами» щодо «песимістичного характеру» творчості [Губер 1953: 191].

ГУГГЕНГАЙМ Пеггі (Маргарита)

Guggenheim Peggy

(1898, Нью-Йорк — Венеція, 1979). Американська меценатка.

Донька підприємця Бенджамена Г. Племінниця Соломона Р. Г., засновника МСМ у Нью-Йорку (1943, Фондація з 1937) навпроти Метрополітен-Музею: антитеза йому, як Музей Пеггі — павільйонам Джардіні. Заснувала 1942 ГСМ (відкриття 20 жовтня, Г. прийшла із сережками від Іва Тангі й Олександра Калдера [Гук 2019: 262]).

З 1947 — у Венеції; шукала придатне місце кілька літ, вимагаючи місця для вигулу тер'єрів [Гуггенгайм 2], яких тягнула до Садів, куди псів не пускають — окрім псів Г., яких годували морозивом у ресторації «Парадизо»; коли ж вони губилися на виставці, віднаходила поблизу творів Пікассо [Пеггі Гуггенгайм...].

Виступила на 24 Венеційській бієнале 1948 зі власною колекцією (куди ввійшов твір її доньки Пеггін), скориставшись пусткою у Грецькому павільйоні. Павільйон, підупалий за час війни, ремонтували нашвидкуруч (арх. Карло Скарпа, згодом — учасник Архітектурної бієнале [Martino 2005: 157]); розвішували картини за три дні до відкриття. Але картини «виглядали на білих стінах яскраво та заманливо» [Пеггі Гуггенгайм...]. Відкинула передмову Аргана; написала власну, видала брошурую. Експозицію скритикували генеральний секретар Родольфо Палуччіні та історик Бернард Беренсон, який жажнувся з Генрі Мура, картину Поллака порівняв з «гобеленом». Розпочавши довгу історію плутанини трешу та його арт-імітації (жертвою у майбутньому стане Дюшан), робітники мало не викинули на смітник скульптуру Калдера, що скидалася на зужитий контейнер. На презентацію Г. позичала у подружки панчохи та пояс, замість капелюшка змайструвала величезні сережки у вигляді хризантем.

Гідне місце в експозиції зайняли твори Олександра Архипенка («Бокс», 1913), Василя Кандинського (полотна 1913, 1922, 1929), Казимира Малевича («Супрематична композиція», 1915) [XXIV Biennale 1948: 332,337, 338]. Історія образотворчості зобов'язана їй підтримкою таких знакових для ХХ ст. авторів як Макс Ернст і Джексон Поллак, з якими мала романи, з першим пошлюбилася (1942–46). Те, що її «рожеве палаццо» заблював Уільям Берроуз (там і заснув), теж факт культури андеграунду [Гайсин 2006: 141].

Гадає, у житті припустилася сім помилок, зокрема — продаж картини Кандинського «Домінантна крива», бо злі язики назвали її «фашистською» [Гуггенгайм 2].

Архетипна роль Г. не зводиться до співпраці виставки з музеєм, а релативізує кордони обох інституцій, демонструючи плідність ситуативної інвазії та необхідність фінального дистанціювання задля самоідентифікації.

Колекцію розташувала на Гранд Каналі у палаццо Леоні-деї-Веньєр, яке раніше вподобала натхненниця геніїв (Лев Бакст, Д'Аннунціо) маркіза Луїза Казаті, у французькому романі введена під ім'ям графині Лукреції Санціані, — вподобала, «що уява може вибудовувати над ним

усе, що зажадає» [Дрюон 2009: 236], сама перетворила його на суміш «луна-парку з атракціонами у декадентському стилі», там 1921 прихистився Кес Ван Донген [Райерссон 2004: 77, 121]). За легендою, нон-фінітний характер палацу пояснює ворожнеча з родиною Корнер, чия резиденція мала перевершити майбутнє палаццо пишнотою. Ще одною легендою є поховання Г. в музейному саду [Орел 2012: 241, 244]; за іншими даними, її попіл розвіяли над лагуною [Martino 2005: 42].

Колекцію взяла на баланс фундація Г., позаяк сама Г. відмовилася дарувати її державі, обурена 3 % податком від декларованої цінності колекції.

По смерті Г. Фонд бере участь у відборі експонатів Венеційського павільйону (полотна Еміліо Ведова) чи організації проекту Білла Віола «Океан без берегів», обидва — на 52 Бієнале 2007, не кажучи про окремі експозиції (у режимі «off de la Biennale») на власній площі на кшталт «Великий масштаб: Ідеї для британської скульптури ХХІ ст.» (2002), «Йозеф Бойс — Метью Барні» (2007), «Надлишки» Роберта Раушенберга (2009) чи співпрацею з проектом «Маркери — Мистецтво і Поезія у Венеції» (2001); експонати колекції Г. — у павільйоні США на 53 Венеційській бієнале 2013.

ГУДИМОВ Павло Володимирович

(1973, Львів). Український музикант.

За фахом — ландшафтний архітектор (навчався у Львівському лісотехнічному ін-ті).

Гітарист гурту «Океан Ельзи» (1994–2005).

2005 створив гурт «Гудімов», 2007 — холдинг з ГСМ, архітектурною лабораторією, книговидавництвом.

Директор «Я-Галереї» (з філіями на вул. Хоревій, 49-б і Волоській, 55/57, перша закрилася через підпал, влаштований зловмисниками, які присікалися до пропаганди нетрадиційних поведінок, що нібито тут мали місце).

Оновив погляд на сучасну творчість, розширивши список жорстко лімітованих у Києві «обранців».

2011 відвідав 54 Венеційську бієнале; їй, через наглу хворобу, присвятив дві доби, що не завадило кільком влучним спостереженням. Зокрема, спростував нав'язливу паралель із «Євробаченням», «де все має бути за чіткими правилами», ідею Українського павільйону визначив як «гру з простором», серед експонатів виділив картини Алессандро Верді як опозицію інсталяційному мейн-стріму [Томак 2009: 20].

Послугувався бієнальськими імпресіями, напр., з «Дерева...» Берліни де Брейтнер на арт-фестивалі 2013, включеного Г. до п'яти найвизначніших творів сучасності [Искусство с Павлом Гудимовым 2019: 6].

Масштабний проект галереї Г. «Тіні забутих предків» у Мистецькому Арсеналі планувався до показу на 57 Венеційській бієнале 2017. Пропонував і скульптурну виставку Миколи Малишка «Лінія».

2019 — учасник конкурсу з проектом «Шкіра живопису» (потім просто «Шкіра»; аналогія з міфом про Аполона/Марсія), номінантом на 58 Венеційську бієнале. Проект, створений для конкретного палаццо, містив картини Тіберія Сільваші, Володимира Тарасова, Ребеки Коуелл, фото Андрія Боярова. «Багато уваги приділялося власне формі... Не було скандальної складової» (інтерв'ю з Г. 11. 12. 2019).

Д'АННУНЦІО Габріелле

D' Annunzio Gabrielle

(1863, Пескара — Карканьйо, 1938). Італійський письменник.

На I Венеційській бієнале 1895 обстоював картину «Донька Іоріо» Франческо Паоло Мікетті.

Лист до Антоніо Фраделетто, в якому Д. розхвалив її «м'яке, заспокійливе світло» [Martino 2005: 12], викликав на Бієнале скандал. Д. свого домігся: картина отримала приз Міста Венеція (10 000 лір), створивши прецедент успіху, доваженого протекцією; написана у традиціях веризму, поруч із творами Уїстлера, Лібермана, Сегантіні, виглядала недоладно.

Задовго до Бієнале Д. товаришує з Мікетті (й митцями «венеційського кола»: Анжело Даль' Ока Б'янко, Маріо де Марія [Венеція 2018: 98, 100]), гостинності його завдячує романом «Насолода», у передмові Д. нази-

ває художника (роман йому присвятив курсивом) «великим майстром пензля», згадує «простий і ясний світ... будинку», відвідини художньої галереї з картинами Леонардо, Тіціана [Д'Аннунціо 1993: 5, 6].

За картиною Д. напише однойменну драму, яку Мікетті оформить «у дусі археологічної і побутової точності» [Бушуєва 1978: 76]), на прем'єру 1904 з'явиться з Етторе Тіто [Пуччини 1971: 175, 216]).

Екранізація з Вірою Холодною в головній ролі до нашого часу не дійшла [Мусієнко 2019: 94].

Модерністи сміялися над Д. і Мікетті, які «працюють... наче на світі немає ні Бодлера, ні Вагнера, ні Мане» [Савиніо 1999: 35].

Поетеса назвала Д. «живим анахронізмом», «співцем виродження» [Українка 1977: 48, 50], кілька поезій, уривки з роману «Діви скель» переклала для статті «Два напрямки в новітній італійській літературі (Ада Негри і Д'Аннунціо)» в «Иллюстрированном сборнике Киевского литературно-художественного общества» за 1900.

В УРСР, не друкуючи творів Д., їх іронічно анонсували: Г. — «прихильник спиритизму», очікує передмови Дуче [Новий роман 1927: 243].

Навіть політичні акції Д. витлумачувалися естетично, як захоплення хорватського м. Фіуме: «відставна маріонетка англо-французьких масонів... набирає матеріалу для майбутньої епічної поеми» [Грамуши 1957: 354]. Одкровеннями в романі «Полум'я» Д. позначив ще одну «лінію відвертості» актуального мистецтва; оприлюднення деталей приватного життя, що діалогує з бієнальськими «Колекціонерах» Марти Кузьми.

У Венеції, яку Д. обожавав і описував (вистава «Корабель» 1908 скидалася на архаїчний ритуал [Кормильцев 1999: 145]), вшанований вулицею на Лідо: в зоні м'яво-пляжної рекреації.

З Д. порівнює себе харків'янин Гамлет Зіньківський [Вергеліс 2013: 16] — як колись Володимир Нарбут [Іванов 1989: 373].

Мікетті й далі виставлявся на Бієнале, сучасники його називали «просто геніальним» [Піко 1899: 90]. Критик побачив проблески у «малесенькому полотні М. “В Абрुцьких горах”» [Грабарь 1899: 51], ретроспективу М. помітив український мистецтвознавець на 18 Венеційській бієнале [Драган 1932: 62].

Протекціонізм пустив коріння в арт-Венеції, «часто мигтіли серед учасників імена членів оргкомітету чи художників, пов'язаних із ними» [Горяинов 1971: 23].

Портрет Д. Чезаре Лауренті з'явився на 4 Бієнале [Quarta Esposizione 1901: 135].

ДАВІД Катрін

David Catherine

(1954 , Париж). Французький мистецтвознавець.

На 47 Венеційській бієнале візитна картка Д. — серед сотень інших — виникає в інсталяції Жака Лерньє «Приємно зазнайомитися» [Бохоров 1997: 73].

Куратор Х Документи 1997. Здійснила переворот в експозиційній практиці, залучивши до показу документацію проектів, незвичні об'єкти (трава на залізничних коліях), що обурило суспільну думку. «Виставка принципово сіра» [Деготь 1997: 62]. Д. «прийшла до констатації того, що адекватна репрезентація нині можлива лише за відмови од репрезентації», тож «млявими видаються відеопроєкції» [Мизіано 1997: 76]. Лаяли і її власний проект «Гібрид робочого простору» в Оранжері: «темне душне приміщення, де багато екранів і моніторів, з яких мигтять диктори різних країн, що на різних мовах кажуть “Добри вечір”» [Деготь 1997: 62]. Катажина Козира чудувалася: «не запросила жодного араба до експозиції — це як, “кураторський жарт?”» [Zmijewski 2008: 214].

Утім, обіцяла зробити «все можливе, аби показати твори, народжені... досвідом естетичним, пізнавальним, емоційним, етичним», «чужою мені є спрямованість на видовищність, ексгібіціонізм виражальних засобів», з розмови з Полем Віріліо [Давид 1997: 59, 60].

У середині 1990-х Гліб Вишеславський побачив її в одній із галерейок біля площі Бастилії. Вбрана «у традиційний темний кураторський балахон», зустріла привітно, а довкола роїлася майбутня кураторська еліта Європи. Через багато років побачив Д. на Бієнале, нашого співвітчизника не впізнала, та спроменила усмішкою. «Цікавиться новим,

хоча нічого не обіцяє... вигляда як типова французька, якій завжди «під 40», «вбрана у той же балахон» (інтерв'ю 03. 10. 2018).

Як дослідник економічно непривабливих культурних зон — приклад для Марти Кузьми [Минко 2000: 67].

Куратор проекту «Сучасна Арабська Презентація» (50 Венеційська бієнале 2003): шість ліванських митців, котрі втілили «нове критичне розуміння сучасних культур... запропонували критико-демократичну платформу», «вдосконалили нові інструменти аналізу та запитання безпрецедентних динамік, швидкостей і конфігурацій», аби «відлуння чулося за межами арабського світу» [David 2002: 292]. Проект передбачав семінари, публікації, перформанси, представлення зразків літератури, архітектури, кіна, участь соціальних теоретиків, політиків.

Та, кажуть, «медитативно красиві» артефакти «затьмарюють хворобливість самої теми» [Орлова 2003: 13]

Мою увагу привернула вервечка відеоекранів, із вибуховою сумішшю текстів і картинок, світлини власне вибухів та заіржавлених дверей зі спрацьованими замками, засмиканими клямками III світу.

Входить до складу друзів арт-ярмарки в ОАЕ [Art Dubai 2011: 11], яка користалася і користує експонатами, які невдовзі потрапляють до Венеції («годинникова інсталяція» гурту «Raqs...»). Співкуратор акції «Кордон уяви» (1995–96).

Писала про Марселя Брудтаерса (1991), Віфредо Лама (1991, 1993), Ласло Могой-Надя (1991).

На портреті Піотра Укланського 2003 впевнено, руки в боки, розмовляє з Хоу Ханру, з ним — серед «кураторів-новаторів» [Смит 2015: 27].

ДЕ КІРІКО Джоржо

De Chirico Giorgio

(1888, Волос, Греція — Рим, 1978). Італійський художник.

Навчався малюванню в Афінах, з 1909 у мюнхенській АМ.

З посвяти у «Земному океані» [Аполлинер 1967: 133, 313] — один із символів авангарду ХХ ст.

Автор романів («Геддомерос», 1964), написаних за принципом «автоматичного письма», притаманного сюрреалістам, у лавах яких побував, потім зазнав гніву Бретона (це віщує остракізм Максу Ернсту за його Гран-прі на Бієнале 1954). Що не завадило «сюрреалістичному папі» стовбичити перед твором Д. у Лондоні 1936 [Мэтры 1996: 38, 86].

Не раз представлений у Венеції (дебют 1924: «Смертельна дуель», «Жовтнева прогулянка за містом»), був уражений тим, що Виставка метафізичного малярства на 14 Бієнале 1948 скористалася 13-ма його творами без дозволу автора. Через це позивався до суду; його підтримав місцевий підприємець Джоржо Замберлен; вирок 5. 07. 1951 зобов'язав Бієнале заплатити Д. 250 000 лір [Martino: 2005: 43].

Відмовлявся від бієнальської участі, друкуючи матеріали дискусій і власних «персоналок» під назвою «Бієнале вогню» (на території пар плавного клубу «Букінторо» біля Сан-Марко). Кінець ворожнечі поклало офіційне запрошення на Бієнале 1956: окремий зал з 36 картинами, «речі, часто пістряві до крикливості, часом ефектні до химерності: крізь надумані мотиви і форми ледь-ледь можна розгледіти безумовне малярське обдарування» [Недошивин 1958: 150].

Не уникав показів у галереї Замберлена, тож втілював хитру стратегію «і нашим, і вашим». Прокльони арт-фестивалю як «музею жахів» [Губер 1959: 21] посилав і надалі.

Конфлікт митця і могутньої інституції (ще 1933 його фрески знищили на Квадрієнале 1933 [Десятерик, Хотів... 2018: 6]) викликав прецедент реабілітації першого попри впливові важелі останньої; індивідуалізм ХХ ст., заявлений ХІХ ст., був юридично підтверджений 1951 у Венеції. На 53 Венеційській бієнале 2009 Д. з 16 митцями представив Сирійський павільйон (проект «Дружнє мистецтво», куратор Дуччо Тромбадори).

У радянських збірках творів Д. обмаль, хіба з виставки «Сучасне французьке мистецтво» 1928 придбали «Римлянок» 1926 [Гос. музей 1986: 67]. Поетичний есей, присвячений картинам Д. 1911–15, написав 1991 український митець [Павдов 2010].

Портретне зображення Д. з'явилося на 17 Венеційській бієнале 1930 (пензля Ніно Бертолетті).

ДЕЛЬ'АКВА Джан Альберто

Del'Acqua Gian Alberto

Італійський мистецтвознавець.

Автор книг з історії класичного мистецтва («Тіціан», 1956).

Виконавчий директор 29–34 Венеційських бієнале (1958–66).

Спеціальний комісар, де-факто Президент 35 Венеційської бієнале 1970, комісар ретроспективи Джорджо Моранді на 33 Венеційській бієнале 1966 (з Роберто Лонгі, Ніно Поненте).

Член Міжнародного експертного комітету (1960), Субкомітету з питань фігуративного мистецтва (1960, 1962, 1966, 1968), член Комісії з образотворчого мистецтва, Координаційної комісії (1982).

Організатор секції молодих митців: начерк «APERTO» [Martino 2005: 57]; сприяв виставкам національних павільйонів.

Потурав модернізму; радянці приписують Д. (не називаючи ім'я) «вкрай реакційну політику... наповнення залів лише абстрактним малярством» [Зардарян 1959: 24]; ілюстративні додатки до каталогу цю думку спростовують на користь версії «політики рівноваг». Українські візитери 30 Бієнале висловилися суворіше: «Враження від цієї продукції настільки різке і гнітюче, що доводилося примушувати себе оглядати кілька салонів» [Гончаренко 1964: 46], «ще більш неспокійних нот іронії, здивування і навіть осудження проникло в нескладний хор офіційної критики при оцінці Венеціанської виставки» [Логвинська 1961: 25]. Митець б'є на сполох: «чимало наших художників побувало за рубежом, оглянуло виставки творів різних напрямків... на жаль, дехто з митців захопився мальовничими плямами та ефектними прийомами окремих представників західного модернізму» [Касіян 1961: 19].

Утім, Д. — у «групі підтримки» Радянського павільйону на іншій Бієнале (з Гуттузо, Піццинато) [Горяинов 1962: 22].

Виправдовував експансію поп-арту на Венеційській бієнале 1964, мотивуючи це значущістю творів.

За керунку Д. журі 1966 присуджує премії, ігноруючи вид мистецтва, бо само заплуталося у жанрово-видових дефініціях [Горяинов 1971: 22].

За підтримки оргдиректора Умбро Аполлоніо 1970 спробував змінити експозиційну практику, посунувши вбік італійських митців, більшість

виставкового простору віддати виставкам під гаслом «Пропозиції з експериментальної виставки», які передбачали живі форми спілкування з мистецтвом — лекції, дискусії на теми виховання дітей (їх пускають на Бієнале безкоштовно). «Це щось небачене», крізь зуби визнав радянський спостерігач — і додав: експеримент «вдався не в усьому» [Горяинов 1970: 9]. Але французи його розкритикували за «повний хаос», спричинений політикою «пасивної толерантності» [Новиков 1972: 22], якої вони уникнули на бієнале власній, молодіжній.

ДЖОНІ Масіміліано

Gioni Massimiliano

(1973, Північна Італія). Італійський мистецтвознавець.

Працював як журналіст.

Куратор бієнале Manifesta-5 у Сан-Себастьяні (2004, з Мартою Кузьмою, де заторкнув питання «процесів глобального довкілля» [Дорошенко 2003: 6]), Ліонської (2005, з Жеромом Сансом), Берлінської бієнале (2006, з Елі Саботнік, вона ж — член журі Венеційської бієнале 2013; з Мауріціо Каттеланом), персональних виставок («Один із багатьох» Павла Альтхамера, 2008).

Художній керівник міланського фонду Нікола Трусарді, що проводить виставки у занедбаних помешканнях, президент фонду назвала його вибір «мужнім жестом» [Русакова 2012].

Редактор часопису «Flash Art» (2000–02).

Автор статей про творчість Франческо Веццолі (2000), Мауріціо Каттелана; Керстін Братч; Анрі Сала (2001, з Мікеле Робеккі).

Дружина — мистецтвознавець Чечілія Аллемані, призначена куратором 58 Венеційської бієнале.

Серед виставок: «10 000 життів» на 8 Бієнале в Кванжу (2010); «дбайливо виконана вправа з кураторського контролю», яка «втілює увесь той хаос, котрий вона покликана скасувати» (Елізабет Хартлі [Смит 2015: 93]); «Після природи» (Нью-Йорк, 2008) за творами В. Г. Зебальда.

Куратор проекту «Зона» на 50 Венеційській бієнале 2003: 12 учасників; виклик уявленням про Італію як «країну... самовдоволену, немов авіа-

носець, припнутий до Середземномор'я. Але Італія... не володіє своїма зношеними кордонами». Типовість кризової ситуації Д. показав на прикладі гурту А 12, Алесандри Аріатті, Міколь Асаель, Анни де Манінкур, Дієго Перроне, Патріка Туттофуоко, як «серію уламків землетрусу, що струсонув місця і моди, купу перемішаних структур часу». І далі: «Італія... відтепер неспокійна, вона — спектр екзорцизму, особливо в царині поверхової символіки», звідси — необхідність долання «туманних перешкод». [Gioni 2003: 65]. Захоплення Д. конкретною особистістю, де кожний вартує феєрверку-екзерсису, вирізняється від позиції Забеля, для якого митці — привід до умозірних візерунків. А журналістка побачила у проєкті Д. лише «величну конструкцію, вирішену в агресивно-червоному кольорі» [Курина, Не обижать... 2003: 19].

Директор 55 Венеційської бієнале 2013 із гаслом «Енциклопедичного палацу», про мене, найефектнішої упродовж двох декад; бездоганно збудованої, невідпорно атрактивної. Центральний павільйон (159 учасників із 38 країн) перетворився на магічний музей, чарівне пуделко, маревний лабіринт, який давав поживу розуму та серцю і вирізнявся від загального уявлення про актуальне мистецтво: чого варті хоча б килими культу вуду та підліткове порно лєнінградця.

На думку Олександра Соловйова, «Д. зібрав з усіх усюд митців, які не входять у якийсь мейнстрім» [Мамченкова, Авторитеты 2013: 47]. На думку журналіста, «це не схоже на звичну художню виставку і через те збиває з пантелику» [Герман 2013: 46].

Тетяна Кочубинська, навпаки, схвалила «включення в художню практику робіт суміжних дисциплін» (з інтерв'ю, травень 2019), як і інший критик, назвавши Бієнале Д. «вибуховою подією» із «максимумом візуального» [Никитина 2016: 32].

Серед обранців Д. — Сергій Зарва з Кривого Рогу (серія колажів «Огонёк», де обкладинка радянського часопису перетворюється на показ горорного монстра).

В інтерв'ю часопису «Мопорол» визнав: за справу «взявся з великими амбіціями, що скінчилося великою поразкою»: «універсальне знання неможливе». Образ його Бієнале, спертого на химерну модель Маріно Ауріті, теж архітектурний: «не книга, а кімната», насичений «міцним

відчуттям музею», зі спогадами про «кабінети цікавинок» XVI–XVII ст. Утім, адекватнішою є метафора «театру пам'яті».

На виставку витратив близько чотирьох мільйонів євро; вартість транспортування одного об'єкта часом сягала 150 тисяч євро.

Ексклюзивність — кредо Д.: «багато зусиль витратив на пошук речей, про які раніше й не здогадувався», незалежність від конвенцій — імператив: «ігнорував квоти, не рахував країни, з яких походять митці».

За висловом Олександра Соловйова (котрий подарував Д. каталог Арсенале), Д. «повернув мистецтву мистецтво... усякими гендерами не займався» (інтерв'ю 16. 03. 2021).

Не боїться видатися консервативним, його пріоритет — «картини, що висять на стіні». Помилкою кількох біенале вважає примат «свіжих творів», адже до 1980-х біенале дотримувалися ретроспективних принципів показу [Buhr 2013].

«Виступає демократом.... Нівелює поняття арт-ринку, протиставляючи йому людські цінності — незаангажованість, індивідуальність, рівність та братерство» [Бабічева 2013: 127].

Визначаючи «силу мистецтва», скористався біенальським слоганом Даніеля Бірнбаума, 2009: «створювати простір довкола себе у здатності “створювати світи”» [Смит 2015: 188].

На 55 Венеційській біенале 2013 — у складі журі «Future Generation. Art Prize@Venice».

На портреті кураторів 50 Біенале Д. присів навпочіпки, а Бонамі вищується, як арт-Саваоф. Журналістка запам'ятала Д. на відкритті 55 Біенале приязним мазунчиком, що «стоїть на сходах білої будови, наче батько нареченої при вході до церкви, цілує гостям щічку, потискає руку» [Торнтон 2015: 226].

ДИМШИЦЬ Едуард Олександрович

(1960, Ромни). Український мистецтвознавець.

Закінчив КДХІ, ФТІМ (1982), серед викладачів — Платон Білецький, Леонід Владич, Анна Заварова.

Член НСХУ (1988).

Кандидат мистецтвознавства (1993) [Довідник 2003: 153]).

Автор передмови до трактату Олександра Богомазова (у співавт., 1991), спогадів його доньки (1993), дослідження українського натюрморту (1993), колекції Костянтина Григоришина (2004), творчості Василя Че-кригіна (2005).

Знайшов фінансування для 3-го сезону Седнівських пленерів 1990.

1993 — директор Української національної галереї (ГРАДОБАНК), кура-тор виставки в НХМ «Живописна пластика»: 22 митці кількох поколінь, які обрали картинну творчість за (короткої, на щастя) доби розкарти-нення, «продовжили високу традицію модернізму» [Живописна пла-стика 1993: 4].

Брав участь у нарадах Товариства ім. Кандинського 1995.

Допомагав випускати банківські календарі з образотворчого мистец-тва [Дымшиц 2011: 27].

2005 — куратор проекту «Дивовижні тварини» (Марія Примаченко, Олег Пінчук, Сергій Поярков), номінованого на участь у 51 Венеційській бієнале як «маленька, але яскрава сторінка української образотворчо-сті» (концепція проекту; машинопис). Журі не підтримали «Тварин»: ри-зикованим здалося поєднання покійного класика наїву із сучасниками, хоч у бієнальській практиці такі синтети трапляються.

Втім, це не перша номінація творчого дуєту: на конкурс 2001 було по-дано проект «Фігуративний міст», без участі Д. і Примаченко.

ДИЧЕНКО Ігор Сергійович

(1946, Київ — Київ, 2015). Український мистецтвознавець.

Колоритна постать для Києва та України упродовж кількох десятиріч кінця ХХ — початку ХХІ ст.; Дмитро Горбачов назвав Г. «Розкішним», як персонажа Відродження [Колекція Ігоря Диченка: 8].

Закінчив КХІ, ФТІМ (1969), серед педагогів — Юрій Асєєв, Платон Бі-лецький, Олексій Шовкуненко [Художники України 2006: 215].

Працював у ЦДА літ-ри і мист-ва, викладав у Хореографічному учили-щі; співробітник Музею історії Києва (1994).

Засновник Міжнародного благодійного фонду (1994).

Збирав твори україно-російського авангарду (Сергій Ейзенштейн, Василь Єрмилов, Марія Синякова, Соломон Нікрітін), нонконформізму (Сергій Параджанов), «нової хвилі» (Петро Антип, Дмитро Кавсан, Анатолій Криволап, Олексій Маркитан, Лариса Пуханова, Олександр Сухоліт, Василь Цаголов), рідше — західного модернізму (Сальвадор Далі). Їх популяризував («Євген Лисик», 1978, «Вершники та вершини Миколи Рапая», 2003, «Світ Зої Лерман», 2008), мріяв про заснування Музею приватних колекцій; після смерті Д. колекція зберігається у фондах Мистецького Арсеналу.

На 49 Венеційській бієнале 2001 — автор тексту до проекту Валентина Раєвського, з яким Д. співпрацював на «Інтервалах» 2000; вугільний рисунок його роботи зберігався у колекції Д. із середини 1990-х.

Наприкінці серпня — на початку вересня 2001 інтерв'ював у Венеції Паоло де Грандіса, П'єра Рестані [Київські митці... 2002: 148, 149].

Учасник поїздки мистецтвознавців 2005 на 51 Бієнале; в автобусі сидів за мною; не хмілюючи, поглинав трунок. На каверзне питання «чи лишиться в історії проект 2001», ледь комизячись, відповів: лишиться, слово було сказане... Побачене у Венеції оцінив як «океан попси», де віднайшов якийсь артефакт на маргінесах.

На одному із новорічних святкувань у «Совіарті» з'явився у «шапці Казанови».

ДОРОШЕНКО Пітер

Doroshenko Peter

(1962, Чикаго). Американський мистецтвознавець.

«Батько з Харкова, матір із Запоріжжя» [Хализева, Искусство... 2009: 5].

Директор галереї «Baltic» (Гейтсхед, Англія).

Упродовж 15 літ до приїзду в Україну — куратор у США, Західній Європі.

Гліб Вишеславський зустрів Д. у середині 1990-х, в Парижі в особняку сановитого арт-критика Жерома Санса; Д. виглядав розгубленим «у пошуках місця».

2007 — комісар Українського павільйону на 52 Венеційській бієна-

ле (проект «Поема про внутрішнє море», куратори Віктор Сидоренко, Олександр Соловійов), призначений на цю посаду за наказом МК 19. 01. 2007, що «викликало негативну реакцію з боку українського художнього товариства» [Рыбакова 2007: 5], переважно провінційних галеристів, яких до обговорення не запросили.

Осердя концепції Д. — патріотично-естетичне: «Ми хочемо зробити Україну сильнішою через мистецтво» [Сидоренко 2008: 109].

Проект показав твори американця Дзайна, німця Юргена Теллера, британців Марка Тічнера і Сем Тейлор-Вуд, з нашого боку: Сергія Браткова, Олександра Гнилицького з Лесею Заєць, Бориса Михайлова. Перегук з повістю Довженка — не всує: у тексті 1959 прочитується ідея розриву зі старою естетикою: «Я належу іншій красі» [Довженко 1961: 15].

Його і назвали «проектом на грані» [Хрушак 2007: 94], і зауважили: «українські митці представили цікавіші роботи, ніж іноземні зірки» [Клименко 2007: 8].

2009 — комісар Українського павільйону на 53 Венеційській бієнале (проект «Степи мрійників») за участі дизайнера Міхари Ясухіро, Іллі Чічкана. Інсталяція з муранського піску в передпокої та кінетичні об'єкти на двох поверхах Палаццо Пападополі — традиційної резиденції показів PinchukArtCenter 2005–09, апелювали до міфічної подорожі Ніколо Паппадополі; «усе інше — алюзії, ілюзії та віражі свідомості... ключове слово тут — сон» [Хализева 2009: 4], історію мандрів теж вигадав «практичний комісар» Д. [Титаренко, Пінчук... 2009: 80]. Серед знахідок Д. — необхідність тактильного контакту з підніжжям: відвідники оглядали композицію босоніж (пор. із прийомом, випробуванням у павільйоні Гонконгу [Десятерик, «Внутрішнє море» 2007: 18]). Уперше була апробована ідея міжнародного діалогу, позаяк у проекті попередньому домінувала нейтральна мозаїчність. Жанр проекту визначили як «барочний гіньюль у стилі... хоррорів Маріо Бава» [Клінгенберг 2009: 13].

2017 — організатор проекту на 57 Бієнале у Венеції, де Україну презентували Борис Михайлов, також Юрген Теллер і гурти «Жужжалка», «SVITER». За словами учасника: «Д. зателефонував мені й каже: “Забавно, я знову куратор Українського павільйону, і я вибрав Бориса”».

Я сказав: “Ух, ти!”, а він: “А я хочу залучити й тебе. Дам тобі одну залу у Венеції, а ти спроекуєш його каталог...”» [Mikhailov 2017]. Майстер надав 50 світлин серії «Парламент» 2015–17 (можливо, зреагувавши на гасло «Парламенту Форм»); констатував «баланс між ідеальним і життєвим, між хорошим і поганим» [Михайлов 2007: 19].

Проект отримав суперечливі відгуки («Довідатися, хто саме зображений на фото, важко. Обличчя й фігури деформовані» [Озаринська 2017: 9]), що заторкнуло і персону куратора, котрий «заявив: “Демократія — це брудна справа”. І ця “золота думка” Пітера Д. цілком знівелювала й витерла, як гумка на папері, все інше, що він сказав» [Онух, Мої малі одісеї 2019: 187]. Критикували Д. і раніше («Я не можу покласти на його смак і знання. Не викликає він безапеляційної довіри», Василь Цаголов [Кінець кінцем 2009: 143]).

2018–19 — співкуратор проекту Арсена Савадова «Голоси любові»: «На початку минулого року до мене звернувся Пітер Д... Приїхав до мене в студію в Нью-Йорку і каже: “Нікого не бачу, крім тебе, хто міг би представити на біенале український павільйон у 2019”. Пітер — україномовний українець, досвідчена і впливова в арт-світі людина... я поділився своєю ідеєю — дзеркальне відображення часів воєн. З цього моменту й почалася історія наших творчих взаємин — історія руху у бік біенале» [Савадов 2019: 14]. Однак естетична чуйка підвела Д. і до Венеції було поїхала «Open Group».

На початку 2010-х — ведучий рубрики «Колекція» у часописі «ART Ukraine».

ДЮФІ Рауль

Dufy Raoul

(1877, Гавр — Форкалік'є, Нижні Альпи, 1953). Французький художник.

З родини фабричного службовця.

Навчався у Леона Бонна (1900–04).

Учасник руху фовістів.

На 26 Венеційській біенале 1952 отримав Гран-прі, показавши у Французькому павільйоні 39 творів 1905–52: концерти, жнива, пляжі, вико-

нані тогоріч портрети Моцарта і Дебюссі (комісар Раймон Конья, крім Д. — 157 творів 13 авторів, в т. ч. малярство Бернара Бюффе, Ганса Гар-тунга, Андре Мішо, П'єра Сулажа; скульптура Антуана Бурделя, Жака Ліпшиця [XXVI Biennale 1952: 271–273]).

Її віддав на потреби незаможних молодих митців за умови, що француз за ці гроші працюватиме в Італії, а італієць — у Франції [Костеневич 1977: 168, 184]. Віддалена паралель його вчинку — багаторічна ініціати-ва PincukArtCentre, але Д. діяв сам-самісінький.

З Бієнале 1952 венеційський МСМ закупив картину Д. «Майстерня з фруктовোю вазою» 1942 [Scotton 2002: 86].

На думку українського митця, «Д. виграв Венеційський бієнале» [Пав-лов 2011: 627].

Серед класиків ХХ ст. омажований на Бієнале 1972 урбаністичною ви-ставкою [Горяинов 1972: 23, 24].

ДЯГИЛЄВ Сергій Павлович

Дягилев Сергей Павлович

(1872, Селищі, Новгородська губ. — Лідо, 1929). Російський культур-треггер.

Ідеолог гурту «Мир искусства».

На думку сучасників, «меркантильний імпесаріо, віртуоз позичок», але й «Дон-Кіхот... старомодний максималіст» [Сергей Дягилев 1989: 159, 165].

Вже у дитинстві виявив диктаторські якості: «в його очах я бачив зача-рування перемогою і бажання насолодитися нею до кінця» [Бенуа 1993: 640], а йдеться про бійку хлопчаків.

Як мистецтвознавець не зважав на авторитети: з пієтетом описавши твори Сурикова, накидається на Рєпіна — на справді невдалу його кар-тину про Христа, що за іронією долі втрапить на 5 Венеційську бієнале: «полотно з дияволом а la Саша Шнайдер... не гідне підпису Рєпіна» [Дя-гилев 1901: 108].

1-й стихійний куратор ХХ в.: «Д. нічого не знав, та воістину дивний фа-тум вів його» [Дымов 1906: 153].

Прихильник творчої експансії на Захід: «Ми, росіяни, маємо увійти у Європу, змусити себе поважати силою, яка переважає їх чисельно» [Сергей Дягилев 1989: 62].

1899 субсидував подорож Ігоря Грабаря на Венеційську бієнале, аби той написав для журналу «Мир искусства» статтю, просить надіслати каталог венеційської виставки: «здається... є цікавуща передмова Menier, Thaulow, Lavery» [Сергей Дягилев... 1982: 45], та в наступних №№ така тематика відіграватиме мінімальну роль [Заметки 1901: 332]. Комісар Російського відділу на 7 Венеційській бієнале 1907: твори 33 митців, в т. ч. — з українським корінням (Борис Анісфельд, Грабар, Репін), частина виставки Осіннього салону Парижу 1906, тут: позбавленої старизни (зб. ікон Миколая Ліхачова), скороченої в сучасному секторі [Толстой 1982: 287] за рахунок творів, «чиї хазяї запротестували проти надто тривалого мандрування віддаленими країнами», згадує Грабар [Сергей Дягилев... 1982: 297]. І Леонід Пастернак неохоче давав твори Д. [Эттингер 1989: 101]. Відкинув пропоновані умови відбору експонатів, тягнув із листуванням, надто покладався на вельможну протекцію — що викликало поблажливу реакцію Елізабет Грефюль — кузини Олександра Бенуа: «недоліки месьє Д. відносяться до його раси, а не до його персони... пробачте його прорахунки» [Русские художники... 2013: 149].

А митці мали успіх: «Цілком несподіваний — наш відділ. Нас дуже небагато, та виставлено все чудово, мій великий портрет висить навпроти дверей на почесному місці» [Кустодиев 1967: 87]. Виразно показали Михайла Врубеля (скульптури «Цар Берендей», «Волхова» [ГТГ 1977: 303, 306]) і Костянтина Сомова (від хрестоматійних «Конфіденцій» до віньетки [Сомов 1971: 23, 33, 48, 56, 65]).

Деякі з учасників згодом пирхнуть: «Венеційська Biennale така ж нікчемна, як і ось ця Брюссельська виставка» [Бенуа 1968: 676], але тут — і заперечення модернізму середини ХХ ст. і культ Василя Кандинського на 29 едиції. Цікаво, що думку Бенуа (бієналіст 1897: «Дім над Окою», «Петровський парк у Петербурзі», «Волга над Нижнім Новгородом» [La Mostra]) підтримає родичка-художниця — з посиланням на статтю Юрія Піменова 1960, де про арт-фестиваль написано «дуже гостро та розумно» [Серебрякова 1987: 172].

1925 Д. Маяковський пропонував Луначарському запросити Д. очоли-ти радянський павільйон на Паризькій виставці.

«Д. зараз... такі би “половецькі танці” ушкварив», зітхнув мій колега.

ДЬОГОТЬ Катерина Юрївна

Дєготь Екатерина Юрьевна

(1958, Москва). Російський мистецтвознавець.

Закінчила МДУ, працювала в ДТГ.

Вивчала російське мистецтво XVIII — першої пол. XIX ст. (пейзажі Фе-дора Васильєва [Ф. З 1990: 472]), що відбилося навіть у її популяриза-торській практиці: вже у статті про Філіпа Малявіна з'являться венецій-сько-бієнальські ремінісценції [Сто памятных дат 1989: 340].

Колумніст газети «Коммерсантъ» (1993–2000).

Член Редакційної ради «ХЖ», де друкувалася («Вірус мімезису», 1996).

«Кращий московський арт-критик» [Сидлин 1998: 13].

Створила галерею «1.0» (з Володимиром Левашовим).

Автор книг «Терористичний натуралізм» (1998), «Російське мистецтво XX в.» (2000), «Московський концептуалізм» (2005; з Вадимом Заха-ровим), «Боротьба за знамено: Радянське мистецтво між Сталінін і Троцьким» (2009), 1-ї статті про лідера української «нової хвилі» Оле-га Голосія «Малярство нон-стоп» у журналі «Столиця» (1993, № 10), з влучним означенням його як «щедрого мисливця» [Дьоготь 1999: 15] (стаття утратила зразу в «постмодерні святці» [Art Impressions 1994: 134]).

Тож мала в Україні культовий статус: «справжня ціна популярності: тебе обожнює Марат Гельман, розумно коментує Катя Д., але вони — в Москві, а в Києві ти — фантом» [Васильєв, Смерть... 2001: 19].

Писала і про інших митців, ігноруючи українськість Давида Бурлюка [Дєготь 2000: 19], Бориса Михайлова («не життя реальної провінційної України, а кадри... з фільмів доби Великої Депресії» [Дєготь 1998: 70]).

«Зі станом сучасного мистецтва в Україні поінформована поверхово, але проявляє інтерес» [Кінець кінцем 2009: 38]. Цікавилася Жлоб-ар-том [Жлобологія 2013: 265].

Прибічниця комуністичної ідеї [Онух, Мої малі одісеї 2019: 34]; «гуру від крайнього радикалізму» [Петрова 2015: 62].

Запрошений професор ун-тів США, Європи, Росії.

Куратор виставок («Пам'ять тіла. Спідня білизна радянської епохи», 2000–04, «Комедія. Смішний бік рухомого образу», 2005, «Радянський ідеалізм, Живопис та кіно. 1925–1939», 2005–06, «Мислячий реалізм», 2007).

В т. ч. — біенальських: Російський павільйон 2001, з Леонідом Бажановим (Ольга Чернишова, Сергій Шутов, Леонід Соков). Вступний текст до проекту першої почала з соціальної преамбули («Життя для Росії — нове явище. Втім, останнім часом воно розповсюдилося досить розлого: цілі соціальні групи, як і кричущо заможні, так і жахливо бідні, жадають “просто жити”» [Деготь 2001: 14]), яка пояснює її подальше навернення до марксизму. Однак, це відрізняється від імперського пафосу, з яким був відрекордований її колегою-дизайнером «Abacus» Шутова: «Історично Росія стояла осторонь у світі, який її оточував, а світ ставився до неї зі змішаним відчуттям зацікавленості та страху» [Хрипун 2001: 2].

Автор розвідки «Російське мистецтво на rendez-vous. Пострадянська Росія на Венеційській біенале» в зб. праць на заявлену тему з панегіриком на честь московського концептуалізму — «історичного попередника й однодумця нової, культурної ринкової економіки в Росії» [Русские художники... 2013: 95].

Вважає найбільшим куратором у світі Гаральда Зеємана (далі — за конспектом лекції у Києві у НЦТМ ім. Курбаса 25. 11. 2008 [Дьоготь 2008: 1], запам'яталася малоатрактивною і непривітною — пор. з «виступом всюдисущої Каті Д... з піною на вустах» на конференції в Донецьку: [Ложкіна 2010: 51]).

У кураторській практиці вітає мішанку жанрів, «неоднорідні, смішні виставки». «Глядач бачить спиною, тож усе повинно працювати, кудись вести». Відчуває опір, виставляючи одного автора.

Освідчилася в любові до «Паризької Комуни» та «РЕП»у («якась нова якість, котрої немає ні в Москві, ні деінде... зовсім європейський тип художника, зрозумілий західному кураторові»). Суголосо Мізіано, ві-

драджувала од амбітних виставкових ініціатив, пропонуючи ще амбітніші: «Навіщо вам Київська бієнале? Прийміть краще у себе “Маніфесту”... Та чого ви вперлися саме в Київ? Робіть в Одесі, людям приємно буде приїжджати» [Титаренко, Українські... 2009: 79]. Але на I Київській бієнале 2012 виступила з дискусійною платформою.

ЕКСТЕР Олександра Олександрівна

(1882, Бялосток — Фонтене-о-Роз, біля Парижа, 1949). Українська художниця.

Навчалася у Київському художньому училищі у Миколи Пимоненка (1901–03, 1906), в Академії Гран-Шом'єр (1908).

З 1904 працює у с. Вербівка Кам'янецького р-ну, де «їй відкрився величезний світ народного мистецтва» [Юр 2019: 275].

Помітний учасник авангардистських виставок: «є якісь певні завдання у її спрощених і темних контурах, які з примарною чіткістю виступають на білому тлі та й просто гарні», описує враження від «Вінка» рецензент [Симонович 1910: 156]. Клопоталася перед київським губернатором про дозвіл виставки «Ланка» 1908 у Відділі Російського Технічного Товариства, і дозвіл отримала, з платою за вхід за 40 коп. [Кашуба 1998: 1].

Взяла участь у «ленінському плані монументальної пропаганди»; 1919 входила до малярського відділу при комісії зі святкування 1 Травня в Одесі [Екстер 1989: 2, 3].

Навчала молоде покоління українських митців (Петрицький, Тишлер). 1924 — один із організаторів Радянського павільйону на 14 Венеційській бієнале (за дорученням Луначарського [Горбачов 2008: 57]), його оформивши. Автор трьох плакатів для презентації (силуетні мотиви дзвіниці, гондоли, пляшки). Співавтор Е., Віра Мухіна, до Венеції поїхати не змогла через хворобу сина, який забився, впавши із залізничного насипу [Колесников 1989: 100], а так — невідомо як би склалася доля Е., може, й не гайнула б за кордон, але Мухіна — її венеційський тріумф настане через декаду — тоді поневірялася, майстерні не мала [Терновец 1937: 36].

На Бієнале демонструвалися ескізи строїв Е. до «Фаміри-кіфареда» Іннокентія Анненського (1917, Яків Тугенхольд вважав її інтерпретацію «найзначнішою подією» сезону [Таиров 1970: 511]), «Дами-невидимки» Кальдерона, «Ромео і Джульєтти» Шекспіра, до стрічки Якова Протазанова «Аеліта» (італійською — «Жителі Марса»; шість робіт); «Колірна динаміка», «Конструкція», «Колірна конструкція», «Ритм у кольорі» та декоративна панель «Венеція» [La Mostra...]; можливо, не всі потрапили до експозиції [Барнет 1993: 182].

Іноземні дослідники впевнені: для Е. «Венеція стала апофеозом» [Exter 2003: 247], сучасники свідчать (не без крихти ревнощів): «серед футуристів перше місце займала Е., котра володіла хистом створення декоративних та неконструктивістських форм, та була позбавлена ясної мети і глибини» [Сар'ян 1985: 228] — реакцію його, можливо, пояснить наступний абзац.

Ілля Еренбург (який їде до Італії в середині травня, спершу відвідує Рим, «з грошвою швах» [Попов 2000: 41, 46, 47]), пригадує посиденьки з Е., Терновцем у «Флоріані», де мовилося про полотна Сар'яна у Радянському павільйоні [Эренбург 1990: 441, 442], котрі там прогрімилі, про що згадували згодом і письменник [Эренбург 1965: 598]), і митець, і белетрист, у наступних бієнале побачивши його вплив («Три пейзажі в манері раннього Сар'яна» [Павленко 1952: 278]), як і земляки (Аветик Ісаакян [Каменский 1974: 246, 247]).

У грудні 1924 оселилася у Парижі, де отримала золоту медаль на Радянській виставці ДУМ 1925 (з театром «Березіль» [Терновец 1977: 172]). Викладала в Академії Фернана Леже. Не забагатіла, «треба було заробляти за будь-яку ціну» [Колесников 1989: 106], пор.: у Парижі «надто ріденько годують... всі художні сили підробляють у театрі чи на іноземців» [Эттингер 1989: 198]. Венеційський арт-фестиваль став для неї «зоряним квитком», а не джек-потом. Після закінчення Бієнале кілька місяців вимагала повернення своїх творів, які отримала в Парижі.

Монографії про Е. написав екс-киянин Георгій Коваленко (1993, 2021), ініціював у Росії видання серії «Мистецтво авангарду 1910–20 років» за участі (і) українських фахівців (Наталі Асєєвої, Ганни Веселовської, Дмитра Горбачова, Наталі Єрмакової, Олени Кашуби-Вольвач, Ольги

Лагутенко, Сергія Побожія, Лариси Савицької, Людмили Соколюк, Віти Сусак, Олександра Федорука [Амазонки авангарда 2004: 341–352]).

Театральні ескізи Е. зберігається у фондах НХМ Києва, Одеського художнього музею, приватних зб. (Ігоря Диченка, Євгена Голубовського). Не Бієнале, а місто віддзеркалилося в її малярстві (святкове Сан-Марко з висоти пташиного лету, 1923–24).

Визнання від супротивного — у словах критика, який лає «космополітів... кандинських, малевичів, екстерів вкупі з богомазовими, ерміловими, косаревими» [Мищенко 1999: 75].

Українські митці — оформлювачі виставок

Зокрема — скульптори Лев Муравін, Іван Макогон, конкурс на оздоблення павільйону СРСР на Міжнародній виставці в Нью-Йорку, 1938 [Роготченко 2007: 137].

Для Поволзького павільйону Всесоюзної сільськогосподарської виставки у Москві Борис Іванов 1939 створив постать Валерія Чкалова [Лобановський 1978: 87]. Іншу виставку 1923 оформила Е. з Ігнатієм Нівінським, виконавцями стала бригада вхутемасівців; мисткиня «зробила незначні виправлення» [Лучишкин 1988: 65].

«Є в мене ще одна робота (спільна — Петрицького і моя), до оформлення Українського павільйону на Всесоюзній сільгоспвиставці 1939 у Москві... Це ескізний проект вступного залу на замовлення українського уряду... У натурі він здійснений не був через причину, Вам, напевне, відому» [Єрмилов 2011: 123]; потреба в езоповій мові не зникла 1964.

«Особливо багато гине робіт на виставках, котрі влаштовує Торгова палата» [Бродский 1960: 35]: панно Олександра Дейнеки, Андрія Гончарова «Москва» знищили під час демонтажу павільйонів Брюссельської виставки. Пропозицію оформлення Марокканського павільйону на Венеційській бієнале 2013 висловила українська мисткиня Алевтина Кахідзе листівкою «Центрально-італійський стіл 18–19 ст.», з маскаронами на ніжках та порепаною поверхнею стільниці.

1993 «Червоний павільйон» Кабакова з Венеції перевезли до Кунстхале у Кельні, де він став «увертюрою» експозиції [Тупицына 1997: 183].

ЕЛЛОВЕЙ Лоуренс

Alloway Lawrence

(1926, Лондон — Нью-Йорк, 1990). Британський мистецтвознавець.

Навчався в Лондонському ін-ті у Девіда Сильвестра (1943–47).

Писав нариси для «Times».

Член британського Гурту Незалежних.

У США з 1961; викладав у Вермонті; на думку Уолтера Хоппса, «ще у Лондоні розбирався в тому, що робиться тут, краще, ніж ми, американці» [Обрист 2013: 18]. Поціновувався і на Континенті (з приводу Барнета Ньюмана [Имдаль 2011: 356]).

Лобіст поп-арту (можливо, автор терміну, як і слогану «масове популярне мистецтво», котре висмикнув з картини Рональда Б. Кітая 1954 [Турчин 1993: 210], та «систематичне мистецтво», синонім «нової абстракції» [Бажанов 1991: 111]). Е., Лео Стайнберг, Уільямом Рубін «зняли катаркти з очей суспільності» [Вулф 1976: 249] щодо абстрактного експресіонізму; але не радив «порівнювати Жерома з Полаком» [Alloway 1968: 141].

Організує виставки Роберта Раушенберга (Берлін, 1980), Роя Ліхтенштейна (Нью-Йорк, Мюнхен, Люцерн, 1983–84).

Автор статей про сучасних митців (Генрі Мур, 1963, Вільям Безіотс, 1965, Лукас Самарас, 1966, Крісто, 1969, Білл Макс; Леон Голуб, 1974, Отто Піне, 1975, Адольф Готтліб; Жан Геліон, 1981) [Art of the 20th 2000].

Автор ефектної історії Венеційських біенале з підзаголовком «від салону до золотої рибки» (1968), присвятив її дамі, з якою зустрівся у Венеції.

Вперше відвідав Біенале у 1958, вразившись «загальним ефектом від Фонтана, Вольса і Ротка» [Alloway 1968: 144].

Куратор виставок у Англії («Колажі та об'єкти», 1954, «Це є завтра», 1956).

Помер від серцевого нападу.

ЕНВЕЗОР Оквуї

Enwezor Okwui

(1963, м. Калабар, Нігерія). Американський куратор.

Виріс в Енугу (південний схід країни).

У США з 1982, вивчав політологію в коледжі Джерсі-сіті 1983.

Радник з питань сучасного мистецтва в Арт-ін-ті Чикаго, куратор виставок Музею Гугенгайма («Американські фотографі»).

Видавець «НКА: Часопису сучасного африканського мистецтва» (1994, з Салахом Хассаном, Олу Огуїбе).

Зростав у атмосфері «несподіваної вітальності, що панувала навкруги: один Баскія чого вартий. Багато тогочасних неформальних майданчиків були згодом визнані як офіційні. Буяла енергія, зустрічалися різні світів. Думаю про митців кінця ХХ — початку ХХІ ст., які відкрили наївне мистецтво. Думаю, як МоМА відкрили африканські маски. І от ще що я думаю: світи треба зібрати разом» (з інтерв'ю «Repubblica» [Santaniello 2015: 17]).

Автор книги «Антиномії мистецтва і культури: Модерність, постмодерність і сучасність» (2008, з Террі Смітом, Ненсі Конді), текстів про Санді Джека Екпана (2001, у каталозі виставки «Дзеркальна грань»), Стена Дугласа (2001), Ліла Ештона Гарріса (2008), Їнку Шонібаре (в каталозі), редактор зб. «Креолізм та креолізація» (у співавт., 2002).

Частина виставок Е. присвячені деколонізації: «Торгівельні шляхи.

Історія та географія» (1997), «Короткий вік. Рух за незалежність та визволення у Південній Африці (1945–1994)» (2001, з Чінуа Ачебе), «Злет і падіння апартеїду» (2012).

Ці ж проблеми заторкнув видавничий проект «Мистецтво після 1900» (2005): «відбираючи роботи», Е. «усвідомлював, як швидко зсуваються підвалини сучасного, як постколоніальні та глобальні зміни вплинули на наше розуміння мистецтва усього ХХ ст.» [Смит 2015: 187].

З Даніелем Бірнбаумом, Джефом Кунцем — почесний гість на церемонії нагородження молодіжною премією 2010 [Future Generation 2011: 6].

Чільник 2 Бієнале в Йоханнесбурзі 1997, тоді ж запрошений Катрін Давід для проведення «100 днів — 100 гостей», яка протривала упродовж Документи.

Керівник 11 Документи 2002 у Касселі (призначений у кінці жовтня 1998), через що африканська газета назвала Е. «esu ulegba», мовою йоруба — «хитрун», а Зільке Мюллер — «Містер Документа» [Documenta 11 2002: 4]. Її мету визначив як «парадоксальний, але критично необхідний поступ п'яти платформ, починаючи із низки детериторіалізацій, які не лише втручаються в історичну локацію... а й символізують механізми створення простору сучасного мистецтва у складних проривах... катастрофічно інтелектуальну презумпцію висвітлення питань, що не бралися до уваги сучасним мистецтвом» [Documenta 2002: 6]. Залучав усе дискусійне та позаекспозиційне, політкоректне та балакуче. Але і тут експозиція вражала візуальними спалахами на кшталт скульптур Їнки Шонібаре, якого на рік раніше відкрив Зеєман.

Ставив митця вище за куратора; заперечував міф «молодого мистецтва»; орієнтувався на «неєвропейських митців у європейському мистецтві»; шукав твори, позначені «сильною, іновативною працею» [Шайян 2002: 58].

Виробив критерії мегавиставки, закріпивши за експозиційним жанром цю назву [Мизиано 2014: 129, 130]. Особливістю її стало поліавторство (6 кураторів) і полілокаційність (шість «платформ», з них п'ять — дискусійні); перше підхопила 50 Венеційська бієнале 2003, друге — без зайвих балачок використовувалося давно.

Куратор 56 Венеційської бієнале 2015, бієнальської спектакулярності не здолав, тож чи можна тут говорити про «політичну революцію бієнале» [Філевська 2015: 12], радше про «дивну одноманітність... в основній експозиції» [Авраменко 2015: 22]. Кураторський човен наштотхнувся на венеційський побут, та розбився... не на друзки.

На думку Е., принцип відбіркових Фільтрів («Сад Безладу», «Не-життя: Епічна Тривалість», «Читаючи “Капітал”») допоможе «вивчити приховане тіло явища». «Серцевиною проекту є уявлення про виставку як про сцену, де можна розгорнути історичні та історико-видовищні проекти» [Enwezor 2015: 3], порівняв «роботи й голоси» з оркестром.

Кількість дебютантів його едиції була рекордно високою: 89 зі 136 (53 країни, 159 творів) [Baratta 2015: 2], близько 65, 5 %.

Спирався на теорії Маркса, частину експонатів біенале його омажували (перформанс-читання «Капіталу»; фільм «Капітал» Айзека Жюльєна і т. і). З українських митців обрав Миколу Рідного і поета Сергія Жадана (фотоцикл «Сліпа пляма»: про зруйнований війною Донецький музей), який у відео-версії втрапив і до Українського павільйону.

Отримав прізвисько «Барак Обама Венеційської біенале» [Філевська 2015: 12] — чи збіг обставин, що Перша леді США наприкінці червня відвідала арт-фестиваль, зазирнувши, крім павільйону США, «до» Сербії, Єгипту, Польщі [Pivato 2015: 2]? — зауважу: здавна Венеції належить «патент політкоректності»; йдеться, звісно, про «венеційського мавра», якого вигадав італієць (Джамбаттіста Чинтіо [Европейская новелла Возрождения 1974: 625]), а привласнив британець (Шекспір), утім, опера «Отелло» провалилася на венеційській сцені.

«Уроки Е.» вбачають у 58 Венеційській біенале [Дорошенко, Цікаві... 2019: 14].

«Присвятою Оквуї» як продовжувачу традицій модернізму починається книга «Осмислюючи сучасне кураторство» 2012 [Смит 2015: 9, 24].

«Прийшов з якогось неймовірного літературного тла. Він нечуваний куратор.... нечуваний інтелектуал, письменник, поет» (Обріст [Santaniello 2012: 17]).

ЕРНСТ Макс

Ernst Max

(1891, Брюль, біля Кельну — Париж, 1978). Німецький художник.

Син учителя малювання у школі для глухонімих, писав сина в образі немовляти-Христа.

Навчався філології у Бонському ун-ті, філософії у Макса Воррінгера.

З 1909 займається мистецтвом.

Учасник I світової війни; артилерист.

Засновник (з Гансом Арпом) руху Дада.

Сюрреаліст з 1922.

«Його “сюр” — чистий, неквапливий, заворжливо-таємничий» [Сумар 2018: 320].

Актуальність Е. в сучасності доводить не лише діяльність Гете-інституту в Києві 1990-х показом його творів, але й колажі Е. для обкладинок романів Бориса Акуніна про Ераста Фандоріна, що частково зумовили успіх цих романів.

Лавреат Гран-прі на 27 Венеційській бієнале 1954: 23 картини, 17 скульптур, переважно «арізонського» періоду в окремому залі [Scotton 2002: 84].

Сюрреалістичний загал вразив «сам факт участі» [Диль 1995: 8], «сюрреалістичний папа» як противник офіційного визнання, виключив Е. зі складу групи — утім, як інших, раніше, за менші провини (Оскара Домінгеза, Андре Массона); Е. нагороди не зрікся, але подія викликала у нього «почуття гіркоти», відтак заявив, що порвав із гуртом 1938, а Бретона звинуватив у заздрощах [Вермо 1996: 204], нагороді здивувався [Голомшток 2004: 116]. Та «причини корінилися глибше... Мистецький успіх — не те, чого чекали сюрреалісти від митця» [Passeron 1993: 205].

Як компенсація Е. — звання *Le cavalier Polonais* [Ernst 1986: 18]. Вплинув на «Краківську групу» [Федорук 1997: 87].

Начебто й інші лавреати 1954, Ганс Арп і Хоан Міро, «були вигнані з товариства сюрреалістів» [Турчин 1993: 196].

Хай там як, а Венеційська бієнале підтвердила значущість як компромат; поворот на арт-шляху; привід для звеличення (зайве викреслити, потрібне лишити). Кар'єра Е. після 1954 йде вгору [Диль 1995: 85]. Тріумф Е. лівіця пояснювала «теорією змови»: «вперше за все існування Венеційської виставки її основним напрямком було обрано сюрреалізм... найгірший з видів космополітизму в мистецтві. Цей напрямок було вибрано за узгодженням з римською організацією, яка користується офіційною клерикальною опікою» [Боффа 1954: 4].

Як Париж вартує меси, так і Венеція вартує дружби.

Сюрреалісти на Венеційських бієнале

У 1920–30-ті — мовчання, ігнорація. Неоакадемізм, футуризм, згодом фашизм + нацизм, усі вони — роги «мистецтва неможливого». Влада

користає заслуженою класикою: 1938, у розпал сюрреалістичного руху, подія Французького павільйону на Бієнале — ретроспектива раннього Дега [Marchesini 1938: 63, 64]. Щоправда, до італійської експозиції втрапляють екс-прибличники (де Кіріко, Маріо Тоцці [Драган 1932: 62]). Нарешті: 23 роботи Андре Масона 1925–58 у павільйоні Франції на 29 Венеційській бієнале 1958, але в кураторській передмові Раймона Кон'я сюрреалізм майстра поставлено під сумнів [XXIX biennale 1958: 246], також в експозиції «Сучасне мистецтво в музеях» на 32 Бієнале 1964, поруч із Френсісом Беконом, Ренато Гуттузо, Оскаром Кокошкою, Джакомо Манцу, Маріо Маріні, Генрі Муром, Пабло Пікассо, Руфіно Тамайо [Борджезе 1964: 31].

«Судячи з виставки, сюрреалізм починає сходити зі сцени», прорік історик на Бієнале 1956 [Недошивин 1958: 146]. Відтепер — у ретроспекціях, розлогих і поважних: «Мистецтво як дзеркало», куроване Мауріціо Кальвезі на 41 Венеційській бієнале 1984: Марсель Дюшан (20 робіт, із «вусатою Джокондою»), Ман Рей (п'ять робіт), Франсіс Пікабія (сім робіт), Сальвадор Далі («Мона Ліза», «Венера-Жираф»), Массон (чотири роботи). Сюрреалізм — прелюдія до метафізики, поп-арту, анахронізму і трансавангарду.

Сюрреалісти з'являються несподівано, як Роберто Матта, автор настінного розпису на площі Сан-Поло у проекті Ріпа ді Меана «За демократичну культуру та антифашизм» 1974 (з «Бригадою Сальвадора Альєнде») [Ripa 2019: 34].

Подія Венеційської бієнале — ретроспектива Бальтюса 1933–80 [Венеціанско 1980: 22].

Словом, сюрреалізм лишився для Венеції запізнілим, як літо, шансом. Але краще пізно, ніж Бретон... чия гіпсова маска епіграфічно прикрасила «Енциклопедичний палац» 2013; тут-таки маловиразний «Автопортрет» з «Правдою про комети» 1944–45 Доротеї Таннінг, дружини Е.

Симпатки напрямку віднайдуть його зразки у Ка'Пезаро («Вогонь і вода любові» Віктора Браунера, 1945, «Будування і руйнація» Іва Тангі, 1940, «Композиція» Матта, 1950), і це — дарунок психіатра Де Лізі. «Метеоролога» презентував Е. просто з Бієнале [Scotton 2002: 73, 84].

ЕУЛІССЕ Вінченце

Eulisse Vincenzo

(1936, Венеція). Італійський художник.

Викладач в Урбіно (1978–2003).

Тематика творів: від страждань Христа до нуклеарної загрози.

Перший показ — у Венеції 1958. Виставлявся у Зальцбурзі з Ведова.

2011 — персональна і позабієнальська експозиція в Ка'Пезаро.

Ситуативний ненависник Венеційських бієнале, в яких ситуативно брав участь (1972, 1976).

Куратор альтернативної ім Фантабієнале 1986. Орендував колишню лавку різника для інавгурації фіктивного Південно-Африканського павільйону, де повісив на м'ясні гаки силуети людських фігур [Martino 2005: 74].

Т. ч., автор ще однієї з анти-бієнале, які вряди-годи струшують залаковану поверхню арт-фестивалю; так, я на власні очі бачив стихійну промоцію Бієнале вогню і піратського Бієнале, що не пішли далі екзотичних атрибутів.

Країни Африки щоразу отримують дедалі більше визнання (Золотий лев світлинам Маліка Сідібе 2007). Себто, найбільш сумнівне, непевне (мрія, задум) переможене найменш сумнівним і матеріально-певним (Африка, африканці). Руйнівний протест стає слухняною цеглинкою стіни-проекту — як шість постерів «альтернативних бієнале», з них привертає увагу постер арт-гурту «Slavs and Tatars», що у зворотній перспективі пропонує фестиваль 1993 у складі Вірменії, Азербайджану, Білорусі, Грузії, Казахстану, Киргизстану, Молдови, Росії, Таджикистану, Туркменістану, України, Узбекистану [May You Live 2019: 518]).

ЕФРОС Абрам Маркович

Эфрос Абрам Маркович

(1888, Москва — Москва, 1954). Російський літературний критик.

Закінчив юридичний ф-тет Московського ун-ту (1912).

Працював хранителем Третьяковки (після 1917); у вид. ГИХЛ, «Academia», проредагував низку книг (листи Рубенса вийшли 1935 з передмовою Е).

Перший друкований твір — 1906 (вірш «У буцегарні»). Разом із рукописами (серед них 46-сторінкові «Еротичні сонети», 1922), перекладами (помираючи, працював з трактатом Данте) і рецензіями (з 1911), створив 507 творів. Написав відгуки на посмертні виставки Миколи Пимоненка, Володимира Орловського (1916), есей про Георгія Нарбута (1920).

Симпатизував символістам, футуристам (1911–12 поцінував «Бубновий валет» і «Ослячий хвіст»), дадаїстам (підготовка маніфестів для зб. «Сучасний Захід», 1923).

Найвідоміший твір Е. — зб. есеїв «Профілі» (1930): портрети митців доби пізнього декадансу, раннього авангарду.

Позиція Е. викликала спротив офіціозу як «бідна, злиденна, обмежена одним лише французьким мистецтвом XIX ст.», як спроба «забути велике наше національне мистецтво» [В боротьбе... 1935: X].

Відбирав експонати для Радянського павільйону на 13 Венеційську бієнале 1924 (з Борисом Терновцем); уклав попередній план, розвішував картини колега (на тому тямив і Е., прохопившись з іншої нагоди: «лінія щитів тягнеться неспокійно та звивисто; вона враховує всі особливості помешкання; в ньому є кутки, закути, звороти... для експозиції це — гандж» [Эфрос 1979: 250]), позаяк Е. до Венеції не потрапив [Русские художники... 2013: 217]. От про Бієнале і не написав, та їй посприям («ми з Е... хотіли дати найяскравіше уявлення про окремих митців шляхом виділення їх в окремі групи... у списку імен намагалися уникнути будь-якої упередженості» [Терновец 1977: 152, 159]).

Та більшість експонентів 1924 — давні улюбленці Е., картини порівнював із «рибами, які неквапливо дихають зябрами...» [Эфрос 1979: 149]. Портрет Е. роботи Юрія Анненкова — на Бієнале 1924 серед інших дев'яти його робіт.

ЄВА і АДЕЛЬ

Adele & Eva

Перформери, вік і прізвища — невідомі.

Феномен трансгендеру за доби посттрансавангарду.

За походженням з Австрії і Німеччини, живуть у Берліні. Разом з'являються 1989; одружені 2011.

Живий талісман виставок сучасного мистецтва, на презентаціях дефілюють і шпацирують, привертаючи погляди присутніх; знак перетворення ошляхетненого побуту на дієве мистецтво, з яким можна зіштовхнутися, не зазираючи на виставку.

За словами А., «всі сучасні митці — в одному човні з нами» [Pidd].

Учасники Бієнале 2015 (павільйон «Swatch»).

Є/А. описують як ««солодку парочку» бритоголових трансвеститів у яскраво-рожевих шатах» [Сидор-Гібелінда 2001: 21], «трансвеститів, схожих на двійко метеликів-інопланетян» [Айзенберг 2005: 32], «пару голомозих трансвеститів у рожевому» [Десятерик, Думати... 2007: 19] тощо.

Їхня культурна стратегія — гламурний епатаж і м'який ексгібіціонізм. Роковані автопортретністю, Є/А. щоразу вдосконалюють нюанси іміджу.

Вигулькували у Парижі. Кракові, Таллінні, Маямі, Ганновері, Граці, Зальцбурзі, звісно, в Берліні [Art Ukraine 2017: 47], на Документі та Маніфесті, відвідали Євробачення.

ЖОРЖ Вальдемар

(Єжи Вальдемар Яроцинський)

George Waldemar / Jarocynsky

(1893, Лодзь — Париж, 1970). Французький мистецтвознавець.

Із заможної родини.

У Франції з 1911.

Редактор часопису «L'amour de l'art» (1909–24).

Автор книг «Рисунки Анрі Матісса» (1925), «Рисунки Пікассо» (1926), «Громер», «Сутін», «Марк Шагал» (1928), «Жан Гротті» (1930), «Хоан Гріс» (1931), «Андре Дерен: Пластичні твори» (1961). Писав про імпресіоністів («Омаж Моне», «Піссаро», 1926, «Ван Гог», 1927, «Сьора», «Юність Дега», 1931) [Вентури 1958], романтиків (з П'єром Дюбо — автор каталогу «Жеріко, цей незнайомиць», 1950 [Турчин 1982: 197]).

Його називали і «ренегатом лівої критики» (через цькування Ван Гога) [Эфрос 1979: 67], і «блискучим, сміливим і тонким» [Терновец 1928], критик посилається і на статтю Ж. в альбомі «Майоль» 1927 [Терновец 1935: 36].

1922 Ж. — на урочистому обіді, влаштованому часописом «Удар» і Союзом російських художників з нагоди приїзду до Франції Маяковського (44 нахлібники, в т. ч. Жак Ліпшиць, Сергій Шаршун, Іван Білібін, Сергій Дягілев, Трістан Тцара, Борис Григор'єв) [Терехина 2003: 224].

1924 Ж. ентузіастично привітав паризькі експозиції Наума Габо, Антона Певзнера [Москва — Париж: 1981: 63]. Схвально відгукнувся і на виставки Роберта Фалька в галереї «Зак», радянського ДУМ в Парижі 1924, протиставляючи їх мистецтву французьких архітекторів і меблярів [Яворская 1987: 211, 215].

Впливова постать і в повоєнні часи, згадує Юрій Андрієнко-Нечитайло [Сусак 2003: 237].

Куратор резонансної виставки у Центральному павільйоні на 17 Венеційській бієнале 1930 — «Appels d'Italie», «Заклики Італії», в якій сформулював канон сучасного малярства (Крістіан Бернар, Амеде Озанфан, Джіно Северіні, Леопольд Сюрваж, Маріо Тоцці, Петро Челіщев) з претензією «гегемонії... нової космогонії, нової форми, нової засади» [Treter 1930: 326], і на це обізлилися місцеві футуристи.

Дорікав радянській експозиції за дидактизм, виняток зробив для Кравченка та Фаворського, наразившись на відповідь: «наші гравери мало зацікавлені в похвалах такого критика як Ж.» [Тихонова 1934: 180].

ЗАБЕЛЬ Ігор

Zabel Igor

(1958, Любляна — Любляна, 2005). Словенський мистецтвознавець.

Учився в Люблянському ун-ті (1982, філософія, порівняльне літературознавство); асистент на кафедрі.

Фрілансер (1984–86). Куратор Люблянського МСМ.

Куратор виставок мінімалізму; Пера Кіркебі (1990), «Танк!: Словенська історія авангарду» (1998; у співавт.), «Око та його правда» (2001),

«Безпека і мир! Порядок і свобода!», «7 гріхів: Любляна-Москва» (2004, у співавт).

Виховував молодих кураторів.

Співкуратор третьої Маніфести у Любляні 2000.

Автор двох томів есеїстики; новел, перекладів на словенську (і з неї), в т. ч. Оскара Уайлда, Едварда Саїда [Zabel 2012: 293, 294]. Ширін Нешат присвятив есей «Знаки розділеного світу», розглядаючи її творчість у світлі психоаналізу [Забель 1998].

Учасник гройсівських конференцій; парадоксаліст: «З. говорив, що югославське мистецтво кінця 80-х — початку 90-х намагалося повернутися у давно не існуючий контекст початку ХХ ст.» [Фриммель 2004: 71].

Друг-експерт Сараєвського МСМ [ARSAEV 2002: 351].

Куратор проекту «Індивідуальні системи» (50 Венеційська бієнале 2003): понад 20 митців, зокрема — екс-одесит Юрій Лейдерман з балакучим відео «Ода», гурти «Art & Language», «Irvin» (30 візуальних «ікон» ХХ ст., під №№ 21–25 — варіації мотиву «Малевич між війнами»). Мені проект запам'ятався монструозною інсталяцією Саймона Стерлінга: фіат, припнутий до стіни.

Свою концепцію сформулював як «аналіз, забуття, рефлексування», спрямовані на віддзеркалення «граней сучасності, модернізації, систематизації». На відміну від колег, уникає імен митців, крім Георга Гроса, котрого вподобав за фразу «мистецтво — другорядна справа», зате залюбки цитує Гегеля і Адорно у рефлексіях Ліотара.

Для сьогодення у З., охопленого неомарксистськими, постгегельянськими розумуваннями, не лишається нічого, крім риторичних заяв на взір: «Сучасність — це напруження, боротьба і конфлікт». Розуміння мистецтва як «соціальної інституції, системи, яка, в свою чергу, входить у засадничу частину взаємозв'язаних соціальних систем, але з функціями автономії та окремості», лишає небагато люфту для власне мистецького. Художниками З. користає, мов блискітками, почепленими на ялинкову гірлянду, хоча і визнає за ними свободу волевияву, мовляв, під його крилом вони «будували нові концептуальні обрамлення та парадигми, кристали вже існуючими системами на індивідуальному, незвичному шляху... зберігали дистанцію, навіть стика-

ючись із соціальними та іншими “зовнішніми” чинниками». Вочевидь, З. — людина постсоціалістичної парадигми, яка не забуває абсурдів «примусовості та свободи», не зрікається пам’яті про «тисячі смертей, каліцтв, депортацій і нагінок», байдуже, що на Югославії (Словенія була впривілейованою її частиною), котра мінімально інфікувалася СРСР, це позначилося не так, як на Чехословаччині, Угорщині, на Україні й поготів. Сучасність «відчуває як дискомфорт», а індивідуальність протиставляє суспільству [Zabel 2003: 153, 155].

Тож біенальський проект «Індивідуальних систем» З. вийшов one-dimension як на Венецію карнавалу; сумнівним щепленням молоді «маніфестальної» дички до старого-красивого біенальського стовбура. Від цієї назви відштовхнувся Маріан Жунін у своїх «Деклараціях» [1 Московская... Спец. проекты 2005: 120], його співвітчизниця побачила тут лише «посвячення у потаємні хобі та манії» [Орлова 2003: 13]. На 51 Венеційській біеналі 2005 З. — уповноважений комісара Словенського павільйону з проекту «Інший день»: світлові інсталяції Вадима Фішкіна.

Премія ім. З. існує з 2008; восени 2018 її лавреатами стали ЦСМ у Києві та директор ЦСМ у Варшаві Йоанна Мітковська [Десятерик, Словенський тріумф 2018: 2].

Журналіст окреслив З. як «харизматичну постать, яка створила сучасне мистецтво Словенії... міг примирити інтереси протилежних угруповань... до нього тягнулися усі» (інтерв’ю з Дмитром Десятериком 11.08.2019).

На портреті десяти кураторів Піотра Укланського 2013 сидить на складаному стільцеві, відвернувшись од усіх.

ЗВІЖИНСЬКИЙ Анатолій Євгенович

(1966, Івано-Франківськ). Український мистецтвознавець.

Закінчив НАОМА, арт-менеджмент (1997).

Працював у художньому музеї Івано-Франківська.

Куратор галереї «Маргінеси» (1996–97, 2008–10). Директор ЦСМ (2013–16), голова ГО «Громадська ініціатива ЦСМ» (з 2018).

Постать «Станіславського феномену» (чимало фігурантів якого ставлять під сумнів правомірність цього терміну у царині арту, в літературі очевидного). Його витлумачує як «лагідний тероризм», водночас це назва малярської серії З. 1996, серед інших: «Зрада» (1996), «Нові герої» (1999), «Global Money» (2004).

Куратор виставок «феномену» — ключових розділів («Восточная Европа: Spatia Nova», 1996, «Імпреза», 1997, «Культурні герої», 2002, «Порт'All. Permanent liminality», 2017) [Перший... 2018: 297].

Керівник конкурсного проекту на 58 Венеційську бієнале 2019, який там не сприйняли всерйоз. З. дізнався про це запізно (інтерв'ю 11. 02. 2019): «один із заможних людей сказав нам: “Чувак, все уже поділено”. Але ми стебанулися... Подали смішний кошторис». Здогадно, у кількості євро для автостопу, що не розчулило журі, заклопотаного дилемою між «класиками» і «сучасниками», тож у «маргіналів» не було шансу.

Проект З. «Транзитна сучасність» — складноскладова мультимедійна, лайт-боксова інсталяція Ростислава Котерліна, котрий 2017 виставлявся у Венеції у паралельній програмі «Персональні структури: Відкриті кордони» в Палаццо Мора. Реакція З. на 57 Венеційську бієнале була нищівною: «слабко... забагато текстилю... жодної роботи згадати не можу... більшість імен переможців... сьогодні нікому ні про що не говорять. Вони не попали в історію мистецтва» [Кінець кінцем 2009: 62].

Котерлін визначив зміст свого проекту як «транзитну залу... метафору сучасного світу». На останньому етапі віртуально приєднався до проекту офіційного.

Без сумніву, Івано-Франківська Імпреза, до якої З. і Котерлін долучалися неодноразово, створювалися не без позирання на досвід Венеційської бієнале і персону Оліва, котрий навскіс розписався на каталозі Імпрези 2003 [Перший... 2018: 32]. Подібний автограф був у колекції організатора Імпрези Ігоря Панчишина й автора цих рядків — на рекламі першої лекції Оліва в Україні.

ЗЕЕМАН Гаральд

Szeemann Harald

(1933, Берн — Тегн, 2005). Швейцарський куратор.

Родина походить з Угорщини; живучи у Берні, зазнав упослідження, що спонукало З. до підкресленої національної толерантності згодом.

До 1957 займався «театром одного актора», гроші заробляв графічним дизайном у Цюриху; усе (строї, музика etc.) робив самотужки.

За висловом Віктора Сидоренка, «один із патріархів і засновників світового кураторського руху, якого можна назвати “останнім із могікан”» [Сидоренко 2008: 104]. «Радше, чарівник, аніж куратор», автор «просторових поем» [Обрист 2013: 88, 253], «добродушний бос зі зв'язкою ключів від райських воріт у кишені» [Десятерик 2001: 5].

Визнавав, що «часом схожий на слугу художника, який показує його твори у кращому світлі», відмовлявся писати своє ім'я на запрошеннях, «як це роблять молоді куратори», уподобив створення виставки «роздуму»: вона «повинна дихати в унісон намірам митця» [Гофман 2001: 4]. З бородою, з дитиною у люльці, поруч сміється вродлива дружина: З. на інавгурації «Машини целібату» у проекті 1975 «Біенале, міжнародна аудиторія» [Ripa 2019: 42].

Директор Музею одержимостей у власному помешканні З. в Тічіно.

Серед кураторських досягнень З. — «найбільш інтелектуальна» за всю історію існування [Лексикон 2003: 168] 5 Документа в Касселі 1972 з концепцією «індивідуальної міфології» [Милле 1995: 221], обшири її — майже венеційсько-біенальські. Лише фотореалізм і концептуалізм, які там переважали, поступилися місцем сучаснішим напрямкам, а дискусії про не-мистецтво були всотані біенальською практикою. Її відвідали 230 000 осіб, З. назвали творцем «паралельних світообразів», протиставивши Катрін Давід [Деготь 1997: 62].

Класичною визнали і виставку З. «Коли позиції стають формою: живи у своїй голові. Твори — Концепції — Процеси — Ситуації — Інформація», «When Attitudes Become Form...» (1969) в цюрихському Кунстхалле (69 митців, зокрема Карл Андре, Аліг'єро Боетті, Йозеф Бойс, Ханна Дарбовен, Маріо Мерц — його, із Джованні Ансельмо намет став символом події, Брюс Науман, Рікардо Сєрра).

На 48 Венеційській бієнале (на керунок згодився не одразу, мовляв, «набридли інституції... ігри у владу» [Гофман 2001: 5]) втілив у життя проєкт «dAPER Tutto», позначений рефлексією на виставку молодих митців «APERTO» (дітище Оліва 1980) і перегуком із персонажем комедії дель арте — суятливим лікарем, котрий никає по всіх усюдах. Справді: зелену вулицю отримали автори зі Сходу й Африки, на першому місці — відеомисткиня Ширін Нешат з Ірану: черговий спалах «азійського буму», раніше помітного на кіно-Бієнале [Спутник кіномана 1996: 176], за це йому закидали «немотивовану випадковість відбору робіт, похапливу недбалість у вибудовуванні експозиції», «відсутність почуття міри в рекрутуванні молодих китайських художників, загальний рівень яких принизливо низький» [Мизиано 1999: 140]. Критик вбачає місію З. в інтегруванні «APERTO в “дорослу” виставку», запереченні «ідеї будь-якої ідентичності, крім авторської індивідуальності». Гандж стратегії: «у процесі підготовки своєї виставки З. взагалі до Росії не приїздив» [Деготь 1999: 9], та, радше, то був вияв його далекоглядності.

На 49 Венеційській бієнале — Direttore del Settore Arte Visive велетенського спектаклю «Плато людства», «Platea dell Umanita» (офіційні варіанти гасла — ще трьома європейськими мовами), котрий мої колеги, які вперше опинилися у Венеції, сприйняли як «досвід свободи» [Шеремет 2001: 18]. Я ж пригадую — із п'яним відчуттям візуальної залученості до світового сучасного мистецтва, данців і канадців, корейців і тайців, мій «персональний Лев» — «Віддзеркаленню» Шу Мін-ліна.

«Епічне надзусилля... виправдати велику виставку вирішив, зробивши її... великою, безпрецедентною за кількістю і географічним охопленням творів і художників» [Мизиано, Средство без целей 2005: 101].

У його відділі українські митці Віктор Марущенко та Олександр Ройтбурд представили відповідно — чорнобильську фотосерію і відеофільм із фрагментами «Панцерника “Потьомкін”» Ейзенштейна (який 1925 знімали в Одесі).

Обидва «українські вибори» були прицільно вдалими: бієнальську участь Марущенко визнали «вінцем творчості» [Трагун 2014: 117]. Сам каже: «Моя участь у бієнале — заслуга куратора Гаральда З.» [Марущенко 2004: 17]. Згадував З.: «бородатий, високий, за мене вищий...

Щиро всміхався, дуже привітний... на рівні з тобою, ніяк себе не виділяв... У піджаку, вдягнений, як усі швейцарці, непримітно... А мені здалося, що я виглядаю у своїх строях, мов жиголо; викинув їх, купив сірі... Писав мені листівки, а у всьому світі факсами користали... Мене знайшов через книгу... Питаюся: “А дорогу відшкодують?”. — “Ти що, хворий?!” Зніmkів своїх відправив біля 200, з них вибрав 27. Навпроти мене виставив світлини Одерматта із зображеннями ДТП. Два рівні трагедій: приватна й гуманітарна» (інтерв'ю 31. 08. 2019).

Для Ройтбурда це теж було несподіванкою. За словами Сергія Клейна, «отримавши e-mail від “якогось німця з Італії”... не підозрював, що автор — іменитий куратор... швейцарець-лівак, котрий керує центральним проектом найбільш престижної міжнародної виставки актуального мистецтва. Тому коли “німець” з'явився у бруклінській квартирі Ройтбурда і запропонував використати його роботу “Психоделічне вторгнення панцерника «Потьомкін» у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна” в “якомусь проекті”, адекватної реакції (лестощі, підлабузництво...) не сталося. “Німець з Італії” потроху п'янів від російської горілки та чудувався з приводу того, що відбувається... Розібратися в ситуації... допомогла... Ліза Волкова, затусована в нью-йоркському середовищі модна дизайнерка: Ти хоч знаєш, хто сидить у тебе на кухні?.. Це ж куратор Венеційської бієнале» [Ройтбурд 2008: 104]. Як висновок: «Бієнале... МоМА... Мій західний досвід... моє, приватне» [Bloomsday 2008: 28].

Сподобався З. і «український намет»: «ніхто інший не зміг би так зробити!» (інтерв'ю з Петром Бевзою 23. 01. 2016, розмовляв із ним у Біль-Б'єн восени 2001). Відчув тут «дух кочівництва», радив наступного разу привезти щось схоже [Київські митці... 2002: 150].

На інавгурації Італійського павільйону із подружжям З. (він надписує каталог) сфотографувався журналіст [Дорошенко, Імпреза 2001: 46].

На думку дослідника, «пост-З. практики “нового кураторства”» відгукнулися у виставці 2006 «Новий простір» у Києві [Вышеславский 2007: 27].

Сербська мисткиня Таня Остоїч виставила у його проекті фотOVERсію «Чорного квадрату» Малевича, зображення «пагорба Венери», надав-

ши ексклюзивні права на артефакт З., оголосила себе «ескорт-музою», виринаючи з ним на офіційних заходах, про що відзняла фільм «Я буду твоїм ангелом» [Контракт 2011: 98–100]. Проект анонсували на Маніфесті без епатажної соматика, а з філософічними запитаннями на берегах [Manifesta 2 1998: 115].

У перспективі останніх у часі 20 років «Плато людства» З. виглядає перфектним артефактом, смачною цеглиною-буханкою, еталоном смаку, обіцянкою арт-звершень, останнім схлипом фестивальної величі — і одною із нечисленних легітимацій кураторства як мистецтва.

Ганили З. за «горезвісний політкоректний первень... кураторські стереотипи, небажання ревізувати омертвілі ієрархії класичних імен, аморфність трактування конфлікту “людське-постлюдське”» [Соловьев 2001: 7].

Міфологізоване відображення Біенале З. — у романі Андрія Тургенєва «Аби Бог розірвав тебе зсередини на шматки!» 2008: тут і велетенське хлоп'я Рона Мюєка в Арсеналі, «гібрид індіанця і розфарбованої статуї», і «Ноїв ковчег» Маарії Вірккала (образ Венеції з часів Аретино [Комедии 1963: 534]), і «будмайданчик» Німецького павільйону, «яким можна було повзати, навкарачки підмітаючи підлогу», і персонажі на ходунцях, і «чавунні тортили» Cracking Art Group, і «мазохи» в особі карикатурних митців Блуда і Сала, котрі мріють переробити герб України та полетіти з ним на Місяць [Тургенев 2008: 63, 209, 230, 16, 131]. Щоправда, останні державу не представляли, а бучні бенкети олігарха розпочалися за наступних едицій, як і проект АЕС з «напівоголеними юнаками».

Автор текстів про Джеймса Енсора (у каталозі Кунстхаузу, 1983), Анрі Джуліо Паоліні (1980), Зігмара Польке; Етьєна-Мартена (у каталозі виставки Центра Помпиду, 1984), Маріо Мерца (у каталозі Кунстхаузу, 1985), Георга Базелітца (у каталозі Кунстхаузу, 1990), Уолтера Де Марія (у каталозі «200 скульптур», 1992), Йозефа Бойса («Маленька енциклопедія», 1997), Адріана Пачі (2005, у каталозі «Кров і мед») [Art of the 20th 2000].

Наприкінці життя «був дуже депресивним: пляшка віскі на день» [Марущенко 2009: 24].

51 Венеційська бієнале 2005 у версії Розі Мартінез почалася з присвяти З. коміксу Хуго Пратта 1972 «Ранкова пісня посередині зими»; проєкт «Станція Утопія» на 50 Венеційській бієнале закінчився подякою З., інших — близько 120 [Dreams: 337].

У роботі над 49 Венеційською бієнале З. в технічних питаннях допомагали діти від різних шлюбів Уна та Жером.

ІВАНОВ В'ячеслав Іванович

Иванов Вячеслав Иванович

(1866, Москва — Рим, 1949). Російський поет.

Навчався у Московському ун-ті (філологічний ф-тет), у Берліні на семінарах Теодора Моммзена.

Поетичний дебют — 1898. Українською вірші І. переклали Микола Лукаш, Дмитро Павличко [Хотінь... 2007: 36–42].

Займав низку держпосад у СРСР (ректор Бакинського ун-ту, замісник наркомун просвіти Азербайджану).

Скориставшись призначенням на Венеційську бієнале як представника Наркомпросу, з дітьми, Лідією і Дмитрієм, їде до Італії (28.08 — досить пізно, аби займатися виставкою [Лавров 2015]), звідки додому не повертається, пообіцявши відмову од антирадянської пропаганди [Толмачев 1994: 9, 10].

Навертається до католицизму, викладає в Ун-ті Павії, перекладає Данте.

Суперечності в поезії та житті І. помітили сучасники («пустував у священних оргіях на галявинах відпочинку, але ж були хрещені фавни?» [Эренбург 1912: 45]). У творчості — архаїк, урочистий анахроніст, тож не плекає симпатій до авангарду (що заграє з архаїкою, але «І-ських безодень» не сягає, хоча вряди-годи імітує діонісійство, як у містеріях Германа Ніцша: прізвище нівроку промовисте).

Бієнальське призначення для І. — еміграційний привід, так вчинили Екстер і Анненков, автор портрету Троцького, що здійняв бучу на Бієнале [Луначарский 1914: 6]; митець мав сантимент до політика, який обожнював ліве мистецтво, причарував і сюрреалістів, за іронією долі,

на еміграції опинився невдовзі після свого протезе. Часом вважають, що гоніння на троцькізм і змусили Анненкова до втечі з СРСР [Толстой 2005: 195].

ЙОНЕСКО Ежен

Ionesco Eugene

(1912, Брашів — Париж, 1994). Французький письменник.

Член Французької Академії (1970).

Піонер театру абсурду. Українською Й. перекладали Володимир Діброва, Петро Таращук та ін.

На схилі життя займався малярством; любляв «пророків»: Латура, Вермеєра, Клеє, Мондріана [Іонеско 1992: 252].

На питання: «врятував я хоч когось?», відповідає: «можливо, Ірину Р. ... з Гулагу, звернувшись до бельгійської королеви Фабіоли з приводу Бієнале» [Іонеско 1992: 448]. Здогадно, йдеться про дисидентку, одеситку за народженням, киянку за місцем арешту, поетесу Ірину Ратушинську; заслугу визволення приписують Рейгану [Шохина], сама це пояснювала туманно: «тиснуть вже на радянських дипломатів» [Ратушинская 1989: 316]. Доказ на користь Й. — участь у редколегії часопису «Континент», де поетесу друкували напередодні її визволення 1986 [Континент 1985], як і бажання Й. простягнути руку втікачам з-під «залізної завіси» [Месерер]. Однак проміжна роль Венеційської бієнале (на якій 2001 візьме участь соратник Й. Семюел Беккет) лишається менш з'ясованою, ніж політичний жест Й., природний у контексті його публіцистики 1960–70-х, де він критикує радянські порядки, конфліктуючи з комільфотною опінією французьких інтелектуалів, орієнтованих на «лівницю»; підтримував Леоніда Плюща, генерала Григоренка.

Як мінімум ще раз згадав Венеційську бієнале — не конкретизуючи едиції, виділив американських французьких, англійських, німецьких, італійських, польських митців; розвіяв міф про успіх мистецтва СРСР: «мало хто заходив у цей сумний павільйон. Хоч і там був один венеційський буржуа похилого віку, з моноклем і в гетрах, котрий у повному захваті без кінця закликав... “Погляньте, ні, ви тільки погляньте!»

Нарешті справжнє малярство і великі митці, шкода, що вони більшовики!» Цей буржуа похилого віку, мабуть, тішився би у більшовиків і цілком задовольнився би, якщо вони призначили б його директором музею чи міністром культури в Росії» [Ионеско 1992: 222].

Автор текстів про Поля Бурі (1976, з А. Бальтазаром); Франсуа Барона-Ренуара [Salon d'Automne 2010: 18], передмови в каталозі «Сучасне російське малярство» до виставки у паризькому Палаці конгресів (62 учасники, серед них Вагріч Бахчанян, Петро Беленок [Другое искусство 1991: 252, 253]).

Некролог Й. з'явився і в Україні [Пучков 2009: 25]. Й. — один зі «співрозмовників» Любомира Медвідя [Петрова 2015: 311].

КАБАКОВ Ілля Йосипович

Кабаков Илья Иосифович

(1933, Дніпропетровськ). Радянський, російський, український художник. З родини бухгалтера.

Лідер соц-арту.

У 1951–89 у Москві, де його відвідує український художник Вадим Ігнатов, згадує: гортав тлусті альбоми та захвату не виявив, чим К. розчарував (інтерв'ю 2005), К. жив на вул. Машкова, 4, користав телефоном за номером 227-11-73 [Справочник 1968: 317].

Шкільні образи лягли в підмурівок венеційського образу 2001 «У майбутнє візьмуть не всіх» (гасло сподобалося Олексієві Титаренку, який не раз його цитував): «на... зборах директор сказав, що до піонертабору пойдуть не всі, а лише кращі» [Кабаков 1989: 26], а головний інспіратор — Малевич. У іншому проекті використав серію світлин, зроблену його старшим родичем у Бердянську.

Апелює до «словесної помийниці від Чопа до Ками» [Тупицын 1997: 131, 110].

Живе біля Нью-Йорка.

Учасник венеційських проектів з 1977 (зокрема, «Мистецтво проти СНІДу», 1993, «Ми були в Кіото», 1997, «Корабель толерантності» на Гранд Каналі, «ГласСтрес, Біле світло/ Біла спека», «Загублені в перекладі» з

епіграфом із Євгена Євтушенка, за участю Сергія Браткова й Олега Кулика, 2013, «Цей похмурий об'єкт мистецтва», 2009 та ін).

На 45 Венеційській бієнале К. — приклад «діалектичного балансу» з інсталяцією Ганса Хааке, з нею ж «несподіваний перегук» [McEvilly 1993: 102]. Називає себе українським художником (за твердженням лондонської кореспондентки з приводу «Дому снів» [Пыркало 2006: 57]), часом так його йменують іноземні часописи [Десятерик, Думати... 2007: 19], і К. починає «усе частіше згадувати, що він родом із Дніпропетровська» [Дорошенко, Імпреза 2001: 47]).

Приставши на пропозицію участі в Українському проекті на Венеційській бієнале 2017, К. раптом відмовляється. Подейкують, що К. вчинив так через тиск із боку Росії (де К. — guest-star 1 арт-фестивалю 2005 з інсталяцією «16 мотузок» [1 Московская... Спец. проекты 2005: 40]), котра пригрозила скасувати його майбутню виставку в Лондоні.

Кумир К. — Даниїл Хармс; на нього митець посилається на 52 Венеційській бієнале; уривок «про ката» переклала англійською Емілія К. [Pages 2007: 48].

КАЗОРАТІ Феліче

Casorati Felice

(1886, Новара — Турин, 1963). Італійський художник.

Отримав юридичну освіту в Падуї.

Навчався у майстерні Віанелло.

Учасник I світової війни.

Професор, президент Академії Альбертіна (1941; 1954).

У Турині з 1919.

У малярстві — еволюція від мрійливих, прерафаелітських штудій до флегматичного, попри сюжет, декоративізму («Жінки у в'язниці», 1952) та метафізичної образності: «реальність зображено в мить екстазу, мов побачену візією ангелу» (Гвідо Перокко [Scotton 2002: 68]).

Приклад плідної співпраці арт-політики й арту: член Вибіркового журі Венеційських бієнале (1924), Почесного комітету (1932), комітету з питань фігуративного мистецтва (1948, 1950, 1954, 1958).

На Бієнале дебютував 1907; 13 творів показав на її 17 едиції [Esposizione 1930: 113, 114]; у окремій кімнаті — 14 творів, серед них класичний «Полудень» (1924, премія венеційської громади, 1938).

1964 — виставка у двох залах наприкінці експозиції, де його похвалили як «сучаснішого... за тих, які хочуть видаватися сучасними» [Борджезе 1964: 31]. Припав до душі радянським митцям [Сарьян 1985: 224].

Чотири полотна — у венеційському МСМ («Діви» і «Дівчата у Нерві» з Бієнале [Scotton 2002: 66, 80]), де 1913 відбулася перша виставка К.

За програмою обміну 1933 до СРСР потрапила «Дівчина в майстерні» К. [ГМІИ 1986: 86].

Художники — бієнальські керівники

1895: Еttore Тіто, П'єтро Фраджакото, Аугусто Сезанн (організація)

1897: Телемако Сеньйоріні, Доменіко Трентакосте (по 1930 — журі)

1899: Джон Лавері, Константен Менсьє, Фріц Таулов

1903: Шарль Котте

1907: Френк Бренгвін

1914: Люсьєн Сімон

1920: Адольфо Вільдт

1926: Еміль Бернар

1928: Маріо Сіроні, Арденго Соффічі

1936: Маріно Маріні, Джіно Северіні (журі та комітет запрошення; останній і за наступної едиції)

1948: Карло Карра, Джорджо Моранді (фігуративний арт-комітет)

1950: Джакомо Манцу (там само)

1952: Лучіо Фонтана, Енріко Прамполіні (вибірковий комітет).

1956: Ренато Гуттузо (тут і по 1968 — фігуративний арт-суб-комітет)

1960: Джузеппе Сантомасо

1962: Умберто Мастроянні

1964: Афро

1968: Армандо Помодоро.

1976: Едуардо Арройо (тут і далі — візуальний комітет мистецтв)

1988: Армандо Піццинато

1993: Міммо Ротелла

Однак від середини ХХ ст. місце митця все частіше заступає чиновник

КАЛЬВЕЗІ Мауріціо

Calvesi Maurizio

(1927, Рим — Рим, 2020). Італійський мистецтвознавець.

Куратор 41 Венеційської бієнале 1984 (на чолі Джорджо Сала).

Досягненням 42 арт-фестивалю 1986 вважав реставрацію Центрального павільйону, в т. ч. зали, оформленої Галілео Кіні, на честь якого відкрили ретроспекцію [XLII Esposizione: 1986 14].

Бієнале для К. — місце показу біполярних творів, у мистецтві шукав «нитки одного й того самого полотна» [Кислова 1989: 213].

За підтримку анахроністів його едицію назвали «Бієнале антиків, які пасують Флоренції, але не Венеції» [Martino 2005: 72], курував їхній показ із Марсією Весковою [Вишеславський 2017: 67, 68]. Щодо тягlosti цієї течії з трансавангардом Оліва спитали після київської лекції 19. 05. 2010, а той буркнув: самі винні, зійшли нанівець. Не дивно: свого часу назвав едицію К. «регресивною», «хворою реалізмом», зразком «пре-рафаеліт-кітч» та «некрофільського малярства» [Кислова 1989: 215]. «Досвід саморефлексії» — у бієнальській виставці К. «Мистецтво в дзеркалі».

З Челантом досліджував італійські зв'язки Раушенберга, котрий побував у Венеції 1952, що підштовхнуло його до створення тематичного колажу; зустрівся у Римі з «класиком шерехатих фактур» Альфредо Буррі [Callinan 2008: 460, 463].

К. — член Ради директорів (1982), Міжнародного журі (1968, 1988, 1997), Комітету з питань образотворчого мистецтва (1995), Субкомітету з питань фігуративного мистецтва (1964), отже, бієнальський довгожитель. 1986 відновив бієнальське Гран-прі, скасоване на хвилі заворушень 1968, спричинивши протести митців.

Симпатик футуризму («Два авангарди», 1966, «Футуризм», 1967) [Marinetti 2017: LXVIII].

Досліджував творчість Умберто Боччоні (1953, 1983), Альберто Буррі (1971), Еміліо Ведова (1981), Альберто Маньєллі (1988), Міммо Ротелла (1990), Ренато Гуттузо (1991), Тамари Лемпіцької (1994), Джорджо де Кіріко (1996); зазвичай у співавт. [Art of the 20th 2000], в т. ч у каталозі Бієнале (1982, про Антоні Тапієса). В італо-радянському виданні наго-

лосив на ролі «діалогу з культурним досвідом країн-сусідів» [Направлення... 1989: 14].

1974 промайнув на виставці італійського авангарду у проєкті «Довкілля, участь і культурна структура» [Ripa 2019: 46].

КАРАНДЕНТЕ Джованні

Carandente Giovanni

(1925, Неаполь — Рим, 2009). Італійський історик мистецтва.

Академік скульптури.

Працював асистентом директора Римського музею Пальма Букареллі; разом «створили справжнє чудо в Італії»: виставки модерністів кінця 1940-х [Гуггенгайм...].

Куратор (під керунком відповідно: Гастоне Фаверо, Рафаелло Мартеллі, кожен підряд у 2 едиціях) 42–45 Венеційських бієнале (1986–93).

Мав головувати Венеційською бієнале 1980, але пішов на пенсію через закон про високопосадовців у держструктурах [Martino 2005: 69], невдовзі повернувся, номінований за кілька місяців до відкриття.

Відтак організував низку виставок, в т. ч. восьми іноземців, які працюють в Італії (Сол Левітт, Маркус Люпертц, Сай Туомблі) і скульптури просто неба; в Італійському павільйоні на 43 Бієнале 1988 — «Життєвої сили скульптури» (Армандо Помодоро, Елізео Маттіачі, Ренато Ранальді), в якій апелював до традицій дадаїзму. Виступив як один із кураторів «APERTO» (Саскія Бос, Ден Кемерон, Фулліо Наньйо, Дітер Ронте), де виставилися митці із країн соцтабору.

На думку дослідника, «сміливо порушив існуючі традиції та явив нам цілком нечувану, навіть оновлену Бієнале», повернув значущість преміям, покликав до участі країни III світу... надав свободи художникам» [Хан-Магомедова 1989: 45, 48].

Саморуч відбирав експонати для Центрального павільйону — і вони виявилися непересічними («Олівова добірка» трансавангарду, а ще Буррі, Куннеліс, Маріза Мерц).

Відмовився од посади, обурений рівнем фінансування (на початку 1990-х — 50 мільйонів лір).

Симпатик Генрі Мура, чиї твори вважав «ідеальними» для італійського середмістя [Moog 1995: 14]; Бальтюса (1982), Антоні Каро (1994), Маріно Маріні [Art of the 20th 2000].

КАРАСЬ Євген Валерійович

(1964, Київ). Український галерист.

Батько — художник-монументаліст, матір — майстер ДУМ [Довідник чл. НСХУ 2003: 168, 190].

Закінчив Львівську АМ.

Керівник Асоціації діячів сучасного мистецтва України, співголова ГР «Андріївський узвіз», радник МК України (2000–01), голова Правління ЦСМ Сороса (1998–2002), голова громадського комітету «Культура проти вандалізму» (2007), член ГР при Комітеті з питань культури й духовності ВР України (2003–05), співзасновник Всеукраїнського фестивалю мистецтв «Культурний герой» (2001–02) та ін. [Жлобологія 2013: 123].

Більшість проектів К. пройшло в галереї «Ательє К.» (засн. 1995 з батьками): будинку XIX ст. посеред Андріївського узвозу (влітку 2007 зазнала жорстоких рейдерських атак, за свідченням Віктора Хаматова, «кілька десятків братків виламували вікна-двері» [Набережний 2007: 84]), одному з культурно-виставкових осередків столиці, згадка — на сторінках української прози («Кієвській мальчик» Володимира Даниленка [Квіти в темній кімнаті 1997: 101]).

Комісар 1-ї української презентації на 49 Венеційській бієнале 2001; в підготовці, можливо, взяв участь одеський митець Михайло Рева («ми спровокували із Женькою, щоб гроші виділили на Венеційське бієнале. Чиновники все організували по-нашому, якісь намети туди повезли. І почалися чвари одразу» [Смутная алчба 2010: 151]). Усунутий внаслідок інтриг.

Хроніка участі К. за інфобюлетнем МФВ є такою: зустрічі і консультації з Міністром культури — червень 2000; наказ останнього про призначення К. комісаром — серпень 2000; низка консультацій з фахівцями на предмет кандидатури куратора та призначення Юрія Онуха — вересень

2000; робоча зустріч у Венеції у присутності посла України в Італії Віталія Пономарьова, також конкурентів — Валентина Раєвського, Ольги Мазаєвої — жовтень 2000; зустріч у міністра культури, жадна суперечка за участь проекту Онуха/ К., на Колегії МК К. звинувачують у «перевищенні повноважень» — лютий 2001; зустріч К. з групою митців; обговорення можливості «розширення проекту» — березень 2001.

Згодом К. вже не повідомляють час офіційних зустрічей і зміни складу робочої групи — до 20 березня, коли він отримує копію розпорядження Кабміну за підписом Віце-прем'єра з гуманітарних питань Миколи Жулинського, датованого 13 березням, де комісаром експозиції призначено Олександра Федорука [Відкритий світ 2001: між 12, 13]. Одна з версій відхилення його проекту — формальна: неподання у заданий термін необхідних матеріалів, на відміну від інших учасників конкурсу. На запитання журналіста: «Ви ж тоді мали, здається, цілком адекватного партнера у МК — Євгена К.?» Онух відповів: «Це ілюзія, валерондизм. Як не можна стати ватажком хрестоносців, щоб урятувати рідну країну, так не можна й “заслати” “нашу людину” у міністерство чи спілку, чи ще кудись у владну інституцію, — вона дуже швидко стане “не наша”» [Онух 2004: 18].

Наступні події викликали бурю у пресі — аж до образ: «все це робилося скритно, за кулісами, приховано від загалу. На що ж сподівалися онухи-карасі і іже з ними? Що ми, як і раніше, боїтимемося, даючи усяким пройдисвітам та космополітам представляти Україну в світі?» [Друченко 2001: 16].

В інтерв'ю газеті «Понедельник» К. полемічно заявив: «позиція куратора Раєвського виявилася переконливішою, ніж Онуха. І я, чесно кажучи, вважаю, що доля розпорядилася правильно... Це була перемога, визнана теоретиками мистецтва міжнародного масштабу». Звинуватив нещодавніх союзників в упередженості: «на Україні ми отримували інформацію від гурту журналістів та арт-критиків, які поїхали у Венецію, отримавши грант фонду “Відродження”. Тобто подорож організувала зацікавлена група. Але якби інші організації направили журналістів, інформація була би об'єктивнішою». Ситуацію охарактеризував як «боротьбу двох груп» [Курина 2003: 21]. Філософічніше: «отримати на-

городу на бієнале у Венеції — це також культурна політика. Довготривала, клопітка» [Кінець кінцем 2009: 41].

2005 у відкритому листі до МК відмовився од участі в роботі журі до «найпрестижнішої міжнародної події у сучасному візуальному мистецтві» (51 Венеційської бієнале) через те що: 1) «виставка “Нові спрямування” за своїм рівнем і складом учасників не може вважатися базою для відбору проєктів, оскільки учасників не було поінформовано про таку функцію цієї виставки»; 2) «всього на підготовку проєктів сім днів!!!»; 3) «з усього складу поважного журі більше половини не мають жодного відношення до сучасного мистецтва у міжнародному розумінні contemporary art»; 4) «запропонованим членам журі не було представлено пакет документів, які окреслюють принципи призначення Комісара, Куратора, формування складу Журі, їхні функції» [Открытое... 2005].

«Масло масляне — із “красивих” яєць викласти “красиву картинку» [Зіненко 2017: 81], так відгукнувся на проєкт Оксани Мась 2011.

Погляд К. на арт-реальність песимістичний: «у нас немає центрів, фондів, МСМ, тому воно продовжує бути андеграундом» [Васильєв, Столярчук 2015: 17] і несправедливий: тоді як мінімум один центр уже був (і опікувався бієнальськими десантами), кілька інституцій претендували на ранг МСМ.

Підтримав проєкт Савадова на 58 Венеційську бієнале, підписав Відкритий лист міністру культури [Падаюча тінь... 2019: 64]. За свідченням Станіслава Турини, К. адресував від себе лист просто на завод ім. Антонова, де його в листопаді 2018 сприйняли як лист від «Open Group» (інтерв'ю 21. 02. 2020).

КАРЛУЧЧО Луїджі

Carluccio Luigi

(1911, Калімера — Сан-Паоло, 1981). Італійський мистецтвознавець.

Учасник колоніальних кампаній Муссоліні, згодом — руху Опору.

Критик у часописі «Popolo Nuovo», директор туринської галереї «La Nuova Bussola» (1947–55): виставки Жоржа Брака, Джеймса Енсора, Ва-

силя Кандинського, Карло Карра, Джорджо де Кіріко, Пауля Клеє, Філіпо де Пізіса, Альберто Савініо, Маріо Сіроні, Марка Шагала.

У МСМ Турину: «Тривожні музи. Метри сюрреалізму» (1967), «Сакральне та профанне у мистецтві символізму» (1969), «Битва в ім'я уяви» (1973).

Автор текстів про Френсіса Бекона (1962), Доменіко Гнолі (1974–75), Феліче Казораті (1981), книги «Провокуюча уява» (1979).

Не позбавлені неореалістичного причарування «Тюремні рисунки» К. (портрети в дузі Ніла Хасевича), виставка яких відбулася у туринському Музеї Опору 2013 [Alemanno].

Комісар ретроспективи Феліче Казораті на 26 Венеційському арт-фестивалі 1952.

Член Комітету Італійської секції (з трьох душ) 1978.

Директор образотворчого мистецтва 39 Венеційської бієнале 1980, окрасою якої вважають виставку «Сучасне мистецтво Чехословаччини з музеїв Праги» (Ка'Пезаро), ганджем — «слабкість» Італійського павільйону [Martino 2005: 70].

Номінований на посаду 40 едиції, помер у бразильському відрядженні. Встиг вигадати гасло: «Мистецтво як мистецтво: Наполегливість праці».

КАСТЕЛЛІ Лео

Castelli Leo/ Leo Crausz

(1907, Трієст — Нью-Йорк, 1999). Американський галерист.

Кавалер Ордену Почесного Легіону (1987). Лавреат почесних мистецьких відзнак («Нью-Йоркер», 1984).

Страховий агент у бухарестській фірмі.

Отримав юридичну освіту в Мілані, економічну — в Колумбійському ун-ті. Працював директором трикотажної фабрики свого тестя у Джеймстауні.

«Дилер-акушер... абстрактного експресіонізму», «нагадує дипломата з Європи, з вишуканим акцентом, що вже не видає в ньому італійця... голос м'який, улесливий, ледь хрипкуватий, нагадує манеру Петера Лорре» [Гук 2019: 277]. Даніеле Гарднер назвав його «сучасним Медічі»

[Who's who 1993: 188]. Айдан Салахова порівняла знайомство з К. з «візитом до англійської королеви» [Орлова 1999].

Подарував МСМ «Ліжко» Раушенберга 1955 на знак поваги до Альфреда Барра-молодшого [МоМА 2004: 207].

Галерея К. у Нью-Йорку (засн. 1957) показала зразки мінімалізму (Ів Клейн, 1961, Дональд Джадд, 1965, Брюс Науман, 1968, Кіт Соньєр, 1970), «нових технологій» (відеоперформанс Віто Аккончі «Recording Studio from Air Time», 1973) [Art of XXth 2000: 316, 526, 607], концептуалізму (Джозеф Кошут, Едвард Руша, 1989 [Флеш Арт 1989: 24]).

Передусім — першовідкривач поп-арту, з вернісажу Джаспера Джонса 20. 05. 1958 [Вулф 1976: 248], з яким К. познайомив Роберт Раушенберг, викликавши його захват («найнеймовірніше, що бачив у своєму житті» [Голомшток 2006: 187]). Розенквіст, утім, був невдоволений надто ефектним розміщенням його картини «F-III» в квітні 1965 у К. [Гордон 1989: 199].

На початку сам розвішував картини в галереї, до 20 разів змінюючи порядок експонування [Гук 2019: 271].

К. і його дружині Ілеані Зоннабанд приписують лобювання Гран-прі для Раушенберга (чию творчість поквапилися затаврувати українські ідеологи [Кудін 2009: 72], [Степовик 1964: 4]) на Венеційській бієнале 1964, для чого К. вмовляв «критиків, пригощаючи обідами суддів і переконуючи політиків» [Гук 2019: 276]; нині така стратегія не видається злочинною.

Насправді зусилля К. були спрямовані на організацію виставки на Сан-Грегоріо як доповнення експозиції на Джардіні, тож на Бієнале 1964, крім Раушенберга, США представили Джаспер Джонс, Моріс Луїс, Кеннет Ноланд, окремо — Джим Дайн і Клас Олденбург.

Наслідок бієнальського тріумфу Раушенберга — виставка Уорхола в галереї К. (квітень 1966; шпалери із коров'ячими головами тощо [Хан-Магомедова 1998: 7]).

Тут-таки Гаральд Зеєман готував виставку 1969 «Коли позиції стають формою» [Обрист 2013: 99].

Початківці з Сохо та Челсі хизуються футболками з написом «Мої слайди переглянув К.» [Гук 2019: 268].

Завдяки К. у київському ЦСМ-Сороса 2. 12. 1999 Джозеф Кошут прочитав лекцію «Красти Прилюдно».

Насамкінець: «Характерна здатність *Хороших галерей минулого*, таких, як К. чи Гагосяна, швидко адаптуватися до нових умов і ставати *Хорошими галереями сьогодення*» [Фикс 1997: 71].

КАТТЕЛАН Мауріціо

Cattelan Maurizio

(1960, Падуя). Італійський художник.

Працював садівником, охоронцем, меблярем.

Самоук у мистецтві.

Живе в Мілані, Нью-Йорку.

Автор натуралістичних воскових персон у гротескових, часом провокативних ситуаціях.

На арт-ярмарках К. представляють кілька галерей одразу [FIAC 2009: 473].

Учасник Венеційських біенале (1999, у програмі «dAPPERTutto»; 2001; 2003), 6 Карибської 1999.

Відгук на події 11 09. 2001 — скульптура К. «Френкі та Джонні».

Портрет К., похмурого, дратливого написав Ян Пін-мін (аукціонний естимейт 48 тисяч \$) [Sotheby's 2010: 67].

Створив прецедент цинічної, як на той час, комерціалізації доробку в контексті Біенале, продавши свій стенд парфумерній компанії, що на тому місці встановила білборд [Verzotti 1993: 105]. Друг-куратор додає: К. написав на стенді: «Робота — кепська посада» [Bourrioud 2004: 5].

Зворохобив Біенале скульптурою «Папа римський, побитий камінням» [Орлова 2003: 13].

КЕМЕНОВ Володимир Семенович

Кеменов Владимир Семенович

(1908, Катеринослав — Москва, 1988). Російський радянський історик мистецтва.

Навчався у МДУ (1928–30).

Дійсний член (1959), віце-президент АМ СРСР (1966).

Лавреат Державної премії (1980).

Реакціонер («Формалістичні кривляння у малярстві», 1935, «Проти абстракціонізму в суперечках з реалізмом», 1969).

Досліджував творчість Кукриніксів (1944), Віри Мухіної (1955), Василя Сурикова (1948, 1949).

У статті «Про політичний плакат» (1952) згадав українських митців Федора Самусєва, Валентина Задорожного, картав їх за «неувагу до української природи, національної своєрідності, людських типів і характерів» [Кеменов 1956: 45, 46]; лаяв митців Грузії, Прибалтики.

Його зауваги щодо небезпеки натуралізму в мистецтві цитували українські автори [Говдя 1978: 10].

Таврував «вузьке, одноманітне і бідне розуміння реалізму» [Первый пленум 1939: 153], та все життя тільки таке і визнавав: «достатньо зазирнути в праці К., де йдеться про реалізм Веласкеса і російських художників ХІХ ст. Правда ж! Але така правда, яка бреше, і бреше ще небезпечніше, аніж пряма брехня» [Якимович 1990: 13].

1957 у Парижі зайшов у гості до художниці (молодість якої пройшла на Слобожанщині), вмовляв повернутися до СРСР, не вмовив, а розчулив: «сходимося ми з ним у поглядах на сучасне “мистецтво”, яке наповнює його жахом»; згодом К. підпише її некролог [Серебрякова 1987: 160, 258].

Комісар Радянського павільйону на 33 Венеційській бієнале 1966.

Як курйоз виглядає історія з перейменуванням картини Геннадія Мосіна/ Анатолія Брусиловського з «1918 рік» на «Ленін та Калінін на трибуні», позаяк італійський журналіст узрів тут Троцького; «К. ледве не вмер зі страху» [Русские художники... 2013: 412].

Користав бієнальським матеріалом 1960, 1966, критикуючи твори Маріо Чероллі, Лучіо Фонтана [Кеменов 1969].

Як представник ЮНЕСКО влаштував радянській делегації, що їхала з Венеційської бієнале 1956, чотириденне перебування у Парижі [Яблонская 2020: 314, 319].

1985 на Олімпіаді з мистецтвознавства у Ленінграді К. вручив одному з переможців альбом краєвидів *Москви* (бачив сам).

Помилки у висвітленні історії Венеційських бієнале

Чимало їх спостеріг у венеційській кореспонденції М. Кравченка рецензент «Мира искусства» [Силэн 1899].

Пишуть, на арт-фестивалі «з російських художників більше інших сподобалися Касаткін і Серов, хоча останній не брав участі у цій виставці жодним своїм твором» [Заметка 1901: 332]).

Дали маху і серйозні видання: «У “Giardini Pubblici”... розміщується щорічна виставка мистецтв» (курсив мій [Rossica 1914: 78]), хоча термін бієнале передбачає дворічність.

Помиляються і сучасні автори: не Кабаков представляв Росію 2001 у Венеції [Гройс 2011: 105].

Виставка «Перша колекція» не брала участі в офіційній програмі 2005 [Венеційське... 2011: 9]. Оліва був не директором 45 Венеційської бієнале [Оліва 2011: 21], а одним із кураторів. Натомість комісара Українського павільйону Олександра Федорука йменують «пан куратор» [Федірко, На городі 2001: 12].

Навряд чи Джардіні Наполеонічі є «старовинним венеційським парком» [Орлов 1960: 4]: тоді йому виповнилося 146 літ, мізерія на тлі 1000-річної Венеції.

Неточно, що «Бієнале завжди відкривається на початку червня і працює до листопада» [Орлова 2007: 16]: арт-фестиваль 1895 тривав з 22. 04 по 31. 10 [Martino 2005: 15], і ця традиція трималася довго.

Вихваляння на тему активного відвідування Радянського павільйону та пустки у залах модерністів — радше міф. Хто підтвердить, що «павільйон СРСР за відвідуваністю нині є на 1-му місці...», а це бюлетень Інформаційного бюро АХР 1928 [Борьба за реализм 1962: 144]?

Не уникли помилок і сучасні монографії: 1934 «було уперше побудовано павільйон СРСР» [Соколюк 2002: 117], [Соколюк 2014: 205]. Як відомо, Союз користав будівлею Ханенка.

Аз многогрішний: приписав Марущенко фотосерію «Донбас-Шоколад» (насправді «Донбас-Країна мрій», згаданий твір — Савадова); помилився з ініціалами [Сидор-Гібелінда 2008: 180, 250].

Може, випадковим є написання Шавкуненко замість Шовкуненко [Тихонов 1934: 182]. Але три помилки у прізвищах трьох авторів, ще й в урядовому виданні — рекорд: А. Овадов, О. Кістол, Т. Панич [На Венеціанському... 2001: 12]. Читаємо: Марк Ротко народився в Києві [XXIV Biennale 1948: 341], а не в Двінську. Замислишся: чи вірити київському походженню Йосифа

Зарицького (одеському — Авігдора Стемацького, Ісаака Френкеля), тут-таки заявленому?

Плутанина — із назвами творів Михайла Дерегуса [XXIX biennale 1958: 383, 384].

Прохопився митець: «ми оглянули невеликий павільйон російського радянського мистецтва» [Лаптев 1958: 119], а не побачив мистецтва Естонії (Альфред Ойя), Латвії (Олександра Брієдіс), Вірменії (Оганес Зардар'ян). Не було для українських митців на бієнале «довгої і несправедливої перерви» між 1958 і 2001 [Шпитковська 2014: 239]: «у проміжку» виставлялися Тетяна Голембієвська, Андрій Коцка, Георгій Якутович, Тетяна Яблонська та ін. Неправда, що «Архипенко став першим українцем, що взяв участь у Венеційському бієнале» [Скицька 2019: 98]. Як щодо Мурашка?

КЕСАСВА Стелла Юріївна

Кесаєва Стелла Юрьевна

(1965, Орджонікідзе). Російський меценат.

Закінчила економічний ф-т Північно-Осетинського ун-ту (1989).

Засновник, президент «Stella Art Foundation» (2003).

Куратор понад ста виставок, серед яких — «Емілія та Ілля Кабакови. “Випадок у музеї та інші інсталяції”» (2004), «Кімнати Меплторпа» (2005), «Вадим Захаров: 24 років на одній сторінці» (2006), «Єлена Єлагіна та Ігор Макаревич in situ» (2009), «Борис Орлов. Коло героїв» (2010), а ще Жана-Мішеля Баскія, Тома Вессельмана, Алекса Каца, Девіда Салле, Енді Уорхола.

На 53 Венеційській бієнале 2009 отримала подяки від організаторів виставки «Суб Тіціано» і Данієля Бірнаума з іншими 120 добродіями [Making... 2009].

Комісар Російського павільйону на 55 Венеційській бієнале 2013: проєкт Вадима Захарова «Даная» (куратор Удо Кіттельман).

До презентації видали монографію (з передмовою К.) «Російські художники на Венеційській бієнале», що рясніє рідкісними фактами з історії виставки та слабує на імперськість; нагадаю, на аналогічну тему — в українському вимірі — вийшла книга п'ятьма роками раніше, без глянсового лоску і пафосного тлусту.

«Данаю» співвітчизники оголосили «унікальною», пов'язавши з «глобальними процесами геополітики» [Русские художники... 2013: 691, 696]. Виглядала ефектно: на голову відвідувачок (до залу, де відбувалася чудасія, прохід обмежили за гендерною ознакою) сипався «золотий дощ» симулятивних монеток.

Таку ж посаду К. зайняла на 56 Венеційській бієнале 2015. «Намагалися робити все на дуже тонкому, високому рівні... не перевантажуємо виставковий простір, робимо “чисті” виставки», відстоювала право на кураторський вибір без конкурсу, «бо це займає дуже багато часу» [Кесаєва 2015: 74].

За свідченням українського художника (з посиланням на Вадима Захарова), «навіть заплакала, коли дізналася, що російський павільйон не отримає приз» [Лейдерман 2017: 177]. Ще б пак, запевняє російська мистецтвознавиця (що і Михайлова вважає «своїм»), «Росії було би важливо отримати “Лева” у той момент, коли політичний Захід пред'являє до неї стільки претензій» [Тупицына 2015: 77].

КІЛЬТЕР Уте (Вікторія) Михайлівна

(1967, Київ). Український мистецтвознавець.

З родини естонських німців, «з бібліотекою, трофейним фортеп'яно». Навчалася в Київському хореографічному училищі; закінчила КДУ (філософський ф-т).

Стажувалася у Франції, Німеччині.

Засновник телециклу «Ситуація Ута» (1992), присвяченого подіям актуального мистецтва Одеси.

Керівник «Ліги 14», організувала (на період 1997) 38 акцій, виставок, конференцій [Портфолио 1999: 210]. Зі спогадів одеситів: «Ута лише насамкінець вернісажу зрозуміла, що я в неї на виставці експонент» [Войцехов 2016: 184]; «Тоді підключилася Ута К., і багато було репортажів», «Пригадую, як колись Ута К. привезла іноземців» [Голубовский 2011: 40, 72].

30.07.1997 прочитала в київському ЦСМ-Сороса лекцію про 10 Документу, яку відвідала: традиція усного інформування загалу, відлученого від оригіналів, засвідчена за радянської доби (рисунок 1976 Ірини

Макарової-Вишеславської: митці у Сенезі побожно слухають розповідь щасливця-дизайнера про Венеційську бієнале), пролонгована за доби наступної.

Автор відеоінсталяцій («Стіна дотику», 1998, з Віктором Маляренком), відеоперформансів («Коліно», 2004), на тему яких прочитала у Мистецькому Арсеналі Києва лекцію 25. 05. 2007, перейменувавши жанр на «лайф-арт»; згодом один із таких творів прикрасив арсенальську виставку «Українське медіа-мистецтво 1990-х» (2018; в каталозі про К. — лише в рубриці «подяк» [Flashback 2018: 178]), екскурсію якою провів автор цих рядків, про К. розповівши.

Автор статей про діячів сучасного мистецтва, пов'язаних зі своїм містом: Євгенія Голубенка (2005), Оксану Мась (2007), «Мистецтво Одеси початку 2000-х: Думки вголос» (2009).

У 2010-х зосередилася на «танатологічних студіях» [Чигринець 2021: 112]. «Актор-талісман» фільмів Кіри Муратової (поетичний монолог у «Чутливому міліціонері», 1992).

Помічник куратора (з Діаною Федоровою-Печерською) проекту Оксани Мась «Post-vs-Proto-Renaissance» на 54 Венеційській бієнале 2011. «Написала текст, та й годі. На виставку прилетіла наступного дня. Створила цикл із семи телепередач на тему Венеційської бієнале... Ідея проекту подобається: скласти пікселі і будь-що... Живцем проект спрацьовує» (інтерв'ю 21. 05. 2019, звідки — біографічні дані К). Запропонувала і назву проекту [Роготченко 2011: 17], про що сама К. анітлень.

Текст К. виразний, самодостатній: «Пропонується культурний код ПРИТЧІ, коли підкреслена етичність, моральна навчальність прим'якшується образотворчим поданням можливого; коли клішованість (тут впізнаванність) = якості бути зрозумілим/ відкритим усім» (роздруківка статті; передостанній абзац).

Розмаїття думок про Український павільйон 2011

«Мабуть, 1-й український проект на Венеційському бієнале, за який мені соромно не було» (Віктор Хоменко) [Синенька 2011: 56]. «Вперше в історії України у венеційському арт-формі наша країна звучить як держа-

ва, в якій актуальні тенденції тісно пов'язані з державою. Оригінальність проекту Оксани Мась... в тому, що він соціотропний та інтерактивний» (Марина Хрущак) [Хрущак 2011: 8].

«Видовищна інсталяція» («Kataweb Multimedia»). «Мозаїка, що захоплює дух... Яйця представлені у вигляді прекрасного, розкішного та екологічно дружнього твору, від погляду на який у людей від захвату відпадає щелепа» («GREENDIARY»). «Картина... яка могла би накрити будь-яке футбольне поле, а також будь-який сад Борхеса» («Frantfurter Allgemeine»; роздруківки статей надані прес-службою мисткині).

Інші відвідники казали про «повну відірваність від сучасного українського контексту» (Катерина Стукалова), «щонайабсурднішу презентацію з усіх, що були у Венеції» (Леся Хоменко), «пишну плебеїзацію, зацикленість на православному обрядовір'ї» (Аліса Ложкіна) [Зіненко 2017: 81].

КЛЕР Жан

Clair Jean/ Gerard Ragnier

(1940, Париж). Французький мистецтвознавець.

Доктор наук (Париж, Гарвард).

Куратор кабінету графіки МСМ у Парижі.

Головний редактор часопису «Art vivant» (виходив до 1975), засновник, редактор «Cahiers du Musee National d'Art Moderne».

Директор Музею Пікассо (з 1989).

Куратор виставок класиків модернізму (Джакометті, 1969, Магрітта, 1978, Анні і Патріка Пуар'є, 1979, Де Кіріко, 1980, Бальтюса, 1983, Боннара, 1984), групових експозицій («Самотні машини», 1977, «Реалізми між Революцією та Реакцією» — «одна із сенсацій художнього життя» [Кислова 1989: 204], 1980, «Відень: Народження сторіччя», 1986, «Розіп'яте тіло», 1991, «Душа тіла: Мистецтво і наука», 1993).

Автор концепції «нової суб'єктивності» 1970-х, сформульованої на протигагу концептуалізму як «пильне спостереження видимого світу» [Милле 1995: 242], що на практиці сприяло фігуративному малярству ексцентричного штибу.

Серед книг: «Манівці» (1962), «Заувага щодо стану образотворчого мистецтва» (1983), «Парадокс хранителя» (1988), «Клімт і Пікассо в 1907»

«Мандри егоїста» (1989), «Медуза: Антропологія образотворчості» (1990), «Ніс у Джакометті» (1992), «Метаморфози Ероса» (1996), «Звичайнісіньке варварство: Музика Дахау» (2001), «Діалог смертей» (2011). Вивчав творчість Дельво (1975, з Мішелем Бютором), Дюшана (як «велику фікцію», 1975, як феномен фото, 1978 і «кінця мистецтва», 2000, концепція 2-ї книги зазнала критики [Краусс 2014: 100, 102]).

На 40 Венеційській бієнале 1982 — співорганізатор проекту «Мистецтво проти Мистецтва: Опір твору».

Куратор 45 Венеційської бієнале 1995. «Ідею обрання іноземця на Бієнале вважали за химерну — ймовірно в майбутньому, нині недоречну» [Martino 2005: 82], тож провалили кандидатуру экс-міністра культури Франції Жака Ланга, та сталося так, що на чолі секцій і стали громадяни інших держав. Несподівано обраний, К. зажадав гарантій — фінансових (бюджет обчислювався 22 мільйонами лір), архітектурних (перебудови Італійського павільйону, тож оголосили конкурс проектів), безпекових (для виставок, експонати яким надали музеї світу); більшості їх не отримав.

Замінив ретроспективний вектор виставки соматико-філософічним (історія людського тіла, «Ідентичність та альтернатива», серед учасників — Малевич), альтернативні інституції розгорнули виставки у Палаццо Дожів і Ка'Пезаро на тему еволюції смаку в закупівлях і нагородженнях артефактів.

Президент 46 Бієнале Джан-Луїджі Ронді був у захваті від того, як вдається К. залучити до показу рідкісні експонати, в яких іншим зазвичай відмовляли [46-Esposizione 1995].

Бієнале струснули арт-скандали: відсторонення од участі (і раніше скандального [Оганов 1976: 46]) Джіно де Домінічіса, істерика та втеча амбітного Сезара, який не дочекався головної відзнаки, котру вручили Гері Хіллу, автору знаменитої інсталяції — щодо спеціальних умов показу її власник, галерист Дональд Янг, листувався із К. напередодні [Amarcord 2013: 127].

К. називали «респектабельним... консервативним до мракобісся... хоч і високоосвіченим» [Мизиано199: 139]. Катрін Давід визначила стратегію К. як «реставраційну» [Давид 1997: 59].

На питання про прикмети «нового дискурсу в мистецтві» (інтерв'ю Каміло Фарназіері) відповів — на прикладі молодих митців: «мистецтво відчуває потребу в людині, в буттєвому змісті... це і є новим» [The French... 1995: 10].

Та скасував «APERTO» (віродилося 1999 у роздутій версії Зеемана), і створену для молодняка; критики зрозуміли це як «жест радикальної капітуляції — бієнале як інституція втратила здатність бути платформою втілення сучасності» [Мизиано, Средство... 2005: 101].

Неспроможність порозумітися з опонентами спричинила «суперечливе» звільнення К., якого звинуватили в комерціалізації заходу як «індульгенції для крамниць» [Martino 2005: 86].

КЛИЧКО Володимир Володимирович

(1976, с-ще Сонячне, Казахстан). Український спортсмен, політик.

Батько — полковник авіації, матір — службовець.

Закінчив Переяслав-Хмельницький педагогічний ін-т (1996), аспірантуру Національного ун-ту культури й спорту України.

Кандидат наук.

Боксом займається з 1990 [Хто є хто... 2007: 427].

З 1996 володар чемпіонських нагород і олімпійських звань.

Куратор Українського павільйону на 53 Венеційській бієнале 2009, проекту «Степи мрійників» (учасники Міхара Ясухіра, Ілля Чічкан).

«Участь Володимира К. у проекті як куратора павільйону поставило це питання на порядок денний. Важлива не та роль, яку ти відіграєш у суспільстві, а те, чи особа ідентифікує себе з цією роллю настільки, щоб повністю нею жити, ставши актором своєї власної п'єси... Зазвичай, люди не усвідомлюють, яку роль вони грають», комісар проекту Пітер Дорошенко [Steppes 2009].

Ілля Чічкан свідчить: на роль куратора «хотів Ольгу Куриленко... але в неї пацан такий наворочений — не домовилися» [Титаренко: Пінчук... 2009: 80]. Позуючи у футболці з портретом К.: «з моїм куратором мені нічого не страшно» [Чічкан 2009: 19].

Але «навіть це... не додало плюсів. Біенале... не була такою, щоб прославила державу» [Роготченко 2011: 17].

Гадаю, цього разу було використано потужний міф братів К. як «безпосередній вияв чоловічої харизми» [Грабович 2003: 50].

Принаймні одне українське обличчя за всю історію міста прикрасило Гранд Каналі: фотозображення К. (роботи Чічкана) з позолоченими ковзанами у руці на фасаді Галереї Академія: символ домінування спорту над артом — ідея футуристична, тобто італійська.

Дратувалися митці: «Ось вам К. в ролі куратора, ось вам Верка Сердючка. Що ми ще знаємо про Україну? А я тут пісочком присипав...» [Ройтбурд 2010: 33]. Журналісти: «імідж — усе, і внесок куратора є однозначним» [Настюк 2009: 12]. Критики: «відбувається очевидна профанація концепції кураторства» [Ложкина 2009: 16], його призначення «дезавувало ідею кураторства» [Васильєв 2009: 13], «роль боксера К. звелася до позування для рекламного плакату» [Баршинова 2009: 12].

І вийшов «такий публічний ляпас — мовляв, всі вільні!» [Олейник 2005: 4].

Нюанс: «золото в руках боксера — перемога не тільки над майбутнім, але й над правилами заданого тону біенале... як в задзеркаллі, художник може бути боксером, і навпаки» [Клінгенберг 2009: 13].

Бренд «К.» у новинах CNN забезпечив появу на презентації павільйону Ентоні Гормлі, Джей Джоплін, Наомі Кемпбелл, Джефа Кунса [Томак 2009: 20].

«За власний рахунок... аби підтримати співвітчизників» приїхав Віталій К. [Орлова 2007: 16], сам куратор був відсутній: за твердженням Дениса Казвана, у нього мав «відбутися головний бій його життя», а так він — «дуже могутня ікона України, комунікатор, котрого знає весь світ» [Олейник 2009].

КОГАН Петро Семенович

Коган Петр Семенович

(1872, Ліда, Віленська губ. — Москва, 1932). Російський літературознавець. Друкується з 1895.

Автор «Нарисів з історії західноєвропейської культури» (3 т; 1903–10), праць з історії красеного письменства. Писав і на теми образотворчості (у каталозі «Сучасне французьке мистецтво», 1928).

Заперечував значущість авторства, унікальність мистецтва (риторичне питання: скільки людей читають Данте? так ото ж). Авангардистам, як свідчить Дон Амінадо, був ворожий, «відгороджуючись високою стіною» [Воспоминания о серебряном веке 1993: 396]. Але «любитель книг і витончених речей» К. схилився перед Блоком (котрий вважав його ідеї «не творчими, не окриленими» [Блок 1981: 326]), не любив Маяковського, а той лаяв його у віршах [Рескин 2017: 17]; до речі, К. переклав трактат «Сезам і лілії».

Персонаж гротесковий: «швидко бігав, ворущачи тарганячими вусами» [Брюсов 1970: 150], «гортає Бедеккера і ще раз заявляє, що це кращий з істориків мистецтва» [Терновец 1977: 193], «у Коганів бідно й поважно... чай, скисла сирна паска...» [Чуковский 1991: 165, 235].

Президент ДАХН.

Комісар Радянського павільйону на Паризькій виставці ДУМ 1925, куди взяв за секретарку Марію Кудашеву [Носик 2001: 49], відтоді музу і дружину Ромена Роллана, ймовірно, агента ЧК. На відкритті — «у циліндрі, візитці та чорному пальті» [Терновец 1977: 167].

У «Паризьких враженнях» поцінував «буржуазні павільйони» у категоріях «надлишку дарів, призначених для ізольованої душі, котра чекає забуття» [Климов 1982: 84]. Натомість популяризував Олександра Родченка [Волков-Ланнит 1968: 42], порівнював «ідейні змісти» виставок Венеції і Парижа [Коккинаки 1976: 377].

Комісар («президент») Радянського павільйону на 14 Венеційській бієнале 1924, голова Оргкомітету.

Подейкують, не знав імен учасників виставки, проігнорував творчість Малевича, який вважав це «окозамилуванням» [Малевич 2004: 162]. Листувався з Іларіо Нері, котрий квапив його з паперами, К. вибачав-

ся, посилався на політичні причини, тож список експонатів було надіслано до Венеції наприкінці лютого 1924, експонати прибули на початку травня, приїзд офіційних представників перенесли, за словами К., «через велетенські відстані ...і нескінченні формальності» [Барнет 1993: 179].

У відборі експонатів був неупередженим (на що нарікали адепти АХРР). Знайшлося місце і для кераміки Межигір'я, яку вполював критик Франческо Сапорі.

На венеційському вернісажі 17.06.1924 «у короткій промові французькою мовою привітав присутніх... вказав на загальний характер робіт, представлених у павільйоні» [Терновець 1977: 153], інша версія: «промови уникнув», обмежився «кількома зауваженнями». Тішився «найдружнішим прийняттям... з боку адміністрації біенале... досконалим порядком і найвищою культурою» [Барнет 1993: 181, 183].

На виставці — портрет К. пензля экс-харків'янина, котрий показав тут ще дві роботи [Кацман 1962: 51].

Зі слів учасника, К. телеграфував голові Раднаркому «про успіх вірменських експонентів, а особливо моїх» [Сар'ян 1985: 243].

Комісар Радянського павільйону 1928, оформлення якого оцінив навіть учасник: «Своїх “Матросів у засідці” я просто не впізнав. Вони висіли в прекрасній рамці червоного дерева та були добре освітлені верхнім світлом. Рязський також був задоволений станом своєї “Делегатки”» [Богородський 1987: 147]. За спогадами, їх зустріли у залі аплодисментами, до чого знак подав адміністратор павільйону.

Комісар Радянського павільйону на Венеційській біенале 1930, де Україна вдруге отримала окрему філію, що вписувалося у програму українізації наркома освіти Миколи Скрипника (пор.: «дальша робота підвищення й зростання українізації у всіх галузях» [Резолюції 1928: 177]), водночас теорії К. використовувалися у полеміці з українськими неокласиками [Савченко 1927: с. 40, 41].

Згодом втрапив у неласку: недооцінив «вплив класової та політичної боротьби на розвиток художньої літератури» [Коган 1938: 218].

Українська секція
Венеційської бієнале 1930
Живопис

- Богомазов Олександр
№ 122 «Пилярі»
- Шехтман Мануїл
№ 123 «Втікачі»
- Гвоздик Кирило
№ 124 «Радіо на селі»
- Мизін Олександр
№ 125 «Оборона Луганська»
- Пальмов Віктор
№ 126 «Материнство»
№ 127 «Рибалка»
№ 128 «Перше Травня»
№ 129 «Жінка»
№ 130 «Збір фруктів»
- Петрицький Анатоль
№ 131 «Інваліди»
№ 132 «Чоловічий портрет»
№ 133 «Портрет на червоному тлі»
№ 134 «Чоловік з часописом»
№ 135 «Портрет актора Гірняка»
- Седляр Василь
№ 136 «Розстріл»

Відділ графіки

- Довгаль Олександр
№ 137 «Цирк»
№ 138 Ксилографія
№ 139 «Окупація міста»
№ 140 «Відвідини»
№ 141 «Розподіл пайка під час громадянської війни».
- Касіян Василь
№ 142 «Страйк» (ксилографія)
№ 143 «Відпочинок»
№ 144 «Робітники» (акватинта)

№ 145 «Гірняки»

№ 146 «У вагоні»

Налепинська-Бойчук Софія

№ 147 «Портрет»

№ 148 «Випадок»

№ 149 Ілюстрація до книги

№ 150 Ініціали

Падалка Іван

№ 151 «Польові роботи» (ксилографія)

№ 152 Ілюстрація до книги

№ 153 «Яблучко»

№ 154 «Поранений товариш» (літографія)

Толкачов Зиновій

№ 155 «Ніжність» (літографія)

№ 156 «Спрага»

[Esposizione 1930: 264, 265].

КОМАШКО Антон Михайлович

(1897, с. Непокрите, Харківщина — Ленінград, 1970). Український художник.

Навчався у Харківському художньому училищі (1914–15) на субсидію Іллі Репіна, про якого (жив в «Пенатах» 1914–18) лишив спогади «Три роки з Репіним» (вид. 1949) і який портретував учня 1915 («виразно не-красиве, та характерне обличчя» [Немировская 1974: 113]); обох за роботою нарисував Борис Григор'єв [Власов 1883: 240].

Оформлював агітпотяги. Оспівував подвиги Першої Кінної, писав ударників виробництва і письменників (Костя Гордієнка, Івана Виргана) [Данич 1968: 12].

Директор Харківського ін-ту просторових мистецтв з 1927; 1931-го на семінарі аспірантів виголосив доповідь «За пролетарську гегемонію у просторовому мистецтві». За словами Івана Падалки, почував себе, як «повний “гегемон” мистецького руху» [Соколюк 2014: 242], з чим пов'язано анекдот із телеграмою «скаженого Гриця» К. як «нашому Гегемону і поводитиреві» [Дерегус 2004: 66].

Очоловав Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців (1930–32) [Роготченко 2007: 46], організаційного утвору АХЧУ.

Опирався підготовці української секції на Бієнале 1928, про що міститься згадка у листування Василя Седляра (19.04., з Харкова — Оксані Павленко): «Пішов культзв'язок України. Картини й гравюри на Венеціанську виставку (між іншим, і мій “Розстріл???”). К. і компанія подали протест до НКО» [Кравченко 2010: 284]; це — один із небагатьох відгуків українських митців на участь у арт-фестивалі (що загалом уможливилось завдяки ректору КХІ Івана Врони [Кравченко 2005: 33]). Крім того, Седляр просив надіслати йому бієнальські каталоги 16–18 едицій [Рудзицький 2020: 53].

Відомо, що Іван Падалка готував портрет Надії Суровцевої на виставку до Венеції, варіюючи її «на цілий зріст, по коліна, у “досить роздягнутому туалеті”» [Суровцева 1996: 186]. Просив про італійську візу Кирило Гвоздик, не отримавши, бідкався: «ледве чи зможемо побувати ми в Італії...» [Кравченко 2008: 278]. Згодом вже назва міста писалася як «Ванеція»: у протоколі допиту Софії Налепинської-Бойчук [Білоконь 2003: 11], злочинне апріорі. Заборону виїздів Анатолію Петрицькому пояснювали так: радянський народ сам недостатньо знає його творчість [Касіян 1970: 117], а потім вже й він вибачливо бубонів: «мусимо дати продукцію, яка, потрапивши за кордон, викличе в буржуазній аудиторії не шепіт похвальби, а ненависть до нас...» [Дамо 1933: 3].

Водночас у відрядженні не відмовили тоді ще маргінальним російським художникам Миколі Купреянову, Юрію Піменову [Купреянов 1973: 28, 55].

Щодо К., то його українські митці атестували і як «натураліста найгіршого гатунку» (Касіян), і «просто дурня» (Седляр) [Рудзицький 2020: 180, 118]. За словами Петрицького, «К. почав мене бити ще в Художньому ін.-ті» [Український художній авангард 2020: 464].

За чутками, після війни збожеволів.

Відгуки іноземної преси на українську секцію Венеційської бієнале 1928

Переважає «народний примітивізм»; секція «гідна уваги і дуже цікава» (Уго Неббіа, «Кор'єре Меркантиле», Генуя). «Розмаїта, трохи раціоналістична, та багата колоритом і почуттям поезії» («Ведета фашиста», Віченца).

Про Михайла Бойчука: «примітивізм, дещо літературного стибу в “Жіночій голові”»; Кирила Гвоздика: «сповнений спогадів про Гогена у “Пастуху, що спить”»; Федора Кричевського: «Сімейний портрет» витлумачено із щирим і переконливим архаїзмом; Андрія Тарана: «чудовий пейзаж» (Джино Корналі, «Секоло», Мілан).

Твір Гвоздика написано з «прекрасним почуттям» (Сільвіо Бенко, «Пікколо», Трієст).

Про Тарана: «легкий краєвид».

Іван Друченко, Бойчук, Павло Голуб'ятников, Катерина Бородіна, Гвоздик, Іван Липківський, Антоніна Іванова: «щиросердні».

У Кричевського риси «японізації та декоративізму». У Олександра Мізіна вплив кватроченто. Кость Єлева і Віктор Пальмов видаються неприйнятними за експресіонізм (Рауль Вівіані, «Джорнале дель Арте», Мілан) [Терновец 1928: 102, 103].

Частину цих опіній цитують українські мистецтвознавці [Шедеври... 2008: 40], [Горбачов 2020: 276], [Кравченко 2008: 130].

КОН Фелікс Якович

Кон Феликс Яковлевич

(1864, Варшава — Москва, 1941). Російський революціонер.

З буржуазної родини.

Один із керівників соціалістичної лівиці (з 1904), потім КП (з 1918). Брав участь у антиурядових актах у Миколаєві, Одесі (1905–06). Редактор київської газети «Глос комуністи» (з 1919). У 1920 — член київського губкому КП(б)У, член Оргбюро ЦК; голова Галицького оргкомітету; 1922 — начальник Українського політуправління РККА. У 1925–28 — заступник відповідального редактора газети «Червона зірка» і т. ін. [Нагорная 1981: 242].

У діяльності К. арт-інспірації займали незначне місце: головував у секторі мистецтва і літератури Федерації об'єднань радянських художни-

ків (1930), котра організовувала творчі відрядження [Лучишкин 1988: 129]; користав народними танцями як «димовою завісою» для підпільної типографії [Кон 1921: 32], театральною виставою як приводом для маніфестації [Кон 1936: 4].

Третейський суддя у перемовинах ВОКСу з приватним музеєм Трієсту (куди з Бієнале 1924 втрапила «Баба» Абрама Архипова), що схотів придбати з радянської експозиції «Селянку» Віри Мухіної, «кращу скульптуру з усіх, представлених на міжнародній виставці» у Венеції (на думку «Іль Джорнале ді Сіцілія» [Тихонова 1934: 180]). Авторка відправила охочих до представників Наркомпросу, К. на правах урядової особи прорік: «Продати потрібно. За скільки?». Застрахований за 1000 золотих рублів, твір за таку ж суму (близько 50 000 лір) пропонують покупцеві, котрий платить за нього 15 000 радянських рублів.

«Селянку» подарували місту, передали до Ватиканського музею [Суздальєв 1981: 68]; загалом пропозиції щодо закупівлі експонатів Радянського павільйону надходять від середини червня [Иностранная... 1934: 5].

«Мухінська лінія» на Венеційських фестивалях не зникає: ось вам німий переляк Карла Карра перед «Робітником і колгоспницею» у Радянському павільйоні (завітав сюди 1958 з небогою Лаурою) [Карра 2000: 31].

Бізнес на Венеційських бієнале

Арт-фестиваль заснували не лише для показу артефактів, але й для гендлювання ними. Та 1895 частина прибутків Бієнале призначалася для венеційських сиріт [Allen 2009: 8]!

Для Італії пріоритетним був продаж картин своїх митців, але упродовж перших 20 літ покупці купують твори іноземців, час італійців настає 1922, за сприяння держави триває по 1942 [Alloway 1968: 94].

На 7 Венеційській бієнале 1907 Дмитро Стеллецький «продав один свій бюст за 300 франків, жажливо радий», пише сучасник [Кустодієв 1967: 87].

На 9 Венеційській бієнале 1910 картину Олександра Мурашка «На тера-

сі» купив радник румунського короля Кароля I Жан Каліндеру за 800 лір, «Неділю» — Альберт Франкфуртер за 3000 лір; після мита до митця втрапило біля 990 рублів.

На Венеційській бієнале 1924 з Радянського павільйону закупили 41 твір мистецтва, зокрема 13 картин [Exter 2003: 227], відбувся бенкет з приводу «досягнення цифр продажів (у всіх павільйонах) на суму 2 мільйона лір» [Терновец 1977: 155].

1928 Микола Купреянов тут продав рисунок «якомусь англійцеві» [Купреянов 1973: 156], а «Теслярі» Віктора Пальмова з виставки втрапили до колекції доктора Крісчен Брітона [Горбачов 2020: 229].

Та Ігор Грабар заявив: Бієнале «у сенсі матеріальному... не має жодного значення. Це все лише так, “для слави”» [Грабарь 1977: 121].

Для радянських громадян ціна на твори модерністів — сіль на рану: «Поглянувши на дивну відливку (скульптур у павільйоні Швейцарії — О. С.-Г.) покровитель прекрасного спокійно заявив: Я не знаю, що це таке, але знаю, що воно коштує чотири мільйони лір!» [Абалкин 1960: 5]. Дратували і виставки на взір «Найзначніших придбань різних музеїв сучасного мистецтва Європи» [Кузьмина 1964: 58].

Сьогодні нікого не здивує, що Лучіо Фонтана кожну з шести робіт продав за 2,5 мільйони лір, а тоді це пояснювали «політичними мотивами» [Гусев 1977: 213]. Не настрашить картинка звичаїв: «Ми бачили у Венеції збирачів-мільярдерів, котрі невідступно слідували за художниками і скульпторами, зірками сезону, трусячи чековою книжкою, як акули за пасажирським пароплавом» (очима П'єра Шнейдера [Лифшиц 1967: 160, 161]), щось схоже — на 32 Венеційській бієнале, з «нахабними» митцями, «які вже зараз потребують грошей» [Кузьмина 1980: 253].

СРСР користав Бієнале, аби придбати, напр., гравюри Георгія Якутовича та Рімтаутаса-Вінцентаса Гібавічуса, ілюстрації Дмитрія Бісті до лєнінської поеми Маяковського, барельєф Юрія Нєроди [Нєрсєсов 1971: 67]. Після студєнтських заворушень 1968 Бюро продажів Бієнале офіційно скасували.

О, мрії: «участь у вєнєційському Бієнале автоматично підвищує ціну на твори його учасників... » [Фєсєнко 2001: 2].

КОРРАЛЬ Марія де

Corral Maria de

(1940). Іспанський мистецтвознавець.

Керівник Центру королеви Софії у Мадриді.

Директор відділу візуальних мистецтв колекції сучасного мистецтва La Caixa, Барселона (1981–91).

Автор інтерв'ю з Хуаном Ернандесом Піхуаном (2003, 2004), упор. каталогу Доменіко Гнолі (1990, у співавт).

Одна з 11 кураторів «APERTO» на 42 Венеційській бієнале 1986.

Куратор Іспанського павільйону на 43 Венеційській бієнале 1988; об'єкти Хорге Отейза, Сусани Солано «відібрала... з великим тактом і смаком» [Хан-Магомедова 1989: 45].

Куратор (із Розою Мартінез; асистент Лорена Мартінез де К.) 51 Венеційської бієнале 2005, яку назвали «феміністичною»; прихід у арт-світ жінок-кураторок підгледів Зеєман наприкінці 1980-х: «чимало з них незалежні та навіть “входять у моду”» [Гофман 2001: 5].

Проект «Досвід мистецтва» у Італійському павільйоні (що їй доручили як старшій за віком [Мизиано, Средство... 2005: 101]) визначила «як відкритий простір вибору експериментів, ідей, рефлексій та їхнього провокування... Мені до смаку, що лабіринти Італійського павільйону не закінчено, він... більше скидається на дослідницький центр» [The experience 2005: XIV]. Погляд ззовні: «центр експериментів, а не набір артефактів» [Митюшина 2005: 268].

Феміністичність проекту критикує навіть «слабка стаття»: «Організацію бієнале вперше довірили жінкам (мабуть, подумали, що це дозволить потім не мати справи з жінками ще сто років?)... насправді, усього 33 % авторів — жінки» [Бидиша 2011: 447].

Однак у проекті К. лише 28 % жінок (12 душ, себто 72 % чоловіків), у її кураторки-колежанки — близько 50 % (25 душ), тож шпарка не між концепціями, а їхньою реалізацією. К. спирається на стару добру классику модернізму (Балка, Бекон, Гастон, Науман, Тапієс), звідси — звинувачення К. у «казенному консерватизмі» й «дидактичній очевидності» [Мизиано 2005: 102], «ностальгії за тенденціями нещодавнього минулого» [Вышеславский 2005: 4], «неприхованому бажанні просу-

вати «своїх» [Айзенберг 2005: 31], наче кураторський фах передбачає «нульовий градус почування»), яка сягає 19 % від 42 присутніх. Малярство у секції К. склало 26 %, чи не навздогін «Поверненню митця» Мізіано 2003. Підтвердження ретроградності проекту К. — мінімальна вага (неприпустима для Маніфести) митців афро-китайського походження. Насправді К. відмовилася від епатажу, надмірного у Мартінез, натомість культивуючи «тихий жах» (металеві об'єкти Джеррі Хольцер — присвяти 11 вересня, персонажі Марлен Дюма, занурені в тривожний сон, горорне відео Марка Воллінгера). Але переважив декоративний первень (візерункові стіни Майдер Лопез, сріблясті штуценції Моніки Бонвічіні, нарядний живопис Габріеля Ороско).

2015 — куратор Португальського павільйону з проектом Жоао Лоуро «Буду твоїм дзеркалом» [Corral 2015], де вкотре заміїла постмодерна ідея «перетворення глядача на співучасника», хоча наповнення проекту було, радше, модерністським.

Жіноч(н)е на Венеційських бієнале

Вже 1899 — Маргарет Мак-Дональд, Констанція Дейл, Елан Даніельсон, Ізабелла Росс, Дженні Шемінська [La Mostra...]. Чи є за цим традиція, а чи тенденція? Радше, це виняток із суворого, мужчинського правила. Зазвичай учасниці — маргіналки: хто нині згадає про скульпторку з Росії, яка у арт-фестивалі не раз брала участь, Терезу Ріс? Хіба з нагоди портретування Левітана.

У «дягілевському десанті» бачимо Анну Остроумову-Лебедеву й Марію Якунчикову, та є і Агнеса Ліндеман [Русские художники... 2013: 146], авторка манірних дитячих листівок.

Як не дивно, дорогу мисткиням відкрила радянська практика. Показовий приклад Олександри Екстер, але поруч — організаторка українських кустарних промислів, учениця Петра Левченка Євгенія Прибильська; усього жінок у павільйоні СРСР 1924 — 15: 15 % від кількості експонентів. Не числом, а вмінням: 1928 — Сарра Лебедева, Віра Мухіна, Серафима Рянгіна, Ніна Симонович-Єфимова, 1930 — Софія Налепинська-Бойчук, деякі сюди come back.

Кілька раз у Венеційській бієнале брала участь Тетяна Яблоньська.

Досі не проартикульовано внесок у бієнальську програму 1964 Тетяни Голембієвської.

Галина Неледва, згадає Віктор Рижих (інтерв'ю 2007), про свій портрет у Радянському павільйоні 1982 дізналася постфактум, коли їй передали каталог із репродукцією.

Нагороди жінкам дістаються рідко і пізно: лише 1930 Лівія Бенчіні отримує премію Транс-Адріатичного товариства, 1932 — Національної Балілли [Martino 2005: 131].

Скульптурна експозиція екс-княнки Луїзи Невельсон у павільйоні США 1962 — теж перемога жінок.

На Бієнале 1966 художниці — жодного разу одноосібно — представляють павільйони Італії, Болівії, Південної Африки, Франції, Іспанії, США (Елен Франкенталер), Угорщини та СРСР (чотири авторки), не кажучи про секцію ДУМ.

«Фенімістичний склад» (художниця, комісар, кураторка) угледіла у Грузинському павільйоні на 52 Венеційській бієнале журналістка [Курина 2007: 60]. Представницею Британії стала Трейсі Емін — друга за історію Бієнале жінка в такій ролі [Орлова 2007: 16] після Бріджит Рейлі, яка отримала один із головних призів 1968.

Перелом стався 1993, коли жінки представили павільйони США (Луїз Буржуа) та Японії (Йої Кусамо), хоча тоді (і цим вразився критик-мужчина) «жодна з художниць не отримала головного призу» [McEvilley 1993: 103].

Пішло-поїхало: Барбара Блум (премія Дуеміла, 1988), Дженні Хольцер (Золотий Лев за павільйон США, 1990), Луїз Буржуа (одна з чотирьох почесних згадок, 1993), Агнеса Мартін (Золотий Лев «за внесок»), Марина Абрамович (Міжнародна премія Бієнале), Піппілоті Ріст, Рейчел Уітерід (Премія 2000), Маріко Морі (Спеціальна відзнака), Сем Тейлор-Вуд (премія Іллікафе, 1997), Ширін Нешат (Міжнародна премія), Ея Лііза Ахтіла (почесна згадка, 1999), Маріза Мерц, Дженет Кардіф (одна з Міжнародних премій, 2001), Барбара Крюгер (Лев «за внесок», 2005) [Martino 2005: 133].

На 48 Венеційській бієнале Катажина Козира отримала приз за «мужчинський тероризм» (відео про чоловічу лазню [Kozuga 2011: 139]).

Символом Бієнале 1999 стали велетенські щурі Катаріни Фріч.

І вже у павільйоні Швейцарії 2017 виринають просто «Жінки Венеції» (куратор Філіп Кайзер).

КРИСПОЛЬТІ Енріко

Crispoliti Enrico

(1933, Рим — Рим, 2018). Італійський історик мистецтва.

Професор Академії образотворчих мистецтв, Рим (1966–73), Ун-ту Салерно (1973–84), Сієнського ун-ту (1986–98).

На 37 Венеційській бієнале 1976 — член Комітету образотворчих мистецтв, на 1978 — член Комітету Італійської секції.

Після (майже) 15-річного фахового досвіду — куратор (з Габрієлою Монкада) експозиції «Нове радянське мистецтво» на Бієнале дисидентів 1977.

На 53 Венеційській бієнале — серед трьох кураторів проекту «Данина П'єтро Каскелла»: класика енвайроменту [Making Worlds, Participating... 2009: 196].

Автор досліджень «Міф машини та інші футуристичні теми» (1971), «Мистецтво та фашизм в Італії й Німеччині» (у співавт., 1974); упор. каталогів Енріко Бая (1973, у співавт.), Ренато Гуттузо (1983–91), Джакомо Балла (1989, у співавт.).

Уважно вивчав творчість Лучіо Фонтана (1974, 1986, 2006 [Christie's 2010: 56]).

На думку марксиста-ортодокса, в антології футуризму 1969 К. перебільшив роль Марінетті [Лифшиц 1978: 270].

КОЧУБИНСЬКА Тетяна Анатоліївна

(1985, Київ). Український мистецтвознавець.

Батьки — математики; дядько, Віталій Колесников — художник.

Закінчила НАОМА, ФТІМ (2007). Серед викладачів — Олена Боримська, Олена Говдя, Анна Заварова, Людмила Лисенко.

Працювала у Київському музеї російського мистецтва (2009–10).

Редактор зб. «Парком. Місце. Спільнота. Явище» (2017).

Куратор Дослідницької платформи в PinchukArtCenter (виставки «Добро купує зло» Сергія Браткова, 2013, «Вина», «Перетворення», 2016, «Анонімне товариство», «Батьківщина у вогні», 2017).

Автор інтерв'ю для мережевого «Коридору» з Катериною Радченко

(2015), Ігорем Дюричем / Ігорем Подольчаком; Лесею Хоменко; Лесею Заєць (2016, з Катериною Яковенко); з Юрієм Зморовичем (з Тетяною Жмурко); з Віктором Хаматовим (з Ксенією Малих); Валерієм Сахаруком (2017).

З Бйорном Гельдхофом — куратор виставок «На межі. Українське мистецтво 1985–2004» (2015), «Future Generation. Art Prize@Venice 2019» (58 арт-фестиваль 2019), остання — в Ка’Трон, де високі стелі, просторі зали надали експонатам більше простору споглядання, ніж у Києві.

«Венеційська бієнале... нівелює будь-яке критичне посилення творів мистецтва. І будь-яке висловлювання тоне в ситуації тривалої вечірки з просеко на кожному розі... гонитві за тим, аби переглянути усе, потрапити в усі павільйони... Складні соціальні проблеми, віддзеркалені мистецтвом, блякнуть і поглинаються атмосферою Венеції. Бієнале своєю атмосферою відображає... лицемірство, яке панує у світі... в ньому сусідять радість і біль, відчай і легковажність, приниження і захват, безправність і Dolce Vita на взір Великого Гетсбі. Попри відчуття ВДНГ, Венеційська бієнале — подія, в якій хочеться брати участь і продовжувати легковажний, нескінченно необхідний досвід спілкування з мистецтвом» (інтерв’ю, травень 2020).

З труднощів називає венеційські транспортні проблеми, невтілення проекту Cooking Sections.

Працювала не заради «кураторського висловлювання», а «створення сприятливих умов митцям... куратор не є візіонером».

На 59 Бієнале 2022 подала проект «Наслідки фотографування».

КРОФФ Девід

Croff David

(1947, Венеція). Італійський політик.

Закінчив ін-т Фоскарі у Венеції.

Виконавчий директор Banca Nazionale del Lavoro, президент Фондації Леві у Венеції.

Президент Російської Фондації Венеційської бієнале (2006–07).

Президент 52 Венеційської бієнале 2007.

Разом із міністром культури Урбані перетворив її на приватну інституцію.

Забажав використати територію кол. поштамту (Фондако деї Тедескі).

Опікувався історичним архівом.

Сповнений «менеджерського, рішучого духу», обирав директорів кожного сектору, «що стало несподіванкою для багатьох» [Martino 2005: 114].

На думку К., Бієнале мусить «відновити колишню лідерську роль зі здатністю обирання і провокації» [Вышеславский 2005: 5].

Звільнений міністром культури Франческо Рутеллі за чвари з місцевими інституціями; відзначений за сприяння приватному спонсорству і проекту нового кінопалацу [Jennings].

КРУПЕНСЬКИЙ Микола Анатолійович

Крупенский Николай Анатольевич

(1850, Кишинів — Рим, 1923). Російський дипломат.

Навчався у Київському ун-ті (1871).

На посаді посла у Норвегії К., «багатючий бессарабський поміщик... зі... східною експансивністю спілкувався не лише зі своїм єдиним секретарем, але й норвезькими чиновниками, як зі своїми кріпаками... жалілися норвежці: він приходить в міністерство з батоном!» [Игнатъев 1989: 468, 469].

Посол в Італії (1912–15).

13. 04. 1914 зустрів на залізничному вокзалі Велику Княгиню Марію Павлівну, яка прибула на Бієнале, з мером міста віце-адміралом Гареллі, російським генконсулом у Генуї та «членами російської колонії» [Телеграммы 1914: 1]); прохання сприймати Великі Літери як «патину часу».

Після виступів мера Венеції та помічника статс-секретаря з іноземних справ Борсареллі К. як гофмейстер («придворний сановник 3-го класу для нагляду за придворними чинами та служителями» [Даль 1996: 388]) на відкритті 16.04. виголосив промову, що є зразком офіційного оптимізму: «відчуття, викликані приїздом Високоповажних

Гостей... знайдуть тим сильніший відгук у Росії, що Італія вже багато віків як завоювала любов росіян». (У цьому, як не дивно, не схибив, що додатково пояснює новочасну експансію Росії в Італії). «Висловив побажання процвітання Італії та Венеції, цьому єдиному в світі місту, цариці Адріатики» [Открытие русского отдела... 1914: 3].

Родич К., Павло Миколайович — політик, відомий законодавчими ініціативами, як-от запровадженням земства у західних губ. [Внутренние известия 1910: 5], [Крупенский 1910: 1].

КУДЕЛЯ Лілія

Український мистецтвознавець.

Закінчила КМА (2010).

Ред. книги Вікторії Бурлаки «Історія образу: Мистецтво 2000-х» (2011), часопису «Art Ukraine».

Працювала в Галереї на Інститутській (2009).

Координатор програм Мистецького Арсеналу (2010–11).

З 2014 у ЦСМ Далласа.

Серед виставок: «Акселерація» (2013), «Мистецтво + Медіа» (2014), «Синхроніси» (2015), «Невидимі міста» (2017).

Серед публікацій — про Наталку Гусар (2010), Мауріціо Каттелана (2012), Сінді Шерман / «Монро» (2013).

Куратор Українського павільйону на 57 Венеційській бієнале 2017 (з Пітером Дорошенком), проекту Бориса Михайлова «Парламент», про мене, невдалого з огляду на незручну локацію і туманну політичну енігматику.

Член вибіркового журі українського проекту на 52 Венеційську бієнале 2019 (інші: Оксана Баршинова, Ілля Заболотний, Наталя Іванова, Наталя Космолінська, Тарас Полатайко, Леся Смирна [Венеційська... 2019: 2], остання визнала: «я була і мене не було», а була у відрядженні, інтерв'ю 23. 11. 2019).

КУЗЬМА Марта

(1964, США). Американський мистецтвознавець українського походження.

Навчалася у Бернард-коледжі Колумбійського ун-ту (Нью-Йорк), Центрі сучасної європейської філософії у Мідлсекському ун-ті (Лондон).

Вивчала історію архітектури модернізму.

Захистила дисертацію у Лондоні.

Директор Міжнародного центру фотографії у Нью-Йорку.

Директор Washington Project for the Arts у Вашингтоні (2000–02).

Під гаслом боротьби з хаосом організувала на 22 Бієнале в Сан-Пауло показ Ігоря Копистянського, Ігоря Подольчака, Олега Тістола [Ukraine 1994: 25].

Куратор 5 «Маніфести» (2004, Сан-Себастьян, з Масіміано Джоні), з виставкою Кирила Проценка й Іллі Чічкана — якого представила і на 23 Бієнале в Сан-Пауло проектом «Молоко за шкідливість»: цикл портретів тиранів ХХ ст.

Куратор експозицій «Нова Європа» (1999), «Kunstlerhaus Bethanien» (2004) в Берліні, «Ангели над Україною» (1993) в Единбурзі: спроба заявити про геній Олега Голосія.

1-й директор ЦСМ Сороса в Києві, покликаний допомогти українським митцям «в період інтеграції робіт» [Опера... 1998: 7]. Спершу «боялася київської ситуації» [Дорошенко 2003: 6], тож була «задоволена відстрочкою його відкриття... в момент, коли ще не існує діалогу з проблем сучасного мистецтва» [Кузьма 1994: 107]. Згодом сприяла появі низки знаменних виставок, перша з яких — «Заморожений пейзаж» Сергія Браткова, відтоді часто пише про нього (чотири публікації — у веб-форматі [Bratkov 2002: 27]).

Митець згадує курування К. виставки 1994 «Алхімічна капітуляція» у Севастополі, коли зник атрибут його з Михайловим інсталяції (підібраної на залізничних шляхах зужитої вати): «Марта проявила свою американську наполегливість... підійшла до командира корабля і сказала: “У нас зникли роботи. За дві години відкриття виставки... Я телефонуватиму міністру оборони, котрий дозволив проведення виставки, і якщо ви не знайдете усе за п’ять хвилин, вам доведеться йти до жіно-

чого гуртожитку та збирати вату в туалетах”. Він отетерів від такого нахабства... і пролунала сирена на всю Севастопольську бухту» [Сидлин]. Куратор виставок в ЦСМ «Дні відкритих дверей» (1993), «Колонізація об'єкта» (1995), «Вирощене у кістці», «Погляди з варенням», «Симпатична анонімність», 1-ї ретроспективи в Україні Бориса Михайлова (1996), «День із життя», «Інтермедія», «Опера Формоза», «Кримський проект II» (1998) та ін. За підтримки К. автор цих рядків 1995 видав книгу «Неіснуюча виставка», присвячену творчості Василя Цаголова, Олега Тістола, Гліба Вишеславського, на сторінках якої, зокрема, згадано арт-фестиваль у Сан-Пауло. Востаннє (?) бачив К. зі скотчтер'єром на Андріївському узвозі, силкуючись подякувати; зазнайомився з нею у сквоті «Паризька комуна» у майстерні Цаголова.

Ставлення до політики К. і ЦСМ лишається суперечливим; скаржаться, що учасники грантових програм «утворили осібну привілейовану групу» [Сахарук 2020: 246], «Марта К. стимулювала жорсткі негативістські рішення», із Олександром Соловйовим влаштувала «зачистку» культурно-змістового та мистецького шару, “промивання” мізків» [Петрова 2015: 52, 62]. Мемуарист оповідає, як після його пропозиції «всі скупчилися довкола неї із солодкавими посмішками... Марта одразу розквітла» [Войцехов 2016: 163].

На Венеційських бієнале виділяє проект Іллі Кабакова 1993: «справжній приклад художника, що встановив свої правила гри, за якими грає світ» [Кузьма 1994: 108].

Українську участь у Венеційській бієнале 2001 скритикувала: «Нікому в міжнародному художньому співтоваристві не цікаві внутрішні, так би мовити, родинні конфлікти. У фіналі цієї ситуації конфлікт став настільки герметичним, що український проект виявився чимось несуттєвим та навіть зігнорованим» [Минко 2003: 71].

2003 організувала у занехаяному аеропорті Нічеллі на о. Лідо (чи не там знайшла притулок інсталяція польської авторки, яка ніде більше не змогла її прилаштувати? [Abakanowicz 1995: 21]) презентацію учасників майбутньої 5 «Маніфести», з дискотекою; згадують діжки з вином, біля яких лежали знеможені відвідники; грали українські ді-джеї Олег Соколов і Derbastler [Курина, Не обижать 2003: 19].

Хрещення Венецією сталося у нордичному ключі: 2009 М. — куратор Дансько-Скандинавського павільйону на 53 Бієнале із проектом «Колекціонери» (куратори Міхаель Елмгрін, Інгар Драгсет), заради якого дизайнери та митці (26 душ, серед них Мауріціо Каттелан) перебудували павільйон, надавши йому «безпрецедентного виміру» [Making Worlds: Participating... 2009: 27]. У критиків побачене («холостяцька вілла з басейном, де мають вештатися і пити горілку оголені юнаки») викликало асоціацію з гей-парадом [Васильєв 2009: 13]. «Колекціонери», втім, стали фаворитами глядацької уваги, та журі їх «відзначило... лише особливою згадкою» [«Золотого Лева»... 2009: 4], що, зауважу, чогось вартує, бо таку ж відзнаку отримав «Червоний павільйон» Кабакова. На 54 Венеційській бієнале 2011 у проекті Скандинавських країн К. розділила кураторську ношу з Пабло Лафуенте, Петером Осборном. «Стан речей понад смертю» (десятеро митців) не мав попереднього розголосу попри актуальну тему «Вірусні незгоди і сучасні думки супроти СНІДу». На 55 Венеційській бієнале 2013 її колегами стали Лафуенте, Анжела Веттезе; проект «Застереження святої повіі: Едвард Мунк, Лене Берг і дилема емансипації» експонувався під аркадами Сан-Марко.

КУЛИК Іван Юліанович

(1897, Шпола — Київ, 1937). Український письменник.

Навчався в Одеському художньому училищі.

У 1914–17 — у США, де працював чорноробом, брав участь у діяльності соціал-демократів.

Член 1-го складу уряду Радянської України.

1924 — консул СРСР у Канаді, про що — у «Записках консула» (1934).

Друкується з 1918.

Автор зб. віршів («Мої коломийки», 1921, «Зелене серце» 1923, «В оточенні», 1917); прозаїчних творів («Пригоди Василя Роленка», «Чотирнадцята люлька», 1932).

Перекладав американських, грузинських, вірменських, російських поетів.

Одна зі збірок К. була оформлена Василем Єрмиловим.

Перший голова СП України [Крыжановский 1981: 481, 482].

Наскрізна ідея поезій К. — експансія Країни Рад: «Ніагаро, й тебе дистанемо!» [Кулик 1934: 14], «ЗНИЩИТИ ВАВЕЛЬ!» [Кулик 1932: 49], «Розгорнути червоні шати // На Ейфелевій вежі!» [Кулик 1935: 46]. Відвідував «Лювр», де захопився Давидовим «Брутом» [Кулик 1932: 80]. 1930 відправив на 17 Венеційську бієнале «першорядну експозицію» українських митців [Горбачов 2020: 225], яка мала резонанс.

КУРИГЕР Біче Габрієла Лівія

Curiger Vice Gabriela Livia

(1948, Цюріх). Швейцарський мистецтвознавець.

Навчалася історії мистецтва у Цюріхському ун-ті.

Засновник, головний редактор часопису «Parkette» (1984), де «відмовилася від негативної критики» [Толстова 2011]; тут друкувалися статті Бонамі, Бурріо. Собі дозволяла короткі передмови (із хвацькими назвами на взір: «Слова роблять публіку», «Анти-дисциплінарно та пост-апокаліптично», «Дивуюся, якщо...», 2005–06) і анонси-цяцянки («запрошення до подорожі через образи дикої та сміливої краси» [Curiger 1995: 5]).

Від 2004 — у часописі «Tate etc» (ціна 40 євро, виходить двічі на рік), який «сам по собі є твором мистецтва: його верстка і дизайн часто виступають на перший план», а «творці журналу підходять до свого проєкту з гумором» [Топ-10 2012: 24].

Автор терміну «spooky realism», «примарний реалізм» [Curiger 1996].

Від 1993 працівник музею Zurich Kunsthau, де 1995 показала Іллю Кабакова, Демієна Хірста, Джефа Кунца, Сінді Шерман.

Редактор каталогів Ребекки Хорн (1984), Мерет Оппенгейм (1982, 1989). Учасник видавничого проєкту «Визначаючи сучасне мистецтво. 25 літ у 200 головних творів» (2011, з Бірнбаумом, Джоні, Енвезором, Обрістом та ін).

Куратор 54 Венеційської бієнале 2011 із гаслом «ILLUMInation», «Осяяння» — з історико-культурними асоціаціями, від ілюмінатів до Артюра Рембо. Можливо, тему підказала «паркеттівська» публікація на тему «філософії світла» [Vohme 1994], де в тому ж числі — перегуки з Тинторетто (картин Марлен Дюма), згодом з'явиться рисункова алюзія на

картину «Викрадення тіла св. Марка» Робусті, що стане одною з окрас 54 Бієнале з його ж «Таємною вечерею», виімкованими з церковного контексту і трансплантованими до Центрального павільйону, аби зняти напругу між класикою і сучасністю (їх раніше протиставляли: павільйон із творами поп-арту поруч зі Скуолою Сан Рокко, церквою Фрарі [Кузьміна 1964: 58], пор.: «продірявлена мішковина претендує на... раму тіціанової Асунти» [Орлов 1960: 4]).

Випробувала цей прийом 1998 на виставці в Цюріху, де молоді швейцарці сусідили із Генріхом Фюзелі.

«Спокій», з яким відкрила виставку, Тім Гріффін порівняв зі «збудженням» Франческо Бонамі на Бієнале 2003 [Смит 2015: 48].

Новація проекту К. — питання експонентам: 1) чи є арт-спільнота окремою нацією? 2) скільки націй існує всередині однієї персони? 3) де почуваетесь, як удома? 4) якою буде мова майбутнього? 5) чи є мистецтво державою і де його конституція?

«Я не належу до числа кураторів-скаутів, які перебувають у постійному пошуку чогось нового та непоказаного. Я прямую від концепції, тож ідея виставки і приблизне коло учасників народжуються паралельно. Список останніх почав складатися восени і часом скидався на мантру з 300 імен, яка все змінювалася і скорочувалася» [Толстова 2011].

За словами Оксани Мась, К. стала б куратором її проекту, якби не призначення на найвищу посаду [Белянський 2011: 64] (яке пов'язують з Кадзуо Седзіма, чільником Архітектурної бієнале [Кадрові... 2010: 26]). Хай там як, а «Post Versus Proto-Renaissance» вписався у контекст Бієнале, справді сяючи посеред Гранд Каналу, де розмістилася частина її інсталяції.

Олександр Соловійов дав убивчу оцінку едиції К.: «Давно не доводилося стикатися з такою високочолою кураторською тенденційністю і прямолінійністю. Як підсумок — гола ілюстрація ідеї ілюмінації як зовнішнього декоративного світіння, але в жодному разі ніяк не заявленого глибинного про-світництва» [Синенька 2011: 56]. Дарина Жолдак зіставила присудження Лева Кристіану Марклау і спонсорством арт-фестивалю, до якого той був причетний... а загалом «після кількох днів споглядання неймовірної кількості проектів... постійно бракувало «паузи»» [«Мистецький Арсенал»... 2011: 45]. Також бієнальській версії

К. знічев'я приписали «засилля медіа» [Дрік 2011: 25], хоч К. зневажає балакучий відео-арт як витратний у сенсі сприйняття.

Інші спостерігачі відреагували спокійніше: «куратор... цілком адекватно відібрала художників — без ідеології, без яскраво вираженої візуальності, без інновацій і практично без ідей» [Кисина 2011: 40, 42].

На думку К., привабливість Бієнале полягає в тім, аби «допомогти початківцям показати себе» [Толстая 2011]. Як приклад наводить інсталяцію Томаса Хіршхорна (з попереднього арт-фестивалю), «котрий перетворив цілий зал у всесвітній аеропорт».

Консультант Павільйону ДУМ (інсталяції Хорге Пардо, він і куратор) на 57 Венеційській бієнале 2017.

Відповіді мисткинь на бієнальські питання

Оксана Мась

1. Якщо розглядати мистецьку спільноту як націю, мусимо аналогічно сприймати... правників, журналістів, політиків. Чи не призведе це до націоналізму?.. Гадаю, природне сходження вгору — достеменний прогрес людства з використанням високих технологій, як-от діджитальних камер, що допоможуть людям робити художні фото. Тоді не зможемо вирізнити таку численну спільноту як націю.
2. Усі люди мають двох прабатьків, а я відчуваю у собі всі нації. Коли зі мною згодяться інші, нації як механізми роз'єднання зникнуть назавжди, лишиться лише розмаїття культур.
3. Моє житло там, де наразі проходить моє життя, байдуже, місто це чи країна. Як у равлика, черепахи, в яких дім завжди з собою. Мій дім, радше, всередині, а не поза мною.
4. Гадаю, основна помилка криється у створенні цілком нової мови чи в сприянні одній-єдиній замість того, аби розвивати наше ество, пам'ятаючи, що мова, якою ми розмовляємо, народилася у вавилонські часи. Це мова думок: телепати розуміють одне одного без слів. Брехні не існувало, поки люди не наразилися на неї.
5. Держава завжди є формацією влади й контролю за меншістю. Я проти такої і проти Держави Мистецтва. Якщо вона існуватиме, з'являться кордони і обмеження, в т. ч. і для Мистецтва. Тож питання конституції не на часі...

Ширін Нешат

1. Коли вона перевершить націю.
2. Не годна відповісти.
3. Ніколи не зможу цього висловити.
4. Мова відмінностей.
5. Дайте спокій банді вбивць.

Піпілотті Ріст

1. Це нація з кордонами, відкритими з обох боків за умови відокремлення іншостей і штучно створених бюрократичних націй. У мистецькій нації люди шукають розчинення у мистецтві і через мистецтво; інакше їх очікує доля злочинців і наркоманів.
2. Серед моїх предків були швейцарці, словени та німці. Чуттями я — мексиканка, данка і японка.
3. Там, де можу заплатити завтра та лишити двері туалету відчиненими.
4. Художньої літератури, музики, мови дотиків, де в пригоді стануть пальці, ноги, ніс, а лінгвістично — мова китайських мандаринів, гінді, іспанська, меншою мірою — англійська та швейцарська версія німецької.
5. Сприяйте еволюції! Дивіться на невідоме та на все зараз! Вилізьте зі своєї мушлі! Толеруйте! Відвідайте хворих! Не сприймайте себе надто серйозно! Допмагайте красному письменству! Будьте сповнені гідності та дружби!

Катріна Фріч

1. Сподіваюся, ні!
2. Усі.
3. Там, де я виросла, але це все, що я відчуваю до дому, де мешкають такі люди, як я.
4. Не знаю.
5. Немає податку для митців, як і щорічного екзамену для кураторів, де б вони демонстрували, як вони нас люблять (як митців!).

Сінді Шерман

1. Ні.
2. Жодної.
3. У власному домі.

4. Комп'ютерно-технократичною.

5. Тішуся доброю роботою.

[ILLUMInation 2011: 460, 461, 236, 260, 186, 264].

ЛА ФОНТАНА, П'єтро

власне, ЛА ФОНТЕН

La Fontaine, Pietro

(1860, Вітербо — Падерно-дель-Грапа, 1935). Італійський політик.

Народився у сім'ї швейцарського годинникаря, котрий служив папським солдатом.

Висвячений 1883.

Після землетрусу в Мессіні 28.11.1908 відкрив двері палацу для 50 сиріт; у Венеції прагнув знизити податки.

Кардинал; секретар Конгрегації обрядів (1910).

Патріарх венеційський з 1915; не радив віруючим відвідувати показ 44 (за іншим ліком, 48) рисунків і скульптур Олександра Архипенка на Венеційській бієнале 1920, бо «митець спотворює створену Богом подобу людини» [Гординський 2015: 804]; 1930, спантеличений картинами Макса Бекмана у Німецькому павільйоні, відмовляє молодь од візитування 17 Венеційської бієнале [Treter 1930: 336].

Символічна анафема Л. зробила рекламу митцеві: Альберто Джакометті ознайомився тут з його доробком [Лысенко 2004: 24], вплинув він і на болгарина Ніколая Абрашева, з яким і запізнався [Тепавичаров 2006: 42], що казати про 25 Бієнале 1950, де «мистецькі критики шукали за творами Архипенка» [Ідеї... 2019: 553], та й 1932 мовилося про вплив Архипенка на Цадкіна, виставленого у павільйоні Італії [Віконська 2015: 19]. Ймовірно, одну з його робіт купила 1920 екстравагантна Леонора Казаті [Райерссон 2004: 139]; про популярність Архипенка у колах естетів свідчить шпигунський роман «Доктор Мабузе» Норберта Жака, де компанію йому складають картини Оскара Кокошки [Доктор 1992: 98].

Нині авторство анафеми Л. невмотивовано переадресовують Бенедикту XV [Даниленко 2009: 224].

Згодом ставлення католицького кліру до сучасного мистецтва стає приязнішим: на прес-конференції 14.06.2011 Оксана Мась згадує переговори, що велися з приводу її проекту з Патріархом венеційським Анжело Скола [Левицька 2011: 2].

ЛЕВІ Карло

Levi Carlo

(1902, Турин — Рим, 1975). Італійський письменник.

Лікар за освітою, малярством зайнявся, навчаючись у Туринському ун-ті. Учасник кількох Венеційських бієнале. Напр., 1928 виставив «Кандіду» і «Франческу» [XVa esposizione 1928: 114], 1930 — дев'ять робіт, зокрема портрети, ню з квітами, пейзажі («Ранок», «Червоне небо») та ін. [Esposizione 1930: 69].

В очікуванні показу у Венеції 1934, де йому виділили залу, заарештований згуртом антифашистів, засланий до Луканії [Горяинов 1967: 94]; наступні події описані у романі «Христос зупинився в Еболі» (1945). У злиденному селі Л. пише натюрморти і портрети хлопчаків, вивчає дитячу творчість («безформні плями, кольори, не позбавлені чару»). Минуле наздоганяє його — в особі вигнанця Рікколі, якого колись портретував Філіпо де Пізіс. Поза конкуренцією — опінії простих селян, що, «не заторкнуті псевдокультурою, здатні сприймати малярство» [Леви 1955: 51, 184, 154]; асоціації з Веласкесом і Сезанном — ніби між іншим.

1956 у Венеції «талановитого і прогресивного» Л. привітав український художник: «велике полотно “Слова — це каміння” — майже єдина хороша реалістична картина італійського павільйону, яка дає образи сицилійських батраків» [Меліхов 1957: 8].

Відвідував Україну, про що — у книзі «В майбутнього — давня добра душа» (1956). Учасник круглого столу 1966 в Боржомі, де пропагував Аллена Гінзберга [Неоавангардистские... 1972: 256, 257].

Книга «Слова-каміння» (1955) насичена образотворчими реаліями (чезенець, що малює сцени селянських злигоднів; родина Дукаті, уславлена розписом возиків; картини Гуттузо, з якими асоціюються місцеві краєвиди — і картина якогось Гаттуззо у передпокої чиновника). Важ-

ливою є згадка про «віллу, повну ранніх статуй Ксіменеса, які нагадують міжнародні виставки минулого століття» [Леви 1957: 8, 9, 41, 49, 108]. Справді, скульптор виставлявся — на 6 Бієнале 1905 (монумент Джузеппе Замаріні); для Києва створив (доволі млявий) пам'ятник Столипину, знесений під час Лютневої революції.

Мотив Бієнале як міражної спокуси (пастки, в яку заманюють наївного митця) — прикмета сучасної доби, за якої показ картин є соціально важливим.

Принагідно Л. перекладав багаторазовий комісар радянських павільйонів [Горяинов 1972: 6, 36].

ЛОЙ Нанні

Loy Nanni

(1925, Кальярі — Фрегене, під Римом, 2005). Італійський кінорежисер. Навчався у Експериментальному кіноцентрі Риму (1948–50), де згодом викладав.

Знімав з 1959; пост-неореаліст. Серед фільмів: «День Лева» (1960), «Зроблено в Італії» (1965), «Батько родини» (1967), «Безробітний» (1974); «Чотири дні Неаполя» (1965) — «кульмінаційний пункт художнього підйому» [Капралов 1983: 144]; демонструвався і на екранах України [Дубльовані... 1965: 14].

«Мій метод — це метод діалогу. В своїх фільмах волів, аби говорив не я, а мої герої» [Лой 1980: 22].

1970 із закликом бойкоту Венеційської бієнале підписав лист протесту (за уч. Лукіно Вісконті, Еліо Петрі, Луїджі Скварцоні, Едуардо де Філіппо, письменників, критиків, акторів, заводієм виступив Гуттузо [Венеціанской «биеннале»... 1970: 27]). Пояснювали це тим, що потурання модернізму на Бієнале дратувало діячів традиційного ґатунку.

Приклад разючого розриву між екраном і образотворчістю, спроби наступу першого на останнє, якому перше зобов'язане фестивалем: як мало вдячності в артї!

(Ймовірно 1977 Андрій Тарковський відмовиться від участі у Бієнале і теж з політичних мотивів: «дякую, ні!» [О Тарковском 1989: 193]).

При тім 1989 Л. отримав золоту медаль на Венеційському кінофестивалі (теж Бієнале) за фільм «Безпритульні» [Encyklopedia kina 2003: 576]. Обраний від КП (їй допомагав як культурний експерт) в органи місцевого самоуправління області Лаціо. Друг СРСР, став героєм веселого шаржу на кінофестивалі — з Їржі Секвенсом, Ебі Манном, Крістіан-Жаком, Люціною Вінницькою [Гости Москвы 1964: 4].

ЛОНГІ Роберто

Longhi Roberto

(1890, Альба, П'ємонт — Флоренція, 1970). Італійський історик мистецтва.

Навчався в Ун-ті Турину в проф. Тоескі, представника позитивного мистецтвознавства, у Римському ун-ті у Адольфо Вентурі, друкувався у його часописі «L'Arte».

Викладав в ун-тах Болоньї, Флоренції; міг із «невеликим гуртом обраних учнів... присвятити кілька днів вивченню картин на виставці»: це корисніше, ніж «заняття в холодних аудиторіях з демонстрацією вицвілих діапозитивів» [Лонги 1984: 213].

Досліджував митців феррарської школи, кола Караваджо і самого Караваджо («Хлопця, вкушеного ящіркою» знайшов у Флоренції 1928 [Портрет 1998: 310]).

Писав про Ораціо Джентілескі (1916), Гаспаре Траверсі (1927), П'єро делла Франческа (1946), Якопо Черіта (1953); загалом 14 томів наукових праць. Не уник ремінісценцій із сучасним мистецтвом, в т. ч. і в розрізі кураторського популізму, порівнюючи відвідини веронської виставки «Від Альтік'єро до Пізанелло» та експозиції Модільяні у Мілані не на користь першої, в чому вбачав «переконливі підстави для похмурої іронії» [Лонги 1984: 29]. Викинув з курсу історії мистецтва доробок де Кіріко [Бонами 2013: 14].

Консультант приватних колекцій (атрибуції Л. вважаються бездоганними; так, у скороченому каталозі художнього музею Турину вони фігурують чотири рази, перша з них датується 1922 [Сальвадори 2012: 112]). У власній — є місце для Джорджо Моранді, якого знав особисто, наго-

лошуючи, що для нього (як і Дерена) одкровенням була зала Ренуара на 9 Венеційській біенале 1910 [Лонги 1984: 311].

Радянський історик визнав за Л. «уроки гарного смаку», але питався, чи цікавився той сучасним мистецтвом (бо «чудово писав передусім про Ренесанс») [Алпатов 1994: 210, 225]. Питався не всує (хоча в багажі Л. — опус про Карло Карра, 1945, омаж Ренато Гуттузо, 1981; премія Маццорато на Біенале 1956, присуджена цьому митцеві завдяки Л. [Гуэрно 1961: 16]).

Адже на фестивальну орбіту потрапив лише у 1950-ті (остання консервативна декада у горопашному ХХ ст.), коли реабілітанс модернізму підважувався опертям на високу класику.

У 1948, 1950, 1956 — член Комітету з фігуративного мистецтва, Міжнародного експертного комітету і вибіркової комісії 1952.

1958 вийшов зі складу Консультативної ради біенале, бо надто вже опікувалася абстракціонізмом, не згоден був і зі створенням Головою РМ премії для твору сакрального мистецтва, що витлумачив як втручання влади у сферу мистецтва [Губер 1959: 21].

Л. — учасник арт-змагань 1950-х, коли — востаннє? — сперечалися не так щодо експерименту, котрий тепер вітався, як надмірного його величання; ситуація повториться в Україні 2000-х, лише без авторитетного слова Л. — чи упередженого поета, котрий зауважив: «20-річні молодики... домагаються запрошення на виставку до Венеції (і зазвичай у цьому їм щастить) і хизуються екзотичними прізвищами збирачів» [Родари 1958: 5].

Плідні навіть помилки Л. [Арасс 2010: 203].

ЛУНАЧАРСЬКИЙ Анатолій Васильович

Луначарский Анатолий Васильевич

(1875, Полтава — Ментона, 1933). Радянський культурполітик.

Нарком освіти (1917–29).

З родини чиновника. Навчався у І київській гімназії (1886–95), у Цюріхському ун-ті, психології у Ріхарда Авенаріуса, захопившись емпіріокритицизмом.

Від 7 класу — революціонер. Поштовх до радикальних дій — аналогічний Пікассо: самогубство учня Київського реального училища Леоніда Кнорринга 1894; промова Л. над його могилою і нагинки верхів. Список друкованих праць налічує чотири тисячі назв [Первое советское... 1991: 182, 195].

Завідувач театральним відділом газети «Киевские отклики» (1904). Брав участь у роботі Київського літературно-артистичного товариства, як паризький кореспондент друкувався у газеті «Киевская мысль».

Симпатизував українській культурі (статті про Тараса Шевченка, Лесю Українку, Михайла Коцюбинського — з яким зустрічався на Капрі; Миколу Куліша), спілкувався з Дмитром Яворницьким, з Росії повернув на Україну частку реліквій [Денисенко 1985: 78].

Підтримував авангард (передмова до хрестоматії «Житне поле», 1918, серед учасників — Давид Бурлюк).

Поважаючи Італію, вважав її «країною... злиденної інтелігенції» [Луначарский 1917: 106].

Очолив Художню раду виставки з підготовки Радянського павільйону на 14 Венеційську бієнале 1924, подане як «справа державної значущості» [Иоффе 1975: 190, 199]. Домігся від комісара фінансів субсидування в 11 000 золотих рублів, інакше 137 500 лір [Барнет 1993: 178]. У статті «Про російське малярство: З приводу венеційської виставки» резюмує політичний момент події: «Уявіть, яке вигідне для білогвардійської еміграції враження склалося б, якби (СРСР — *О. С-Г.*) павільйон стояв пустою?... І було би, мабуть, ще гірше, якби стіни павільйону завісили творами ізгої, які ненавидять нову владу» [Луначарский 1924: 6]. Щедро цитує іноземних критиків (Ніно Барбантіно, Уго Неббіа), з ними полемізує, однак поділяє їхню головну опінію: павільйон СРСР вирізняється з-посеред «базарних» павільйонів довкола [Луначарский 1924: 3]. Участь СРСР у арт-фестивалі вважає вдалою («ми зайняли павільйон із честю»), готує наступні арт-десанти (відверто, не зіставні з венеційським).

МАЗУРЕНКО Василь Петрович

(1877, Криворіжжя — Алма-Ата, 1937). Український дипломат.

Член Австрійської КП.

В. о. міністра фінансів в уряді Директорії.

13.11.1918 на квартирі М. лєнінські емісари Християн Раковський, Дмитро Мануїльський вимагали від М. і Володимира Винниченка антигетьманського повстання [Самійленко 2009: 362, 308].

У 1919–20 — голова Української дипломатичної місії в Італії, за каденції якого у жовтні 1919 було сформульовано ідею організації національного (у тексті: «постійного окремого») павільйону на Венеційській бієнале 1920. Перипетії — у листі міністру УНР (текст не уточнює прізвища): звернення до місцевої влади («провідність виставки»), посилення на досвід інших держав («павільйони мають Англія, Франція, Угорщина, Росія, Баварія, Бельгія», прикметно, ханенківський павільйон не сприймається як «свій»). Далі, відмова влади («немає часу будувати окремий павільйон»), але і пропозиція «окремої салі у великому павільйоні» (раніше названому «величавим загальним»), консультації з «артистичними кругами... зі Львова та кордоном» (Олександр Архипенко, Олекса Новаківський, Іван Труш), вказівка од керівництва «дати наказ комусь із співробітників зайнятися цією справою», навіть означення першого етапу підготовки «виставки»: «до Різдва» зі згодним перенесенням: «чи доведеться перечекати до слідуєчої вистави». Зауважу досвід україномовної артикуляції терміну Венеційської бієнале як «Інтернаціональної виставки сучасного малярства і різьбярства» — і акцентація участі, що «має велике політико-агітаційне значіння, не менше, ніж поїздка хорової капели».

Даний текст — не лише перше в українській історії визнання значущості арт-фестивалю для арт-спільноти («інтернаціональні виставки в Венеції, після того як 15 літ тому опустились паризькі салони і розпалися Мюнхенські виставки, являються самою великою центральною і впливовою інтернаціональною виставою, без перебільшення, в цілому світі») і України («важно виступити на першій після війни, бо іменно ця вистава буде особливо блискуча під взглядом гостей, що її одвідувати з'їдеться з цілого світа, і неперечно буде під взглядом артистичним, так

що свіжим українським талантам буде виділитися»). Тільки-но усвідомлена проблема й не могла бути вирішена тоді: уряд УНР перебував у еміграції, стрімко втрачаючи легітимність. Утім, участь Архипенка у Венеційській бієнале 1920 дозволяє припустити, що якусь інформацію митець отримав раніше.

Машинописна копія листа існує із зазначенням посади М. і без його підпису, достовірність завірено діловодом Чершеневським (прізвище дещо нерозб.), тож участь у цій справі М. — гіпотетична (ЦДАВО.3689/1/50 зв.; Фонд 3689: Гол. упр. мист-в і Нац. к-ри УНР, опис 1, справа б); матеріал надано українським істориком Тіною Пересунько.

МАНН Томас

(1875, Любек — Цюріх, 1955). Німецький письменник.

Один із найталановитіших митців-міфологів свого часу (крах родинної утопії в «Будденброках», 1901, загроза нацизму у «Чарівній горі», 1924, вирок авангарду в «Докторі Фаустусі», 1947), дослідник власне міфу («Йосиф і його брати», 1943).

Лауреат Нобелівської премії 1929.

Мешкав у Італії в 1895–97.

Автор міфу «Смерть у Венеції», поєднаного з Венеційською бієнале. Байдуже, що новела її згадує одним реченням: «Але думка про матеріальну шкоду, про долю недавно відкритої у громадських садах виставки картин, страх перед відчутними збитками, яких паніка завдала б готельним, торгівельним підприємствам, усій різноманітній туристичній промисловості, виявилася сильнішою за любов до правди і поваги до міжнародних угод; цей страх примусив міську владу вперто дотримуватися політики замовчування і заперечування» [Манн 1975: 217].

Бієнале вгадується у евфемізмі «Gemäldeausstellung in den öffentlichen Gärten», дату її зашифровано: «весняне надвечір'я 19... року» [Манн 1975: 145]. Оскільки новелу М. писав 1911–13, на вибір пропонується бієнале 1901, 1903, 1905, 1907, 1909, 1910, 1912. Сам М. був у Венеції у 1896, 1901, 1907, 1911 [Jones 1979: 1–8]; візуалії знав поверхово (Бе-

клін, Клімт, Клінгер), та одну з книг довірив химерному Альфреду Кубіну [Deutsche Literaturgeschichte: 190].

Герой вмирає від холери, яку замовчує місцева влада (щось подібне у «Щелепах» Пітера Бенчлі, замість епідемії — акула) на хвилі амбіцій Венеційської біенале. Себто, Густава фон Ашенбаха вона і вбила. Узагальнено — культура декадансу, причетності до якої М. не приховував: «у мене самого не зовсім чиста совість, коли йдеться про хворобливість та декаданс... від часів “Будденброків” рильце в пушку; “Смерть у Венеції” теж не бездоганна» [Манн, Письма 1975: 174]

Виставка, звісно, фігура приховування. Річ не в ній, а в тих, *хто за нею*: люди, далекі від мистецтва — гендлярі, готельєри. Втім, версія «смерті у Венеції» не вичерпується одним реченням (зайве казати, що документальних підстав для подібних звинувачень не знайдено), його підхоплює фраза іншого епізоду (візит героя на Сан-Марко): «Дістатися туди виявилось нелегко, бо гондольєр, який був у спілці з фабриками мережив та скляними майстернями, весь час намагався підбити його на огляд і на купівлю, і коли химерна подорож по Венеції знов починала заворожувати його, корисливий, гендлярський дух зануреної в море королеви робив своє: витверджував і дратував його» [Манн 1975: 183]. Sic: муранське скло і нині лишається частиною біенальського показу.

Свідчення небайдужості М. до таких реалій — аксесуар новели 1902: «чудово витримана у червонясто-брунатних тонах світлина у широкій рамі... репродукція “окраси” міжнародної виставки цього року» [Манн 1960: 170]; у «Чарівній горі» — «виставковий павільйон... оточений прапорами» на лакованому пуделку для сигар [Манн 1959: 351].

Українською новелу переклав Євген Попович.

Будиночок М. у м. Ніде (Литва), чотири рази написав 1961 український живописець Олександр Ворона.

1997 у Києві виникла галерея «Тадзьо» за ім'ям персонажа венеційської новели М.

Її видання 1913 продавалося влітку 2015 у венеційській книгарні «Charta» за 400 євро, дешевше першодруків Ієна Флемінга і Джоан Роулінг.

Венеційська бієнале у красному письменстві

У романі «Коханець леді Чаттерлей» (1926): «Батько повів їх на виставку — кілька миль нудних картин» [Лоуренс 2017: 432], звісно, на Бієнале: традиційні музеї у Венеції компактні за площею, зневажливий тон їм не пасує, а виставки сучасного малярства зосереджені на Джардіні, де пожива для очей геть виснажлива.

Для радянських авторів згадка про мистецтво у такому вигадливому ракурсі — діагноз. Чи вирок — з уст соціаліста Луїджі: мовляв, «ми до Венеції на Бієнале не їздимо. Це нам не по кишені» [Кочетов 1970: 480]. Автор роману-памфлету «Чого ж ти хочеш?» від себе повторить опінію у нарисі «Бій триває»: «Моїм очам відкрився в Альберзі такий бік життя сучасної Італії, про який не надто багато й пишуть. Швидше ми дізнаємося... що експонується нині на венеційській бієнале» [Кочетов 1968: 63]. В «Італійських враженнях» (1950) автор ділиться враженнями про Бієнале з римським митцем: «Жоден художник не полишив у мене хоч якогось сильного враження, і, гуляючи залами, я не раз ловив себе на думці, що все це шалапутство» [Павленко 1952: 278].

Шедевр на цю тему — оповідання «Нічна баталія на Венеційській бієнале» (1954), де художник Арденто Престінарі спостерігає вночі, як оживають «персонажі» абстрактних полотен, «безформені... гротескові привиди» [Будзати 1978: 87]. Автор також відвідав фестиваль 1968, описавши його для «Corriere della Sera» [Martini 2011: 26].

У «Маленькій сумній повісті» (1986) герой їде «з телевізійною групою на Бієнале», де знайомиться «із молодим актором, котрий утік з театру Ленінського комсомолу. Випили в якійсь тратторії, побалакали» [Некрасов 1990: 376].

У повісті «Правосуддя» (1985) з'являється місцевий скульптор Мокк, котрого «недавно вшанували у Венеції» [Дюрренматт 2006: 589].

Для масових жанрів Бієнале — ярмарок пихи, який диригент Веллауер «іноді відвідував... і в цьому відчутно чулося притлумлене марнославство» [Леон 2005: 234]. Згадка про це — у романі модного белетриста [Бегбедер 2016: 212].

Для сучасного митця Венеційський арт-фестиваль — «знак якості»: «у перші місяці по тому, як його спіткала слава, Жед погоджувався брати участь у бієнале, ходив на виставки і давав численні інтерв'ю» [Уельбек 2012: 321].

Натяком мигтить Бієнале і в українській прозі [Стас 2019: 102], [Войцехов 2016: 119].

У «Живокісті серцевидному» автор порівнює з бієнальською інсталяцією сміття на околицях карпатського села [Андрухович 2016: 31], та ні слова — в романі «Перверзія», де вся дія відбувається у Венеції.

P.S. 1904 слоган «Смерть у Венеції» виникає назвою подорожнього щоденника Моріса Барреса [Енциклопедія символізму 1998: 348].

МАРАЇНІ Антоніо

Maraini Antonio

(1886, Рим — Флоренція, 1963). Італійський скульптор.

Син підприємця.

Автор портретів, барельєфів дверей базилики св. Павла в Римі, які сучасники хвалили за «наслідування вдаваної наївності» [Commenti 1931: 872].

Учасник арт-фестивалю (1912 — мармуровий жіночий портрет у залі з 18 учасниками [X Esposizione 1912: 51], 1924 — скульптура 1922 «Дама під мантильєю»; 1928 — медалі [XVIa Esposizione 1928: 97], 1930 — бронза «Св. Чечилія», декоративна група «Орфей», камінне ню [Esposizione 1930: 99, 112]).

Генеральний секретар Венеційських бієнале (1928–42), політика яких мінялася від лібералізму до потурання фашизму.

Вирішив «омолодити» виставку, зробити її виразом пошуків сучасного мистецтва. Ці зусилля не були намарними... М. сміливо орієнтується на останніх пошуках сучасності: тут представлено і футуристів, і неокласицистів з примітивістськими та синтезуючими ухилами» [БШ 1928: 6].

З огляду на радянську практику проголошував: «Існують засоби... змусити мистецтво бути могутнім закликком, який діє на всіх. Найголовніше — це почати справу широко... з ясним усвідомленням мети і бажанням її досягнути. Тоді держава зможе дати поштовх до зближення мистецтва і життя куди дівіше, аніж це дають жалюгідні закупи на виставках» [Терновец 1928: 110].

Тож природно у вустах М. звучить вимога (фашистської за духом і формою, такої рідної радянській доктрині, що з фашизмом боролася) «творчості реалістичної і колективної, що й належить колективу», висловлена 1934 на зборах архітекторів [Ильинский 2000: 405].

1-а едиція М. привернула увагу додатковим декоруванням інтер'єрів, облаштуванням читальні в Центральному павільйоні, запровадженням виставки театрального мистецтва [Wenecja 1927–28: 319].

Займався і поточними справами: листувався з чільниками польської арт-спільноти, охочої до власного павільйону; у листі від 17.01.1929 висловлює «глибокий жаль», відмовляючи їм, як і Швейцарії, Греції, Данії, артикулює умови наступних взаємин: надання безкоштовної ділянки на о. св. Єлени, кошторис побудови павільйону на суму в 200 тисяч лір [Treter 1930: 311, 312].

1930 текстуально представив експозицію США, дійсно непересічну (Рокуел Кент, Микола Фешин, Едвард Хопер; комісар Уолтер Клак) [Esposizione... 1930: 173].

Noblesse oblige: 30.08.1942 супроводжує залами Біенале Геббельса, зупиняючись перед велетенським бюстом Муссоліні; компанію їм складають Джузеппе Вольпі й Алессандро Паволіні (усього 12 світлин: [Senato della Repubblica]), останній — функціонер Республіки Сало (заступник дуче, заплямований вбивствами заручників, також нагінками на жіночі брюки [Белоусов 2000: 69]).

Порівнюючи Римську квадріенале з Венеційською біенале, вбачав у першій характер національний, у другій — міжнародний [Maraini 1931: 706].

Автор дефініції терміну «біенале» для Італійської енциклопедії, де Венецію поставив поруч з Флоренцією, Міланом, Неаполем, Римом, Турином, Палермо (які започаткували виставки 1861, 1872, 1877, 1880, 1884, 1891, 1893) [М. МСМXXXII: 362].

За М. Міжнародна художня венеційська виставка 1928 і була офіційно названа La Biennale [Wenecja 1927–28: 195].

Основні конкуренти Венеційської бієнале

Не уникла принизливих порівнянь на кшталт: «важко венеційському салону наздогнати паризький та мюнхенський» [Old Gentelman 1895: 3]. Насправді, це суб'єктивна оцінка, Прото-Бієнале 1887 отримала найліпшу оцінку («що там парижани») [Репін 1949: 107].

Друга за нею найстаріша бієнале у світі — у Піттсбурзі (Carnegie International) 1896, що практикує музейні методи [Смит 2015: 70].

На початку ХХ ст. головний суперник — Всесвітня виставка у Парижі, присвячена науці й промисловості, мистецтву — вже як виїде, та мистецтва тут чимало: 1900 — 129 картин і 87 скульптур, серед учасників — Кириак Костанді, Костянтин Крижицький, Ілля Репін, Сергій Світославський, Микола Ткаченко [Exposition 1900].

У 1920-ті Венецію ще не сприймають, як належить: художниці «приберігає» картини для «Мира искусств», лише графіку відсилає на Бієнале [Остроумова-Лебедева 1951: 42]. Однак Борис Кустодієв вже «заклопотаний проектом написання чогось на виставку до Венеції» [Кустодієв 1967: 181]; 1966 Марсіаль Рейс відмовляється од виставки у Стокгольмі для участі у Французькому павільйоні Бієнале [Обрист 2013: 50].

Свідомі альтернативи їй формуються з середини ХХ ст. і педалюють радикалізм висловлення.

«Документа» — не бієнале, бо відбувається раз на п'ять років; локалізована у сонному Касселі, за рівнем уваги створює Венеції дратливе суперництво. Заснована 1955 проф. АМ Арнольдом Боде, мистецтвознавцем Вернером Хафтманом із гаслом «Розвиток і європейські перипетії сучасного мистецтва» [Лексикон 2003: 168]. До речі, перші виставки проходили букв. на руїнах; у Венеції таких проблем не виникало.

Натомість «Маніфеста» (засн. Гедвіг Фіджен) є бієнальським номадом, обираючи Роттердам (1996), Люксембург (1998), Люблян (2000), Франкфурт-на-Майні (2002), Себастьян (2004), Південний Тіроль (2008), Мурсію (2010), Генке (2012) etc. Подейкували, завітає до Києва 2014, та не склалося [Маценко 2019: 6]; через чвари зі владою зірвався проект Маніфести 2006 в Нікосії.

Номадизм притаманний і Гюмрейській бієнале (Вірменія); започаткована 1998, відвідала Москву, Лос-Анджелес [Веселова 2001: 85].

Нині у світі налічується понад 60 арт-бієнале [Allen 2009: 8], за іншими підрахунками — біля 200 [Смит 2015: 94].

Зокрема: в Афінах, Гетеборзі, Ліоні, Салоніках, Стамбулі, Парижі (молодіжна; виставився одесит Люсьєн Дюльфан), яка у 1970-ті експериментувала з відбором учасників і нестандартними локаціями (парк Флораль, де раніше відбувалися виставки квітів) [Новиков 1972: 22].

Найстаріша азіяцька бієнале — у Кванджу (Південна Корея), засн. 1995. Позиції країн III світу з 1964 відстоює Гаванська бієнале.

Найавторитетніша бієнале США — у Санта-Фе, існує з 1995.

Серед комерційних конкурентів Венеції — Арт-Базель (понад 300 галерей світу); одна зі статей у американській пресі про нього звалася: «Справжня бієнале», передмову до каталогу написав Гаральд Зеєман [Жолдак 2010: 126]. Далі — Маямі Біч, ярмарки Брюсселю, Риму, Туріну, Барселони.

«Зимова» (грудень-лютий) Бієнале в Сан-Паулу, засн. 1951, наслідувала модель Венеції, на початку 1980-х за ініціативою Уолтера Заніні, відмовилася од національного представництва [Обрист 2013: 169, 174]. Втім, виставку молодих митців запозичили з венеційської «APERTO», а провідною темою став канібалізм у культурі [Базуальдо 1999: 73, 74], практикує також «бієнальські десанти» [Martino 2005: 155].

«Українську Бієнале» яляють з початку 1990-х, застерігаючи: «часовий розрив між виставками» не може становити три роки [Старченко 1996: 12].

МАРГАРИТА САВОЙСЬКА

Margherita di Savoia Maria Teresa Giovana

(1851, Турин — Бордігер, 1925). Королева Італії з 1878.

Донька Генуезького герцога Фердинанда.

Одружена 21.04.1868 із сином короля Віктора-Еммануїла I, що став королем Умберто I.

Покровителька мистецтв (Джозує Кардуччі присвячував їй «оди в суто класичному дусі» [Українка 1977: 30]). Письменник (який отримав у неї аудієнцію [Лану 1966: 337]) свідчить: «жінка глибоко порядна та шляхетна, далека від римських пліток, освічена, витончена, знавець і поціновувач літератури» [Золя 1965: 531].

Бієнале планували відкрити до 25-річчя королівського шлюбу; підготовка затягнулася, тож відкрили згодом. (Натомість на його честь тоді

назвали одну з помпейських вілл [Кривченко 1981: 111]). Для монархів Європи присутність на вернісажі — необхідна ланка протоколу, як для «маленької королеви Вікторії... у чудесній траурній сукні, що дуже їй личила» — відвідини Всесвітньої виставки в Лондоні 1851 [Голсуорси 1962: 340].

Церемонію 1895 описав кореспондент британського часопису: «Міжнародна художня виставка відкрилася у присутності Короля і Королеви Італії; членів королівського дому, синьйора Бачеллі, міністра громадських зв'язків, генерала Моченні, воєнного міністра та представників місцевої влади і багатьох глядачів. Їхні Величності прибули від палацу до місця виставки на державному судні, представники влади та аристократичного стану слідували за ними на гондолах. Будинки на їхньому шляху, як і кораблі в порту, були врочисто прикрашені прапорами... На закінчення інавгураційної церемонії Король і Королева оглянули виставку» [Opening... 1895: 8].

В історії М. лишилася не завдяки Біенале, а піці, пойменованій як М. 1889 доном Раффаеле Еспозіто в неаполітанському «Бранді» [Костюкович 2015: 189], вгадую артівську потугу: уявіть собі, що Мондріан народився у Кампанії, а не в Бельгії, та поповнив свою палітру зеленим кольором.

2007 нащадок Савойської династії принцеса Б'янка, дізнавшись про виставку «Поема про внутрішнє море» в Палацо Пападополі, з написом «Вся влада — робітникам!» на одному з експонатів, остовпіла: «Так ось кому належить мій палац?» [Братков 2007: 12].

МАРІНЕТТИ Філіппо Томазо

Marinetti Filippo Tomaso

(1876, Александрія — Каденаббія, 1944). Італійський письменник.

Ідеолог футуризму; український пагін розквітне від стовбура, висадженого М., що в нас часом ганили: «маніфест М. — це “путівник” на кладовище дожилої культури... голос занепаду, голос зловіщий, що передбачав потоки людських сліз і крові з кладбищ світової війни» [Гадзінський 1927: 107, 108].

Текст М. 1910 «Проти Венеції, яка зникає» спростував романтичний образ міста [Marinetti 2017: 26–30].

Використав венеційський Circolo Atistico для суперечки з прибічниками «латинської гармонії» [Treter 1930: 326].

Куратор біенальських експозицій з 1926 («Mostra del Futurismo italiano»; продовження — 1928, 1936), де показав Балла, Бенедетто, Боччоні, Деперо, Дотторі, Філія, Прамполіні, Руссоло. Далі були проекти «La Nuova Pittura Futurista» (1930), «Padiglione del Futurismo Italiano» (1942).

Популяризатор «аеромалярства» на виставках «Mostra dell'Aeropittura e della Pittura dei Futurismi italiani» (1932) «Mostri degli Aeropittori Futuristi italiani» (1934), «Mostra dei Futuristi Aeropittori d'Africa e di Spagna» (1938), «Gli Aeropittori e l'Aeroritratto simultaneo» (1940) [Martino 2005: 134, 135]. Укотре «втрапив у струмінь»: у Італії саме йшлося про збільшення військового авіапарку [За усиление 1930: 1]; завороженість красою повітряного лету демонструє і український авангард: «любим життя, дівчат, авіаційні мотори» [Палійчук 1930: 23]. Львівський арт-критик так описує одну з виставок М.: «Аеропіттуристи, вважаючи літак за машину будучности, всі свої твори творять з цього становища... Чи нова фаза футуризму зможе щось досягнути, покаже будуччина» [Драган 1932: 62].

Лиху славу М. склав зв'язок із фашизмом, але той і надав футуризму виставкової промоції. А весняну виставку в Венеції 1936 «ФУТУРИЗМ-ФУТУРИЗМИ» (у Палаццо Грассі; на урочистому бенкеті з серветками, де було віддруковано поему М. «Дзанг-Тумб-Тум») сприйняли як «культурну ревізію фашизму» [Кин 1988: 296].

Удостоївся біенальського портретування (Маріо Менін, 1938, Ренато Ді Бассо, 1940).

Донька М. Вітторія — героїня десятихвилинного відео Луки Буволі «Настане прекрасне післязавтра» (за афоризмом М.), показаного на 52 Венеційській біенале [Think with Senses 2007: 46].

Автор цих рядків переклав франкомовний есей М. [Сидор-Гібелінда 1998].

Венеційська бієнале та італійські футуристи

Приклад № 1. Декоратор арт-фестивалю Франческо Деперо, спокушений гаслами анархії, перебігає до футуристів [Райерссон 2004: 140].

Приклад № 2. Джакомо Балла, майбутній корифей напрямку, пхає свої твори на венеційську виставку 1899, та однодумців знаходить у Парижі [Енциклопедія експрессионизма 1993: 43].

Приклад № 3. Умберто Боччоні пише статтю «L'Esposizione di Venezia e l'Arte dei Sogni». Основні її тези: ми на дорозі великого мистецтва; відбувається битва, фінал якої буде видно за десять років, нині — «шепіт повстання проти старого, химерного... веризму, символізму» [Vocioni 1907: 1] (уклін за переклад Ярослави Хоменко). Виділяє Гаetano Превіати, Плініо Номелліні, Галілео Чіні, Маріо дель Марія... Франца фон Штука. Згодом переїздить до Мілану (де 1914 вийде у світ «Пластичний динамізм») і Парижу (де в галереї Бернгайм 1912 відбудеться перша виставка) та Верони: там загине 16.08.1916, впавши з коня [Enciklopedia Italiana 1930]; його твори покажуть на Бієнале 1952, 1960, 1962, упорядниками каталогів стануть Джуліо Карло Арган і Альдо Палаццескі [L'opera di Vocioni 1969].

Приклад № 4. Оперний лібретист і газетяр Паоло Буцці, знайомий із Марінетті з 1904 [Marinetti... 2017: LVI], автор поезій, де пурхають аероплани (рояться старенькі бідаки: лексикон веризму, а не футуризму), кореспондує до Пітера про «виставку картин у Венеції, на якій широко та яскраво розгорнулися найприкметніші течії всесвітнього малярства і якій друковані видання усього світу надали заслужену частку уваги» [Buzzi 1913: 69, 408–411].

Приклад № 5. Екс-футурист Карло Карра — він і учасник 16 Венеційської бієнале (п'ять творів на взір «Нічних присмерків»), він і критикан Радянського відділу: «Усі офіційні картини зліплені з одного тіста. Вже краще я віддам перевагу Кузнецову, Штеренбергу, навіть Мизіну» [Терновец 1928: 96]. З ним згоден Еміліо Прамполіні: «Від СРСР ми чекали... мистецтва впевнено новаторського — і ми потрапляємо в мистецтво буржуазно-царатної Росії», і теж винятковує Штеренберга [Терновец 1928: 97].

МАРІЯ ПАВЛІВНА

Марія Павловна (Александрина-Елизавета-Элеонора) (1854, Людвігслуст — Контрексвіль, 1920). Велика Княгиня, дружина Великого Князя Володимира Олександровича.

Хазяйка столичного салону, «грала роль “першої леді” імперії» [Киркевич 2004: 171].

Почесний член Товариства ім. Куїнджі. Президент Одеського тов-ва образотворчих мистецтв (1909–17) [Золотой век 1992: 165, 223].

Наприкінці ХІХ ст. відвідала Київ: «гарна пані у широкому бузкового кольору манто і такій самій капелюшці з книжкою в руках... привітно кивала направо і наліво, хоч ніхто не вітав її» [Полонська-Василенко 2011: 161].

Збирала твори «декадентів», «дуже недосконалі» [Сомов 1979: 112].

Після смерті чоловіка 1909 — президент АМ; звільнена 1917 з посади «як особа, причетна до династії» [Евсевьев 1989: 227].

Вибрала для Російського павільйону місце «в чудесному міському саду, серед вікових платанів... з тераси прекрасний вид на лагуну» [За границей. Венеция 1913: 435]. Присутня на урочистому закладенні 8.09, інаугурації павільйону на Біенале 16.04.1914 [Открытие международной... 1914: 2], жила у готелі «Британія», куди діставалася у королівській гондолі [Телеграммы 1914: 1]. На честь М у «Даніеллі» (Палаццо Дандоло, готель з 1822, який, за іронією долі, вподобали противники деспотизму, від Інсарова до Герцена [Орел 2012: 147, 148]) муніципалітет, президія виставки влаштували бенкет за «чималої кількості запрошених» [Русская художники 1914: 3].

Для пор.: 3.05.1914 Її Високість Марина Петрівна відвідала виставку птахів і кроликів [Хроника. Придворные... 1914: 6].

МАРКАДЗАН Маріо

Marcazzan Mario

(1902, Брешія — Мілан, 1967). Італійський літературознавець.

Навчався в Ун-ті Павії.

Проф. італійської літ-ри в ун-тах Осло (1935–36) і Софії (1937–40).

Завідувач кафедрою італійської мови і літ-ри у венеційському Ун-ті Ка'Фоскарі (1952–66).

Досліджував творчість Данте (1955, 1961, 1963), також Гольдоні, Д'Аннунціо, Іполіто Ньєво, Уго Саба.

Президент 32, 33 Венеційських бієнале 1964, 1966.

Едиції М. були розкритиковані як продовження «модерністської лінії» попередників: «панування абстрактного малярства в Західній Європі — це похмуре свідоцтво втрати іноземними митцями свого ідеалу», висловився уродженець Скатеринослава і триразовий бієналіст, ще збуджений «гарячим диспутом» із «молодими художниками, які приїхали на Міжнародну виставку образотворчого мистецтва» [Вучетич 1964: 3]. Потішимося зі сміливості «останніх шестидесятників», котрі насмілилися дзвоніти академіку скульптури.

МАРКОЛЛІ Аттіліо

Marcolli Attilio

(1930, Мілан — Мілан, 2010). Італійський митець.

Зазнав впливу ідей Аргана.

Автор книг «Топос, хор і архітектура» (1969), «Теорія поля» (1971), «Уява» (1983).

Викладав промисловий дизайн.

Проф. Політехнічного ін.-ту Мілану (1987–97).

У 1990-ті — директор відділу Європейського ін-ту дизайну.

Куратор виставки (з Нарцізо Сільвестріні, Фаустою Скуатріті, Освальдо Да Поз) «Cologe» на території Кордерії (на думку критиків, локація невдала [Кислова 1989: 214]) на 42 Венеційській бієнале 1986: 28 учасників, зокрема митці українського авангарду Олександр Богомазов, Василь Єрмилов, Василь Кандинський, Казимир Малевич (водночас — на бієнальській виставці «Мистецтво і алхімія» Артуро Шварца), Олександра Екстер [Русские художники... 2013: 286].

МАРТІНЕЗ Роза

Martinez Roza

(1955, Сорія). Іспанський мистецтвознавець.

«У мене свої погляди, та вони не догматичні... працюю не заради грошей, для мене важливий ідеологічний стимул... робота куратора винагороджується кепсько... змушена працювати у кількох місцях» [Биеннальное 1998: 96, 97].

«Тонкий куратор-інтелектуал... фахово володіє репрезентаційними технологіями» [Бохоров 1998: 92], це з приводу 5 Стамбульської бієнале, курованої М. 1997 під знаком «феміністичного гуманізму» з показом майбутніх бієналістів: Піпілоті Ріст, Трейсі Емін, Марка Воллінгера, Мауріціо Каттелана, Олега Кулика (інсталяція «Родина майбутнього»). З останнім бачимо її на світському фото, де він щось шепоче на вухо М., котра приїхала до Москви для організації 1 Бієнале сучасного мистецтва [Как это было 2005: 265], показу творів Пілар Альбарасія з Сантьяго Сьєрра [1 Московская... 2005: 36, 178], обоє спливуть у її венеційському проєкті схожими роботами, звідси підозра — чи не була Москва для М. «чернеткою Венеції»?

Директор Барселонських бієнале (1988–92).

Співкуратор «Трансгендерного експресу» (з Хав'єром Аракістаном; Барселона, 2001).

На 49 Венеційській бієнале 2001 автор текстів про Крістину Гарсія Родеро та Маарію Вірккала, також про інших учасників цієї едиції (Єулалію Валдосеру, 1998, Недко Солакова, 2000).

Куратор павільйону Іспанії (Сантьяго Сьєрра), просякнутого ідеями Гойї і Бунюеля, на 50 Венеційській бієнале [Dreams... 2003: 592]. Куратор (з Марією де Корраль) 51 Венеційської бієнале 2005, в Арсеналі — з проєктом «Завжди трохи далі», пов'язаним з особою авантюриста Корто Мальтезе. Бачимо тут і радикально-галасливий гурт «Guerilla Girls», гватемальську перформерку Регіну Хосе Галіндо, яка показала операцію зшивання плівки, зазняту на відео.

Порівняно з Корраль, М. «відкритіша до актуальності», налаштована на «роботи видовищні та прості, які діють за допомогою нешкідливого шок-ефекту та швидко споживаються» [Мизиано, Средство... 2005: 103, 105].

Але в багатьох експонатах «не було навіть натяку на феміністичні сюжети» [Сусак 2005: 7]. Висловлювання М. — радше, поетично-розпливчасті, аніж феміністичні «Бієнале... спрямовані за межі сьогодення... Бієнале — найскладніші царини цього розширеного поля саме тому, що не працюють, як музеї... Бієнале — це контексти, котрі дозволяють досліджувати і порушувати питання стосовно сучасності» [Смит 2015: 92]. Відтак — докір М., яка «не полишила глядачам можливості прослідкувати лінію кураторської логіки» [Вышеславский 2007: 27].

Кількість «бонз» (Беккет, Буржуа) не перевищувала 6%. Крапля живопису — 6% авторів, незіставно з морем малярства у Корраль — не могла конкурувати зі зливою інсталяцій, відео, світлин. Персональний контингент: «суцільні маргінали: наїви, гомосексуалісти, якісь напів- чи зовсім божевільні» [Титаренко 2005: 10].

Вкрай мало було чорношкірих авторів, зате «понаїхали» з Албанії, Бангладеш, Індії, Йордану, Куби, Пакистану, Філіппін — ба Росії (гурт «Сині носи» зайняв нішу ідіотичної екзотики). «Дискримінація навиворіт»: «іспаномовні країни почувалися цього разу комфортно» [Сусак 2005: 7].

Томас Шютте, «розчулив феміністське журі... розвісив залю 25 рисунків улюбленої жінки» [Титаренко 2005: 10]).

Радикалізм в одних питаннях не скасував обережності М. в питаннях інших, до центру міста не пустили чорний куб Грегора Шнайдера, вибуховий проект (асоціації з Каабою) редукувався до відео в Кордерії і букв. «чорних сторінок» каталогу [Reust 2006: 187].

Жанр виставкового висловлювання окреслила пафосно і туманно: «Есей, що представляє художників та естетичні тренди, характерні для мистецтва початку 3-го тисячоліття. Похід до Арсеналу стане мандрівкою, суб'єктивною і пристрасною драматизацією, що відкриває грані світла та п'їтьми у нашому конвульсивному світі» [Митюшина 2005: 268].

Автор запам'ятав трешові галюцинації Джона Бока, дзенівський видих у відео Нікоса Наврідіса. Поза конкуренцією — інсталяція із цибулевого лушпиння Бруни Еспозіто. Звісно, феєрична люстра Хоани Васкончелос із 14 000 білосніжних тампонів. Насамкінець — відео-нудьга Кулика «Гобі-тест».

МАРТИНО Енцо Ді

Martino Enzo Di

(1938). Італійський мистецтвознавець.

Консультант колекції венеційської Casa di Risparmia (монографія 1984).

Куратор — передусім графічних спадків — Дюрера, Рембрандта, Піранезі, Гойї, Пікассо, Кірхнера, Шагала, Деперо, Де Пізіса, Гуїді, Сантомасо, Ведова, Піццинато, Саєтті, Туркато, Реджіані, Дзігаїна, Ліката, Паладіно [Martino 2005; суперобкладинка].

Організатор бієнальських експозицій «Fronte Nuovo delle Arti» (1988), «По той бік знаку: чотири майстри сучасної графіки» (Фрідлендер, Гоц, Хейтер, Ведова, 1991). Бієнальська виставка скульптури П'єрджорджо Коломбара «Каземат» (2007) теж користає міні-текстом М.

Співредактор каталогу арт-фестивалю 1982.

У статті про Бруно Бреннера наводить «бієналістську формулу» Джардіні [Brenner 1986: 8].

Серед книг: «Графічні твори Реджіані» (1983), «Пікассо, знак рисунку» (1989) «Рисунки Віріджіліо Гуїді» (1990), «Прапор в ім'я мистецтва» (1993, з Філіпом Ріландсом), «Паладіно та значення метафори» (1994), «Графічна творчість Маріно Маріні» (1995), «Біблія Марка Шагала» (1999), «Графічна творчість Мімо Паладіно, 1974–2001» (2001).

Автор найвагомішої на сьогодні (дослідження Лоуренса Елловея надто відбігає в бік), максимально егалітарної історії Венеційських бієнале (1 вид. 1982, наст. 1995, 2005, 20007); примірники розійшлися вмиль. Президент Бієнале назвав її «екстраординарним історичним твором» [Martino 2005: 5].

Деякі моменти моєї оповіді (скандал із Гроссо, оказія з де Кіріко) спираються на книгу М.

МАРЧІОРИ Джузеппе

Marchiori Giuseppe

(1901, Лендінаро –Лендінаро, 1982). Італійський мистецтвознавець.

З родини фармацевтів, збирачів мистецтва.

Вивчав політологію у Венеції.

Займався поезією і малярством, також арт-критикою.

Ідеолог «Fronte Nuovo delle Arti», засн. 1947 в Палаццо Вольпі, за іншими даними — у ресторані «Аль Анджело». Радянська версія: у ресторані «Коломба», головну роль приписано Ренато Біроллі, почасти Армандо Піццинато [Горяинов 1964: 52], створення гурту освячено розмальовуванням дерев'яної ляльки, яка в 1960-ті зберігалася у М., назву гурту вигадав Гуттузо [Горяинов 1967: 42]. Обидві ресторації розташовані на північ від Сан Марко; гурт розпався 1950.

Твори Біроллі, Еміліо Ведова, Альберто Віані, Гуттузо, Антоніо Корпора, Леонардо Леончілло, Енніо Морлотті, Піццинато, Джузеппе Сантомасо, Джуліо Туркато, Ніно Франчіна збурили 24 Венеційську бієнале 1948.

Позаяк їхня «картина світу», відмінна від радянської, припускала нефігуратив (Ведова, однак, показав картини соціально загострені [Maltese 1952: 5]), керівник КП Пальміро Тольятті (під псевдо Родеріго дель Кастілія) затаврував абстрактне мистецтво на виставках М. як «жахіття і глупство» [Martino 2005: 37]. Ортодоксів насторожив і заклик М. до «повної незалежності художника від політичних вимог, від порад теоретиків соціалістичного реалізму» [Горяинов 1967: 48].

Втім, відомо про довірливі бесіди між Піццинато та радянським журналістом [Полторацький 1958: 4], чия репутація була відверто брудною [Рух Опору 2012: 631], [Крупеник 2019: 53].

«Діти відлиги» узріли в «дітях М.» надію власного оновлення («ско-ро поїдемо до Москви на кілька днів — там виставка Ренато Гуттузо» [Горська 1996: 35]) і противагу західному модернізму, якому «діти М.», у свою чергу, видавалися регіонально-анахронічними (або жалюгідними: «митці з Фронто Нуово дель Арте не мають у молодому поколінні жодних послідовників» [Kowalska 1988: 7, 3]) — і на які зважали ситуативно. Так, базарна сценка Гуттузо 1974 увійшла до бієнальської ретроспективи «Pittura чи картина?» 2003, але сам Гуттузо відмовився від бієнальського запрошення 1966, натомість його «Батраки» фігурують на Виставці подарунків Сталіну в Москві 1952 [ГМИИ 1986: 63]. Колишні здобутки, колишніх учасників М. використав у бієнальській

експозиції 1956 «Присутність», де реалістів доповнили «метафізики». Організатор виставки «Аспекти сучасної італійської скульптури» на 36 Венеційській бієнале 1972 (із Квінто Германді, Джованні Каранденте, Андреа Кашелла), де теж не лише реалісти (Лучіо Фонтана). Міф гурту реінкарнував на Венеційській бієнале 1988 за сприяння ASAC. Писав про класиків модернізму (Ганса Арпа, 1954, 1963, Умберто Боччоні, 1965, Медардо Россо, 1966, Сержа Полякова, 1976), сучасну італійську скульптуру (1953). Кілька портретів М. 1944, 1947, цілком непарадних, створив Біроллі [XLIII Esposizione 1988: 124, 129],

МАСЕЛЬ Крістіана

Macel Christine

(1969, Париж). Французький мистецтвознавець.

Куратор Бельгійського павільйону (проект «Палац дзеркал та відкриттів») на 52 Венеційській бієнале 2007; анонсувала виступ Еріка Дійкертса як гонорового фокусника з імпровізованою конференцією на відеоекрані [Think with senses... vol. II: 26], що містило зародок її майбутніх-амбітних виставкових рішень.

Тріумф М. — організація Французького павільйону на 55 Венеційській бієнале 2013, проекту «Равель Равель Неравель».

Новацією стала не так участь іноземця (Анрі Сала з Албанії), як обмін виставковою площею з Німецьким павільйоном (куди вхід було влаштовано збоку: прийом, повторений у Французькому павільйоні 2019). Композиційно-концептуальне рішення поставило хрест на суперництві країн-сусідок, довело європейську прозорість кордонів і мультикультурний протеїзм (Німеччина виставила Ай Вейвєя). Ідея обміну дозривала упродовж декади; готуючи виставку, М. і Сала опанували багато матеріалів про німецького музиканта Пауля Вітгенштейна, але «майже нічого з цього не відобразилося у павільйоні». М. дорікали у «відсутності кураторського втручання», на що відповіла: «жодне з наших рішень не спиралося на якусь метафору... конструкція павільйону слугувала звуковій інсталяції» [Stahl 2013: 45].

Куратор 57 Венеційської біенале 2017 з гаслом «Viva Arte Viva!», «Хай живе живе мистецтво!». Проект складався із дев'яти (з додатком, розпорошеним по п'яти локаціях) «розділів-павільйонів» Центрального павільйону та Арсеналу.

1 — Павільйон Митців і Книг (27 учасників); 2 — Ігор і Страхів (11); 3 — Загальний (16); 4 — Землі (17); 5 — Традицій (13); 6 — Шаманів (7); 7 — Діонісійський (10); 8 — Кольору (11); 9 — Часу і Нескінченності (10); 10 — Спеціальний (7).

(В око впали: «скривджені та ображені» Марвана із Сирії, книги з тіста італійки Марії Лай, «зажерлива квітка» індуски Ріни Бакержді, *vanitas*-на інсталяція Маріхен Портер з Аргентини).

Експонентів опитали на предмет книжкових уподобань, найнесподіваніших, від Пополь-Вух у Науфуса Раміреса-Фігероа, до Девіда Боуї у Джеремі Шоу.

На ідеї М. послалися представники проекту Грузії.

Виставкове кредо М.: «Сьогодні, наповнене конфліктами і шоками, отримує доказ своєї значущості у мистецтві... яке дозволяє відчувати нас людьми... тоді, коли гуманізм наражається на ризик. Тож мистецтво — останній bastion, сад, який викохують — попри напрямки та індивідуальні вподобання... Воно вибудовує нас, навчаючи. За доби глобального хаосу мистецтво в змозі охопити усе життя, навіть коли закрадається сумнів, чи є в тому сенс. Роль, голос і обов'язок митця — жорсткіше за будь-кого вибудовувати структуру новочасних суперечок. Це відбувається завдяки індивідуальним ініціативам, які формують світ завтрашнього дня, де ніщо не є очевидним, і тут стає в пригоді інтуїція художника.

Тож *Viva Arte Viva* звучить як... палкий крик ім'я мистецтва і його жерців. *Viva Arte Viva* означає собою Біенале митців, для митців і митцями збудовану, присвячену формам, які пропонують, питанням, які порушують, життєвим дорогам, які обирають» [Macel 2017: 16].

МІЗІАНО Віктор Олександрович

Мизиано Виктор Александрович

(1957, Москва). Російський мистецтвознавець.

Онук італійського комуніста (на якого за пацифізм напався Дуче [Мусоліні 2017: 127], вимагав «спіймати... і одразу покарати», дозволив «ужити холодну зброю» [Борлотти 1981: 132], відтак утік до СРСР).

Закінчив МДУ, ФТІМ (1980).

Кандидатська дисертація — на тему італійських метафізиків [Мизиано 1989].

Близько 1996 — право-радикальний активіст арту [Тупицын 1997: 35]. Автор книг «Володимир Архипов» (2014), «П'ять лекцій про кураторство» (2015).

Повагою українських мистецтвознавців користує видавнича серія М. «Архів ХХІ ст.» [Сахарук 2016].

Куратор 1 «Маніфести» (1996, з Розою Мартінез, Каталін Нерей, Гансом-Ульріхом Обрістом, Ендрю Рентоном), російських павільйонів на бієнале у Стамбулі (1992), Валенсії (2001, з Робертом Уїлсоном, виставка «Російське божевілля» з перформансом Олега Кулика) і Сан-Пауло (2002, з Йосифом Бакштейном) та ін.

Вірив в «успіх нашого діалогу із Заходом... доля дала нам величезну фору — цю величезну країну — жахливу та понівечену, але...» [В конце восьмидесятых 1990: 45].

Разом із Боніто Акіле Оліва створив виставку «Номадизм» у Римі.

Головний редактор «Художественного Журнала» (з 1993), шалено популярного у нас, оприлюднював статті українських мистецтвознавців (вперше — Олександра Соловійова). «Вибрав ХЖ саме тому, що... неадекватною запитам доби виявилася сама ця місія... Можна було виходити тільки на індивідуальні проекти, яким для мене став ХЖ... Мені, однак, чужим є східний фаталізм російської інтелігенції... Грошей було мало, та їх можна було ефективно використовувати» [Базилева 2003: 7, 9].

Спостерігач, учасник, симпатик арт-фестивалю, вживає персонально-кураторський принцип селекції: «Зберігаючи у своїй пам'яті образи Венеційської бієнале різних літ, я сортую їх не за роками проведення і

не за темами, а за особами кураторів, які їх очолили» [Мизиано 2014: 27]. В Італії його знають і цінують, беручи інтерв'ю на тему бієнале, яку М. означає через «format di mega show» [Exibart 2009: 23].

На лекції у Мистецькому Арсеналі Києва як «найбільш чутливий реципієнт» мистецького процесу [Титаренко 2003: 214] відроджував од створення тут власної бієнале як прикмети країн III світу (хоча такі існують у Парижі та Сидней). Втім, це — вислід загально-песимістичних ідей М. («навіть чи показ на якомусь бієнале... може стати поворотним моментом у долі митця» [Мизиано 2013: 25]). Але 2011 схвально оцінив виставковий потенціал Арсеналу [Стодоля 2011: 69]; 2012 представив тут живопис Олександра Виноградова, Володимира Дубосарського у проєкті «Danger! Museum», «задуманому для показу у Венеції» з наміром «додати до цього ланцюжка (Палаццо Дожів, музей Гуггенгайм, ASAC — *O. C-G.*) нову актуальну ланку» [Мизиано 2012: 2].

З Московською бієнале справи заледве просувалися: очевидець «був шокований, коли кілька місяців тому дізнався, що Бакштейн, Кулик і АЕС... накатали донос у МК на Віктора М. Я розмовляв із Куликом на цю тему... він мені сказав: “а знаєш, якщо би ми цього не зробили, бієнале узагалі не було б”» [Троицкий 2003: 113].

1995 — комісар Російського павільйону на 46 Венеційській бієнале (Євгеній Асс, Дмитро Гутов, Вадим Фішкін), на що опоненти відреагували: «добре відомий в інтернаціональних колах М. зміг провести лише одну виставку, після чого був відставлений» [Устинов 1999: 9].

На 47 Венеційської бієнале 1997 — куратор проєкту «В глибину Росії» з інсталяцією екс-киянина Кулика: муляж корів з відеопроєкторами, вмонтованих у коров'ячу вагіну.

«Репрезентативному» проєкту Джермано Челанта висловив сумнівний комплімент: «виставка показує саму себе, Бієнале відтворює власне існування» [Мизиано 1997: 76].

Куратор проєкту «Повернення митця» на 50 Венеційській бієнале 2003 у Російському павільйоні за участі Костянтина Звездочотова, Валерія Кошлякова, Дубосарського, Виноградова, також харків'янина Сергія Браткова, вже тоді «прийнятого» на російську орбіту як репрезентанта «періоду соціального та морального хаосу... радянської минувшини та

пострадянської сучасності» [Возвращение... 2003: 3]. Серед матеріалів до фотопроєкту «Тондо» є і такий: М., вистромившись з автівки, поливає розімлілого митця водою з глечика [Кураторство 2004: 48]. Цикл розмістили у цоколі павільйону; сам митець, віддавши належне М. як «дуже цікавому куратору», визнав: йому «довелося боротися» за своє «бачення проєкту, аби не опинитися у незручній ситуації» [Братков 2007: 13]. У німецькому каталозі художника М. пов'язав його з Росією через Едуарда Лімонова, натомість в окремому розділі статті про українську ідентичність автора скаже Айріс Труебсбеттер [Bratkov 2002: 17]. Загалом ідея проєкту поширилася світом: «повернення до картини... все це з комерційних міркувань. Предмет набагато легше зберігати і продавати, ніж інсталяцію чи перформанс» [Уельбек 2012: 116]. Наступні бієнале оцінював дратливо через «тенденцію до поверхового, до трюкацтва, до фокусів... та доба ейфорії 90-х вже пройшла і атмосфера, у якій живемо, невесела і загалом не провокує» [Олейник 2005: 13]

Організатор «Центрально-Азійської академії мистецтва: Актуального архіву» на Бієнале 2005: 15 митців Казахстану, Киргизстану, Узбекистану, власне, «останній регіон, який не віднайшов пояснення на мистецькій карті світу» [Participating... 2005: 138], за що згаданий на процедурі нагородження [Титаренко 2005: 11]. Ідея проєкту спала М. на думку 2004 у Бішкеку, де він зробив «імпульсивну пропозицію» галереї «Курама», думав про це від середини 1990-х. Чому не взяв куратора з місцевих? «Працювати одному в такій ситуації було оптимальним. Приїхав я не в Ісландію чи Малайзію, а в регіон країни, де я прожив більшу частину свого життя, де всі розмовляють моєю мовою, де прожитий дуже близький і цілком зрозумілий досвід» [Мизиано 2005: 44, 45]. Один учасник виставки — зі знаковим для України прізвищем: Тичина, Сергій.

На Бієнале 2007 М. виступив одним з шести консультантів 1-го Циганського павільйону з проєктом «Втрачений рай» (14 учасників, куратор Тімея Юнггауз).

Як і Зеєман, скромно оцінює можливості фаху: «Мені часто кажуть, що я “зробив” якусь персоналію чи ситуацію, але я впевнений, що... існує

якийсь механізм, що передбачає кураторський вибір» [Кураторство 2004: 38, 39].

Серед інших виставок: «Москва — Третій Рим» (1989), «Прогресивна ностальгія. Сучасне мистецтво країн колишнього СРСР» (2007), «Неможливе співтовариство» (2011).

Авторові цих рядків М. близько 2005 (Соловйов познайомив нас у Венеції 2001; відзняв їх біля Сан-Марко, співвітчизник задумливо длубається у носі, М. когось кличе) пропонував вести хроніку київського художнього життя в «ХЖ», усе обійшлося статтею на тему «спільнот» («Зед і три нулі»).

Винайшов термін «пост-інтелігент» [Мизиано-Рифф 2003: 14], який па-сує частині персонажів цієї книги.

МІЧЧИКЕ Ліно

Micciche Lino

(1934, Кальтанісета — Рим, 2004). Італійський кінокритик.

Керував студентськими кіноцентрами, знімкував документальні стрічки, викладав у вишах Франції, Італії.

Прибічник теорії «присмерків кіна» наприкінці ХХ ст. [Плахов 1999: 255].

1968 заснував кінофестиваль у Пезаро, де 1987 показали фільми «Криниця для спраглих» Юрія Ільєнка, «Короткі зустрічі» та «Довгі проводи» Кіри Муратової — яка була там присутня, давала інтерв'ю, її твори назвали «центром композиції» фестивалю.

Советон і слов'янолюб, М. (називав себе «Міччіков») не на жарт ображався, що його книги (тоді — шість), не видають в СРСР [Зак 1988: 130, 132].

Президент 47 Венеційської бієнале 1997.

Організатор семінару з питань зв'язку мистецтв ХХ ст. у лютому 1998 у Скуола Гранде ді Джованні Євангеліста у Венеції за участю адмінперсон (екс-президент Бієнале Паоло Портогезі) і митців (Умберто Еко).

Насправді зустріч таких незіставних муз відбулася у проєкті Зеємана 2001 відеотворами Шанталь Аккерман, Атома Егояна, Абаса К'ярос-

тамі. Одноосібно — відеопроєктом 2009 Гринуея, котрий напередодні прочитав лекцію у Києві, на яку слухачам, не з вини метра, довелося чекати з півтори години.

Франческо М. — учасник кінофестивалю у Венеції, автор стрічки «Ліно М., мій батько: бачення світу» (2013).

МОРИЦЬ Володимир Емільйович

Мориц Владимир Эмильевич

(1890–1952). Радянський російський мистецтвознавець.

З купецького роду Якунчикових. Як свідчить Сергій Шервінський, «матір... з раннього дитинства виховувала у сина ділові якості, і він, ще юний, порядкував справами... потім на все плюнув і вступив на літературний ф-т Московського ун-ту» [Чудакова 1988: 312].

Перипетії приватного життя М., можливо, підказали Булгакову епізод «Собачого серця».

Автор книги «Методика класичного тренажу» (з Миколою Тарасовим, 1940).

Один з організаторів виставки ДУМ у Парижі 1925 (срібна медаль українським кустарям у класі «Мистецтво та індустрія текстилю» [Климов 1982: 87, 85]), їй присвятив статтю у «Бюлетнях ДАХН» 1926. Колега з усміхом згадує М., що «хапається в істериці за голову за кожну дрібницю» [Терновець 1977: 166].

Комісар Виставки ДУМ у Монца-Мілані (1927), претензії до нього серйозніші: «з величезним зусиллям вдалося домогтися у М. видалення заслабких експонатів» [Терновець 1977: 179].

Упорядник московської виставки «Сучасне французьке мистецтво» (1928; з Абрамом Ефросом).

Член Організаційної ради Радянського павільйону на Венеційській бієнале 1928, «для розгортання відділу їздив до Венеції з коротким відрядженням» [Терновець 1928: 111].

«Сіра конячка» експозиційного процесу, яку згадують рідко, але чий внесок у справу вагомий внеску «весільних генералів».

МУССОЛІНІ Беніто

Mussolini Benito

(1883, Предаппіо — Донго, 1945) Італійський диктатор.

Соціаліст замолоду.

Написавши новелу в дусі Едгара По, не зміг її видати. Зате наробив галасу романом «Клавдія Партицелла» (републікований в Україні з ризького вид. 1929); один із перлів: «жадібні біси торигають совість і гризуть серце» [Муссоліні 1992: 13], далі — натовп лінчує тирана з його коханкою: доля самого М.

Автор п'єс; грав на скрипці і виступав перед прибічниками на тлі оперних декорацій, але Уффіці відвідав після наполягань гостя-Гітлера (і нудьгував); ініціював знесення церков доби бароко і заборону «Сірано де Бержерака» [Смит 1995: 24, 28, 65, 133, 157, 160, 162, 206]. Важко повірити (бо не терпів своїх світлин з усмішками), але М. подобались комедії Лорела/ Харді [Хибберт 1998: 66].

В Італії гладку фізію М. можна угледіти на граповій етикетці чи кухонному фартушку: примха долі, бо М. харчувався абияк, і підлеглих призначував до того ж, а от Марінетті став автором кулінарної книги.

Завдяки М. Венеційська бієнале втрапила на перші шпальти найкозирнішої газети, оповівши про візит Дуче після колоквиуму у Стра 14.06.1934, що тривав до 18.30, з відвідинами павільйонів Німеччини, Великобританії, США, Чехо-Словаччини, СРСР, також Salla Mostra futurista в товаристві Марінетті, Вольпі, Чіано [Storia... 2013: 188].

Гітлер (прохолодно стрінутий венеційцями [Хибберт 1998: 122]) теж відвідав Джардіні, капризував, відмовився від подарованого йому твору Фіораванте Сейбецці, та згодився на «Човни» Мемо Вагаджіні [Martino 2005: 34]. Фото з гітлерових відвідин Німецького павільйону стали основою бієнальського проекту Ганса Хааке 1993 [Sienkiewicz 2014: 146], де імітована пустеля з уламками «Німеччини» символізувала фашизм і пустку [Brauchitsch 2003: 192].

За легендою (з уст Віктора Тупіцина), 1942 М. запросив до Італії хорватського скульптора Івана Мештровича (учасника 11 Венеційської бієнале, де його хвалили, назвавши сербом [Слоним, К венецианской... 1914: 2]); вірогіднішим є факт притулку в монастирі Св. Ієроніма в Римі, там

Мештрович створює серію рельєфів (св. Ієроніма, Сикста V, Лева XII [Кечкемет 1970: 42]).

Упродовж 1920-х Венеційські бієнале під егідою М. отримали нечуване право вибору, запрошуючи і відзначаючи митців країн демократичного табору (США, Великобританія). Від середини 1930-х серед призерів дедалі більше одіозних імен, тенденційних творів, а вільні країни відмовляються від участі у заході.

З початком II світової війни Бієнале відбудеться 1940, 1942; її учасники — лише з країн Осі.

Мистецтво — служниця політики М.: на 23 Бієнале 1942 — виставки, присвячені авіації (у павільйоні, полишеному Францією, далі США, Англією), флоту, наземних військам [Русские художники... 2013: 321].

Від середини 1920-х образ М. на Бієнале домінує, але «Перше вшанування» Прімо Канті, показане у Венеції 1930, є зразком історичної абе-рації, бо М. в «поході на Рим» рухався автівкою, а не на білому коні [Голомшток 1994: 178].

М. зображають академісти (бронза Адольфо Вільдта, 1924) і футуристи («Пластичний синтез» Енріко Прамполіні) [Alloway 1968: 74, 75]. На бієнальських теренах: Корадо Форрін («Синтетичний портрет М.», «Марш на Рим»), Альфредо Карло Амброзі («Аеропортрет М.», 1938), Джованні Аквавита («Аеропортрет Дуче», 1940).

Бієнальський «казус М.» — симулякр «м'якого тоталітаризму», що дає мистецтву клопоть свободи; історія доводить, що врешті-решт ідилія закінчується — і починається адміністрування (до чого у III Рейху вда-лися одразу).

Доля гітлерівських «бієналістів»

Венецієць Фіораванте Сейбецці стане до лав Опору. Не раз виставлявся на Бієнале, зокрема краєвидами Джудекки, Бренти, Гранде Каналу [XXVI Biennale 1952: 94]; пошанований 1926 (премія Маріні-Міссані за пейзаж Мурано [Alloway 1968: 168]), 1932 (премія Consiglio Provinciale Economia Corporativa di Venezia) [Martino 2005: 131]. 1930 його «Відвідини» вподо-бав польський критик [Treter 1930: 317].

Мемо Вагаджіні — на злеті життя — професор Флорентійської АМ. Розписав церкву Кастельнуово в Ареццо сценами з життя Марії і св. Франціска [Vagaggini]. Сантимент фюрера до нього зрозумілий: Вагаджіні картини писав старанно, наче жив у середині ХІХ ст., як і улюблений художник Гітлера Едуард фон Грюцнер [Марков 1989: 37]. Утім, притулок у флорентійській майстерні Мемо знайшов митець, якому «колеги» оголосили бойкот за його єврейське походження [Sadun].

НАПОЛЕОН І Бонапарт

Napoleon Bonaparte

(1769, Аяччо — о. св. Єлени, 1821). Французький політик.

Імператор (1804–15).

Українські історики пов'язують ідею відновлення української незалежності з походом Н. на Росію 1812, хоча йдеться лише про туманні плани альянсу з козацтвом [Борщак 1937].

15.05.1797 ліквідував 1000-літню незалежність Венеції. На думку Тараса Возняка «юний тріумфатор... не зміг подолати гри світла в Венеційській лагуні» [Венеція 2018: 11]

Серед місцевої молоді, обуреної ретроградством «батьків», тоді існував культ революційної Франції на чолі з Н. Як пише класик Рісорджіменто, «найулюбленішою темою наших розмов були французи... Джуліо оспівував їх у віршах... Пізана мріяла про них як про бездоганних лицарів з карбом героїв на чолі» [Ньево 1960: 421, 422].

Руйнування району Кастелло, аби на його місці облаштувати сади, згодом спричинило утворення зручної виставкової локації — адже флоральних зон, необхідних для цього, у місті було обмаль (у ХVІ ст. налічували 500 садів, потім — 60 [Акройд 2012: 77]), тож знадобилася «хірургічна операція» 1805–14, коли Венецією правив «князь Венеційський» Ежен де Богарне; руку доклав арх. Джованні Антоніо Сельва [Гаррет 2007: 76]. Але сади нині звать «Джардіні Н-ічі», і нумерацію венеційських будинків (для прибульців таку незручну) теж приписують Н. Здійснив у Венеції низку деструктивних змін від вивезення лісіпових коней з Сан-Марко до заміни статуї св. Марка на Дерево свободи

[Акройд 2012: 414, 415]. Портрет пензля Паоло Веронезе, втім, легально купив у родини Пізані за 15 000 золотих [Molment 1899: 86].

На початку ХХ ст. Сади причаровували не менше мистецтва, у них розгорнутого — погляд тішили «жовті тюльпани та широколисті банани» [Слоним, К венецианской... 1914: 2], раніше: «зелені кущі ростуть чагарями; жовті та червоні квіти уже розкриваються на клумбах; гладенькі платани і зморшкуваті дуби, верхівки яких покриті бруньками, дивляться своїми верхівками у море» [Тэн 1916: 194]. Очима радянця: «під тінистими кронами старих лип, здавалося, могло відтанути найчерствіше серце» [Абалкин 1960: 5]. Мультикультурний погляд ХХІ ст.: «численні прилавки з кавою, переповнені людьми павільйони, шурхіт гравію, погляди, плітки, амбіції, пози, укладення угод, реклама, позірна життєрадісність, щебет та хихотіння» [Бидиша 2011: 445].

НЕДОШИВИН Герман Олександрович

Недошивин Герман Александрович

(1910, Коломна — Москва, 1983). Російський радянський мистецтвознавець.

З родини інженерів.

Закінчив етнологічний ф-т Московського ун-ту (1931).

Автор 189 публікацій; перша — «Нариси про декларацію ініціативної групи РОПФ» (1932).

Поєднував дозований лібералізм зі специфічною лексикою: так, у невеликій статті «Ліризм Пабло Пікассо» (1982) шість разів повторюється епітет «некий», невдовзі присвоєний снобами.

Комісар Радянського павільйону на 28 Венеційській бієнале 1956 (у радянському часописі — «директор»), називає її «найпопулярнішою з традиційних міжнародних виставок образотворчого мистецтва», повідомляє про початок відбору експонатів, зокрема з майстерень молодих митців [Недошивин, Советские... 1956: 10].

Венеційські бієнале Н. висвітлює в інтерв'ю газеті «Неделя», «Prefazione» каталогу і розділі книги «Італійські враження» [Недошивин 1990: 292].

Але вивищує Всесозну художню московську над Венеційською, яка «безжалісно нівелює своєрідність низки національних шкіл» (уклін «романтичним інтонаціям, так властивим українським майстрам») [Недошивин 1956: 6].

«Палких ворогів радянського малярства» Н. углядів на Бієнале у редакторі НДРівського часопису «Образотворче мистецтво» К. Зандбергу, молодих польських мистецтвознавцях, які стверджували, що «радянське мистецтво стоїть на позиціях естетичного епігонства» [Недошивин 1959: 71]. Чи не вперше після «зради Тіто» наприкінці 1940-х СРСР стикається зі зрадою — у арт-таборі, та надалі якомога довше уникатиме дискусій.

«Бієнальське» — у репліці про виставкові зали, які Н. бачить «пустельними, адже безпредметництво давно перестало приваблювати публіку навіть у порядку сенсації» [Недошивин 1963: 30]: мотив ламентенцій у радянській критиці, яка таким рипом ігнорувала аналіз чужого мистецтва. Втім, раніше Н. закликав не обмежувати коло ідеологічних противників абстракціоністами, передбачивши майбутнє розмаїття авангардових течій [Недошивин 1961].

На 28 Бієнале побачив «хаос душевної каламуті», «страхітливе духовне рабство, без надій, без перспектив давати людям радість», «смакування душевного розкладу, яке доходить до божевілля» [Недошивин 1958: 141, 142, 145]. Та вважав слухним представлення країни сімома-вісьмома митцями, як це чинять інші країни, а не гуртом, як це вчинив СРСР. Українську тему заторкував у часи її злетів: наприкінці 1940-х («Михайло Хмелько», 1948, «Критичні зауваги про українське малярство», 1951) та в 1956 у зв'язку з Венеційською бієнале. «Союзниками» у боротьбі з Аркадієм Пластовим вважав Олександра Максименка і Тетяну Яблонську [Недошивин 1950: 3].

З Ольгою Петровою написав книгу «Сто зустрічей у світі мистецтва» (1980). Згадує Н. «старим чоловіком із шикарною білою шевелюрою, породистим, цікавим обличчям. Сидить, покурюючи, з пересувною попільничкою. Дуже артистичний, з прекрасним почуттям гумору. Ловить таксі до Сокольників, а зупиняє вантажівку, застрибує до кузова!» (інтерв'ю 6.11.2019).

Скульптурний портрет Н. наприкінці 1970-х створив київський майстер Микола Рапай, коли той приїхав із лекцією до міста; на твори Н. поси- лається український мистецтвознавець [Клеваев 2007: 627].

Українські художники на 28 Венеційській бієнале 1956

На відкриття прибули Георгій Меліхов, Тетяна Яблонська (в різних гру- пах); жили у зручних готелях на Лідо і Сан-Марко. Блукали Венецією, знайомилися із класикою минулого, писали етюди, робили начерки у блокнотах, намагалися спілкуватися з іноземцями. Чужі павільйони кри- тикували за модернізм (з несподівано нерадянською мотивацією: «всі експонати у павільйонах схожі один на інший, у творах немає нічого на- ціонального», курсив мій [Меліхов 1957: 8]).

У щоденнику Яблонської зринає запис: «Італійський павільйон. Багато цікавого. Є справжнє малярство і своє розуміння речей. Нам варто ба- гато над чим замислитися». На Бієнале 1972, куди теж втрапила, захват від нового переважив ідеологічні настанови: «Бельгія... жах. Але дуже талановито, нічого не скажеш. Діє. За формою — чудово». «Канада: гар- но, та й годі». «Норвегія... Настрій — холод, суворість, пружна муж- ність. Талановито». «Німеччина. Живописець Герхард Ріхтер... Сучасні будинки, сучасні вулиці... Цікаво» [Яблонська 2020: 301, 380, 385, 386]. У Радянському павільйоні 1956 демонструвалися твори Віктора Вихтинського, Сергія Григор'єва, Михайла Дерегуса, Олександра Ковальова, Валентина Литвиненка, Володимира Костецького, Тетяни Яблонської (усього 72 учасники; названі автори склали 9, 7 %), не ра- хуючи уродженців України (Євген Вучетич, Ігор Грабар, Євген Кібрик, Веніамін Пінчук, Леонід Сойфертіс). На відміну од виставкової прак- тики початку 1930-х твори було розпорошено по трьох залах («Хліб» Яблонської у центральному, «Повернувся» Костецького у бічному, ес- тампи Дерегуса у залі графіки).

Враження від побаченого Меліхов оприлюднив у журналі; нотатки Яблонської, крім цитат [Сидор-Гібелинда 2008: 171–174] (з рукопису, зі світлинами наданого онукою мисткині Іриною Зайцевою), до останньо- го часу не друкувалися.

Бієнале, передусім — павільйони Орієнту, поцінували і митці Азербайджану [Абдуллаев 1962: 63].

НЕСБІТ Моллі

Nesbit Molly

Американський арт-критик.

Автор нарисів про творчість Ежена Етже (1992), Габрієля Ороско (2000, у співавт).

Один із 11 кураторів 50 Венеційської бієнале 2003 і один із трьох — «Станції Утопія» («на свій кшталт лабораторія в саду» [Обрист 2013: 252]).

Парадокси споглядань хореографічних вправ підказали авторам структуру «Станції». Простір заповнили «об'єкти, частини об'єктів, картини, образи, екрани» на «місці зупинки, споглядання, де можна слухати і дивитися, відпочивати і відновлювати сили, теревенити і вибирати».

Т. ч., «Станція Утопія» перетворилася на гурт постхіпстерського стибу з більшою увагою до мистецтва, меншою до наркотиків (хіба у Ненсі Сперо — «морфійне марення» артефакту). Репетиції проходили у Парижі, Франкфурті, Берліні, Покіпсі, Венеції. Егалітаризм проекту («немає ієрархії значущостей») поєднався з антисистемністю («немає радості, аби перетворити Станцію на інституцію. Наразі у нас зустріч»), що не скасувало претензій на «великий різновид спільноти... інший спосіб існування». До концепції гри-звільнення додалася дрібка новочасного консюмеризму: «ми потребуємо танців, ми потребуємо ковбас і ще чогось».

Утопія — каталізатор («як палає, так і димить»), поштовх до втілення мрії: «двері потаємного саду можуть відчинитися». Серед пропозицій гурту — постери з 200 слів від кожного члена гурту; антикомерційна крамниця [Nesbit 2005: 328–336].

НІЩУК Євген Миколайович

(1972, Івано-Франківськ). Український актор театру та кіно.

Закінчив КНУ ім. Карпенка-Карого.

Серед ролей в театрі: Тарас Шевченко, Довбуш, Павло Тичина, Орфей, Фігаро.

Народний артист України (2015).

Міністр культури України (2014; 2016–19).

Ішов у Раду за списком партії «Українська стратегія», після поразки повернувся до театру ім. Франка [Малко 2020: 30], також грав у театрі «Сузір'я».

У кіно зблиснув красивим і нервовим Винниченком у стрічці Олеся Янчука «Таємний щоденник Симона Петлюри» (2018).

2014 на 1-й стадії підготовки українського проекту на 56 Венеційську бієнале «МК під керівництвом Н. дуже активно підключилося до організаційного процесу, постійно ініціювало зустрічі, обговорення... наприкінці жовтня домоглося від уряду гарантування оплати оренди павільйону» [Баршинова 2015].

Державу на арт-фестивалі представив проект Бориса Михайлова «Парламент» (куратори Пітер Дорошенко, Лілія Куделя), також Юрген Теллер (фотопортрет Михайлова), Антон Белінський (інсталяція «Сорочка»), арт-гурт «Жужжалка» (2 альбоми), арт-гурт «SVITER», Іван Світличний (композиція «Нойзі 26») [Озаринська 2017: 10].

На ранковому виступі у ВР 04.11.2016 Н. декларував бажання завоювати Золотого Лева.

У загадковому присмерку Арсеналу зі Світланою Фоменко відкрив український проект «Падаюча тінь “Мрії” на сади Джардіні» на Венеційській бієнале 2017 («атмосфера радісна і трохи напружена» [Звиняцковская 2019: 53]) — за іронією долі, в доброму кілометрі від Джардіні, які нітрохи не «затінилися».

Каже, цей проект увійшов «у трійку найкращих» [Нищук 2017: 11].

НОНО Луїджі

Nono Luigi

(1924, Венеція — Венеція, 1990). Італійський композитор.

Дід — скульптор (гіпсові «Злидарі» Урбано Н. — на 6 Венеційській бієнале [Quarta Esposizione 1901: 120]), батько — художник.

Пошлюбив доньку Шонберга Нурію.

Член Італійської КП (з 1952).

«Велике сонце, сповнене любові» 1975 присвятив роману Горького «Мати».

Запрошений до СРСР, підняв на глузи творчість Георгія Свірідова і Дмитра Кабалевського, зацікавився Дмитром Шостаковичем, у зустрічі з яким Н. відмовили [Другое иск-во 1991: 309, 310].

З Еміліо Ведова протестував проти Венеційської бієнале 1968: камера фіксує Н. на чолі натовпу з агресивно піднятою догори рукою [Martino 2005: 61]. Бієнальські реформи обізвав «пластичною операцією»: «авторам була надана... обмежена можливість участі в обговореннях... організація все ще будується за принципом вертикальної структури, і всі важливі питання одноосібно вирішує комісар» [Ноно, Інтерв'ю 1975: 382, 383]. Творення музики порівнював із «участю в демонстрації, зіткненні з поліцією» [Ноно, Музыкальная... 1975: 381].

1977 агітував проти Бієнале дисидентів, непокоївся порушенням прав людини в Чилі (тема неофіційної Бієнале 1976) [Житомирский 1989: 150].

У Венеції поставив оперу «Нетерпимість 1960» (1961) з декораціями Ведова, їй адресував версію «Фрагменту для Прометея» (1988). Нарешті — «вплив акустичного простору його рідного міста... модифікованого через воду» [Альбері 2004: 296].

Похований на цвинтарі о. Сан-Мікеле, могилу одразу не знайдеш, чого не скажеш про Йосифа Бродського.

Перформанс Олафа Ніколаї «Не вживайте...», показаний на Бієнале 2015, спирається на твір Н.

ОБРИСТ Ганс Ульріх

Obrist Hans Ulrich

(1968, Вайнфельден). Швейцарський мистецтвознавець.

«Найвпливовіша людина у світі мистецтва», вважає «ArtReviwe» [Обрист 2013: 4].

Директор галереї «Серпентайн» (Лондон), ведучий спецпрограми МСМ (Париж).

Вибудував Ліонську бієнале 2007 як «металітературну гру» (зі Стефані Муадон).

Проект О. «Міста у русі» (з Хоу Ханру) у віденському Сецесіоні, на думку перформера-скандаліста, породив «щось поліфонічно сумнівне, дотепно-імпотентне, святково-беззубе» [Бреннер 1998: 56].

Член Міжнародного журі 49 Венеційської бієнале 2001 (з Ері Камара, Каролін Крістовою-Бакаргієвою, Манрей Хсу, Вірджінією Перез-Реттон).

Один із 11 кураторів 50 Венеційської бієнале 2005, проекту «Станція Утопія» (у співавт.) за участі понад 190 гуртів і персон, майбутніх «золотих левенят» (Тобіас Рехбергер, Анрі Сала), кінематографістів (Аньєс Варда). Проект привернув увагу вибриками Анатолія Осмоловського, котрий «швендяв бієнале в домашньому засмальцьованому махровому халаті й капцях, демонструючи, що йому байдуже, чи це публічний простір, чи приватний» [Орлова 2003: 13].

Серед інших бієнальських проектів О. — «Інтерв'ю, частина І» (70 імен, зокрема Марина Абрамович, Даніель Бюрен, Браян Ено, Йоко Оно) на 50 Бієнале [Dreams... 2003: 627].

На 55 Венеційській бієнале 2013 — серед семи експертів українського проекту «Future Generation. Art Prize@Venice».

Опікувався «новим поколінням яскравих талановитих художників із різних країн, серед яких було проведено дуже суворий відбір» на І Московську бієнале [Обрист 2005: 52]. Перегук з «APERTO» 1993?

Автор «Короткої історії кураторства» (2009): інтерв'ю з 12 фахівцями. Бієнальські згадки, порівняння, ремінісценції не в дивовижу у книзі, жанр якої перегукується з іншими виданнями («Слова мудрості: Кураторський путівник із сучасного мистецтва» Катрін Куоні, 2001, «Щодо куратора: інтерв'ю з десятьма міжнародними кураторами» Каролі Те, 2010). Поєднання ролі куратора і дослідника прослідковується і в особі Террі Сміта, автора книги «Осмилюючи сучасне кураторство» (2012), організатора виставки «Контракт» (з Марком Сегалом) на Бієнале 2017.

Автор нарисів, статей у каталогах Герхарда Ріхтера (1996), Манфреда Перніке (1997), Анрі Сала (2001), Габріеле Базиліко (2002, 2006), Бернара Фрізе (2003), Ян Фудонга (2005).

Вже 1998 вважав, що бієнале перебувають у стані кризи.

ОЕТТИ Уго

Ojetti Ugo

(1871, Рим — Флоренція, 1949). Італійський письменник.

Постать в Італії хрестоматійна [Enciclopedia Zanichelli 1277].

Театральний критик, прихильник «нових форм» у мистецтві, зокрема драматургії Гергарда Гауптмана [Бушуева 1978: 69, 180].

Під час Першої світової війни — доброволець.

Закликав російські війська «уникнути ганебного прикладу німців і пожаліти Краків, це місто-музей» [Амфітеатров 1915: 51] (російські інтелігенти обурилися: як міг навіть припустити таке?!).

Літературний дебют 1892 (поетична зб. «Пейзажі»). Автор дорожніх нарисів (Північна Америка, Центральна Азія), романів («Старий», 1902, «Шлях гріха», 1908, «Без бога», 1917), зб. новел («Побачене», 1923–24). Послідовник Д'Аннунціо, літературних імпресіоністів [ДМ 1934: 262].

Редагував «Enciclopedia Italiana».

Засновник часопису «Дедал», де велася бієнальська полеміка (Антоніо Мараїні), та перевагу надавали класиці (в кількох числах — ренесансові розвідки Бернарда Беренсона), рекламували прозу самого О.; опікувався журналами «Пегас» (1929–33) і «Пан» (1933–35).

Співпрацював із «Corriere della Sera» (з 1898), її редактор (1926–27).

На її шпальтах — статті О. про Григорія Шилтяна (після чого у митця почалася «світла смуга», ставив О. поруч з Роберто Лонгі [Паклин 259]), Максима Горького (він вважав О. «дуже компетентним... першим за талантом і ерудицією критиком» [Горький 1955: 30, 41]).

Спілкувався з Валерієм Брюсовим, Саввою Мамонтовим, Олексієм Амфітеатровим. Листувався з українським мистецтвознавцем Георгієм Лукомським, котрий теж друкувався у його часописі, з Ігорем Грабарем. Брав інтерв'ю у Валентина Серова [Копшицер 1967: 408], той скаржився Іллі Остроухову у серпневому листі 1910: «мови знаємо кепсько... та й про що з ним балакати?», утім, О., згадує Михайло Осоргін, сподобався портрет Іди Рубіншейн [Валентин Серов... 1971: 229, 225].

Письменник назвав одну з книг О., присвячену «приготуванням Італії до негараздів військового часу», «цікавою» [Муратов 1991: 469].

Але Джовані Папіні 1907 не узрів у «Троянському вершнику» О. «жодної глибини» [Лит. наследие 1976: 660].

Згодом звинувачений Антоніо Грамші в «інтелектуальному боягузстві» [Салинери 1962: 213], зарахований до «фатальних постатей... які зраджували людей... розуміючи сенс своїх дій» [Италия 1970: 196]. Відомо, що О. «підтримував особисті стосунки із багатьма антифашистами, допомагав їхнім скривдженим родинам» [Кин 1988: 63], що не завадило 1940 написати біографію фашистського авіатора Італо Бальбо.

Чи не першим аналізує феномен венеційської виставки. Едицію 1895 нарік «чудом», наголосивши унікальність місця-міста для колишніх відвідників «Парижу, Мюнхена, Барселони, Відня, Лондону, Цюриху». Та 1910 лаяв виставку Ренуара на 9 Бієнале, віддаючи належне малярській віртуозності автора, за якою — «нічого більше» [Martino 2005: 15, 24].

1897, 1901 — лавреат премії у галузі арт-критики.

Опікувався окремими розділами бієнальських експозицій, супроводжуючи їх текстами — напр., доробки Беппе Чіарді й Транквіло Кремона [X Esposizione... 1912: 40, 41, 59–62]. Ретроспекцію Огюста Родена (20 творів з «Громадянами Кале» з гіпсу) порівняв із Верроккіо та Донателло [Quarta Esposizione... 1901: 43–46]. Втім, Роден заявив про себе ще на Бієнале 1897, вплинувши на місцеву меморіальну пластику [Berresford 2004: 89].

«Елегантні та переконливі слова Уго О.» згадує колега [Pica 1903: 29]. З радянського мистецтва на Венеційських бієнале (як і Сарфатті, як Піццинато [Итальянские писатели о Стране Советов 1986: 27]) виділяв «Оборону Петрограду» Дейнеки: «яскрава характеристика персонажів, суворе моделювання у темних скупих тонах на світлому тлі, ставлять цю картину серед найбільш гідних уваги на цій виставці» [Терновец 1928: 99, 100].

Куратор виставки «Mostra della pittura italiana dell'Ottocento» на 16 Венеційській бієнале 1928: твори Мозе Б'янчі, Джузеппе Де Ніттіса, Джакомо Фавретто, Джакомо Фатторі, Сільвестро Лега, Пеліцца да Вольпедо, Джованні Сегантіні, Медардо Россо.

1929 глорифікує Амадео Модільяні; його бієнальська експозиція 1930 [Ponente 1979: 25] не сподобалася венеційському голові Давідові Джордано.

Вишпетив Німецький павільйон на 17 Венеційській бієнале за «епідемію» експресіонізму; звинуватив у тім літературу з її «меланхолічним садизмом» [Treter 1930: 334].

Поза Венецією — організатор виставок «Флорентійський портрет» (1911), «Сучасне італійське мистецтво» (1921), «Італійське малярство з XVII по XVIII ст.» (1922), «Італійське малярство XIX ст.» (1929), «Італійський сад» (1931).

ОЛІВА Боніто Акіле

Oliva Bonito Achille

(1939, Каджіано, біля Неаполя). Італійський мистецтвознавець.

Професор історії мистецтв ун-ту Ла Сапієнца (Рим).

Автор телепередач, колумніст, поет (уч. «Гурту'63», який «відчував необхідність оновлення мови» [Кин 1988: 302]).

За легендою (з уст Ігоря Панчишина у 1990-ті), не знає і не бажає знати англійської.

«Наділений сценічним причаруванням, швидкістю полемічної реакції... герой мас-медіа»; виступає як футбольний коментатор; позує у формі боксера [Олива 1998: 28]. Подейкують, одну з лекцій прочитав наголяса. Куратор I Бієнале у Валенсії (2001; з Пітером Грінуєєм) з ідеєю «апології мистецтва для мистецтва і автономії мистецтва на тлі визнаної ефемерності його кордонів» [Бредихина 2001: 75].

1-й лауреат премії Піно Паскалі 1997 (усього їх десять), яка присуджується тим, хто «пошанував експериментальний дух» митця [ILLUMInation 2011: 550].

Автор терміну «трансавангард» (1979), котрий ніжно культивує, виділяючи в ньому префіксальні нюанси [Rasy 2005: 135], курує виставки «Авангардія Трансавангардія» (Рим, 1982), «Епіцентри мистецтва» (Сандро Кіа, Франческо Клементе, Енцо Куккі, Міммо Паладіно) в Італійському павільйоні на 43 Венеційській бієнале 1988.

Засновник легендарної виставки молодих митців «APERTO» (на колишньому соляному складі) на Венеційській бієнале 1980. Гжегож Дзямські назвав її «картою хвороб сучасної цивілізації», можливо з огляду на «геттоїзацію» митців зі Східної Європи [Sienkiewicz 2014: 146]. Інший критик, навпаки, протиставив їх жахним і перфектним експонатам Бієнале Уїтні («горор-арт»), що у випадку з Венецією «можуть видаватися формально незакінченими... однак банальними — ніколи» [Verzotti 1993: 104].

Ще один улюблений термін О. — «номадизм», ним користує, запрошуючи іноземних митців для представлення національних експозицій, «розриваючи традиційно націоналістичну бієнальську структуру». Відтак йому дорікали у «потуранні мультикультуралізму» [McEvelley 1993: 102], який, завдяки О., став темою Венеційської бієнале 1993, де О. не головував.

Особа культова в Україні після київських гастролей 1996, де у Конгрегаційній залі КМА прочитав лекцію «Культурний номадизм і діаспора» (текст промови видали брошурою без уточнення накладу [Оліва 1996]), яку назвали «грандіозною акцією» [Минко 2000: 69] і «подією року»: друге місце поруч із акціями київського ЦСМ, 6 % глядацьких симпатій [Арт-рейтинг 1997: 31]). На світлині О. завзято танцює з Мартою Кузьмою на вечірці [З лекції... 1998: 6]). Упродовж триденного перебування у Києві «як прочанин» відвідав Софійський собор, однак оминув майстерні митців, визнаючи за Україною лише «історію авангарду початку ХХ ст. — героїчну, неймовірну, світового рівня» [Оліва 2011: 23]. Наступні лекційні вояжі О. у Києві були дружньо проігноровані постмодерним бомондом, але не студентами.

Олексій Титаренко, який з О. організував у галереї «М-17» виставку «Сім'я О.», «був спантеличений: Гудвін якийсь... У побуті вередливий... враження творчої людини по собі не полишає... гастрольна мавпочка... Після APERTO роз'їжджає усякими аргентинами, українами, та й годі» (інтерв'ю 20. 10. 2018). Раніше наш співвітчизник, не зазнавши розчарування, висловився інакше: «Далекий, легендарний О. був для нас... напівміфічною особистістю... Знайшов кілька молодих італійських митців, які писали величезні непричесані полотна... видав

кілька книг, зробив кілька виставок — і по всьому світу пішла хвиля гарячого, чуттєвого малярства. Кілька крапель докотилося до України — у вигляді чуток-міфів-репродукцій. Нам цього вистачило. Сім'я О. впало на потенційно вдячний, по-українськи родючий ґрунт. Малярством одержима Україна мріяла про такого міфотворця» [Семя Оливы 2010: 7].

Словом, «ликовен критичар» [Неделковска 1995: 16].

Обраний почесним членом ІПСМ.

На думку Віктора Сидоренка, О. «більше теоретик... артистична людина, розкидається на всі боки, поводить себе по-богемному» (інтерв'ю 10.11.2018).

Хроніка біенальських звершень О. розлога, значущість їхня — неспростовна. За одну пропозицію нагороди у Венеції 1993 Ернста Юнгера як «magistero letterario e filosofico» [Sica] сам вартує лаврового вінка. Біенальську виставку О. 2009 «Творення і Вибір: Внутрішнє=Зовнішньому, 1=нескінченності» (автора як уособлення «вітального імпульсу світу» [Lee Sun Don 2009: 9]) його українські адепти (Костянтин Дорошенко, також і автор цих рядків) 2011 показали у Києві. Китайський майстер не без орієнтальної реверансовості поцінує О.: «Він дуже пряма людина, що хоче сказати — те напряду й видає. Він імпульсивний, як і його розкутий розум. Іноді важко передбачити, як він себе проявить. Він може сердитись в одну мить і бути щасливим та натхненним уже в наступну» [Лі Сан Дань 2011: 36].

Куратор проекту Оксани Мась «Post-vs-Proto-Renaissance» на 54 Венеційській біенале 2011 (з Олексієм Роготченко, Утою Кільтер; комісар Віктор Сидоренко). Створив неологізм «яйцепікселі», транскрибував латинкою *krashenki*, проект витрактував як «форму ініціації в нове, повнокровне життя» [ILLUMination 2011: 461]. На презентації проекту в Києві, розмахуючи руками, кумедно вимовляв Оксана — і дратливо сприйняв питання про його біенальське минуле: не одній Біенале завдячуємо, хоча, напр., біографія Нікола де Марія свідчить: стартував 1980 саме у Венеції [Італійський трансавангард 2011: 86].

«Україна — скарбниця мистецтва, в певному сенсі — його святилище... Ви майже італійці... У Софійському соборі я відчув естетичний шок...

Спіритуалістична традиція в українському мистецтві — на свій копил, барокова... Оксана — творець т. зв. тотального мистецтва, що якраз впливає з історичного авангарду... Що цікаво, використовує первинні елементи... Це архаїчно та сучасно... Яйце у просторі створює певну архітектуру, як піксель... Просунута технологія примножує потрібний ефект... Сучасна краса неспокойна, вряди-годи тривожна — і скороминуща... Повернення ідеї свята... Мені було нескладно зрозуміти задум Оксани Мась... Ця краса, мозаїчна безперервність... Передає католицьку іконографію православними засобами... Можливо, пошук ідентичності... У кожного — своє яйце... Тут, розписане, татуйоване... У італійців колумбове... Роботами Оксани можна плавати, рухатися зором...» (з нотаток лекції 15.04.2011, «М-17»).

Допоміг знайти локації для проекту; сам приїзд О. в Україну справив «ефект бомби, що розірвалася» [Роготченко 2018: 723].

О. «розповів мені про свій проект, написав цікаву статтю в український каталог», згадує Оксана Мась [Оліва 2011: 13].

Посилань на український досвід О. уникає — навіть у передмові до української виставки «Італійський трансавангард» (квітень-червень 2011, галерея М-17, куратор Руслан Тарабукін), з експонатами МСМ Тренто і Роверетто. У списку 18 сучасних митців ледве відкопуеш ім'я Бориса Михайлова [Оліва 2003: 209].

З інших проектів О. на Венеційських бієнале: «Острів Поезії», «Острів “Внутрішньої душі”: Мистецтво виживання» (2005; 2-й проект), «Резонанс» Лі Уфана, «Трансцендентальний реалізм: Мистецтва Аді Да Самраї» (2007), «Алессандро Верді: Пливучи в невідоме», «Венеційський Міжнародний Ун-т: Подарунок для Марко Поло: Сучасне мистецтво з Китаю» (2009), «Кристіано Пінтальді: Прозорі Мрії», у співавт. «Дні Ї» (2011) і «Подорож у минуле: 20 років Венеційської бієнале та сучасне китайське мистецтво» (2013), «Туш. Пензель. Серце. КсіШуан-БанНа» (2013, у співавт).

Заступник комісара павільйону Індонезії (Бієнале 2013).

З позабієнальських виставок О.: «Негативна живучість італійського мистецтва. 1960–1970» (1970), «Фотографічні дії в Римі. 1953–1973» (2003; присвячена папараці).

Автор текстів про Фабріціо Плессі (1988, 1990), Міммо Ротелла (1989), Аліг'єро Боетті (1992), Френсіса Бекона (1993), Бена і Яннік Якоберів (1996), Саренко л'Африкано (у проєкті Гаральда Зеємана 2001), Габріеле Базіліко (2006). З класиків минулого вшановував Оскара Кокошку (стаття «Убивця, надія мистецтва» [Kokoschka 1985]), Енріко Прамполіні (1986). Френсіса Бекона порівняв з Кокошкою [Васон 1993: 9].

Куратори, за О., «стали бюрократами» [Оліва 2011: 23].

Попри все, живе знайомими координатами: «з бієнале у Венеції до Бієнале у Сан-Пауло» мандрував з другом-митцем [Опера Формоза 199: 47].

2011 до О. з відкритим листом звернувся кримськотатарський митець Ісмет Шейх-Заде, пропонуючи проєкт «Кримське ханство».

Твори О. перекладені як мінімум 14 мовами світу [Pascali 2011: 179].

ОНУХ Єжи-Юрій

Onuch Jerzy

(1954, Люблін). Український художник.

Жив у Варшаві, Торонто, Києві, Нью-Йорку.

Навчався у АМ у Варшаві (1979), директор експериментальної галереї (1976–86), куратор понад 70 виставок.

Займався живописом, графікою.

Персональні виставки з 1983 (у Вроцлавському театрі).

Запровадив в Україні практику західного перформансу: «Подорожній» на львівській Бієнале «Відродження» (1992), «Стіна» (1993) на Одеській кіностудії, «Hi-Story» в ЦСМ «Брама», Київ (1994).

«Відчуває непоборний біль як підсумок подрібнення української історичної присутності... присвячує свої роботи акцентації нудьги, суму, банальності, мов би продаючи себе назовні» (Мирослава Мудрак [Jangled... 1995: 4]).

«Бадьорий вайлуватий інтелектуал» [Кінець кінцем 2009: 82].

Ініціатор заснування Польським ін-том в Україні премій Джозефа Конрада і Казимира Малевича.

Директор ЦСМ Сороса (з 1997), облаштував чимало ексклюзивних показів аж до виставки з участю Іллі Кабакова, котрий клявся не сту-

пати на пострадянську територію, а для України зробив виняток [Онух 1999: 57]. Його (після Марти Кузьми) директорство стало й останнім, нікому з них не вдалося зламати спротиву вітчизняної бюрократії. Відставка О. викликала омажі Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Олександра Ірванця і Тараса Прохаська («Нам спокійно, коли поруч О.», за недатованою зб. листівок).

На Бієнале у Сан-Пауло 2002 представив проект Тараса Полатайка «З висоти пташиного лету», 2004 — серію Віктора Марушенка «Донбас — Країна мрій» — не без опертя на бієнальську апробацію 2001 [Dreamland... 2003: 5]. Проект був «актуальніший і дешевший... перевезення нічого не коштувало. Ми... не отримали жодної копійки від держави». Але «О. геніально вигидає рішення. І насамкінець вигидав, що проект коштував 500 доларів» [Марусенко 2009: 24].

У першому випадку О. провів паралелі між бієнале, з яких одна — «найзнаніша в Європі», інша — «найбільша в Америці», та Венеційська — «амбіційніша» [Фесенко 2002: 16].

Виставка 1993 «Степи Європи» під дахом Замку Уяздовського зібрала кращих митців «нової хвилі» України [Портфолио 1999: 53].

Першим узявся за справу української презентації на 49 Венеційській бієнале 2001. Проект «Найвизначніші художники ХХ ст. Вибраний аспект» — обіграв ідею «чергового роздавання карт, нового розподілу ролей, створення нового» [Онух 2001: 2]. Львів'яни Ігор Подольчак, Ігор Дюрич поєднали «мазохістичний» макабр із політичним епатажем: на 19 корінцях віртуальних книг — імена Хусейна, Пол Пота, Гітлера, Трумена, Ульріке Майнхоф, Мао Цзе-дуна, Молотова, Хрушова, Бонні/ Клайда, Ейнштейна, Ганді тощо [The Best Artists 2001]; навіть нині такий підбір видається провокативним.

Проект, обраний до показу у Венеції, невдовзі відкинули через інтриги гурту митців, двоє з яких кинули О. в лице торта, вигукнувши: «Оце для українського мистецтва», на презентації виставки Павла Макова у галереї ЦСМ. Деталі інциденту очевидці оповідають по-різному: за Титаренком, торт вдягли О. на голову, за Васильєвим, мазнули обличчям; на Заході такі дії є підтвердженням значущості «жертви», та «винуватці» не вшиваються з місця події. В інозем-

ній пресі з'явилося фото О., який спокійно облизує крем з пальця [Akinsha 2001].

Приводом для відставки О. (про яку дізнався з газет) став його підпис під електронним листом «Україна проти Кучми» (за участі понад 1000 душ). Конкуренти оцінили проект О. як «персональні амбіції поляка з Канади, якому дуже захотілося стати головним куратором країни. А куратор він поганенький і нам це не сподобалося... І з того часу художників хоч трохи бояться. 3–4 рази посиділи в суді — такий собі перформанс» (Олег Тістол [Кінець кінцем 2009: 134]). О. назвали «ренегатом», хоча за мудруваннями крилося лише: «чому О., а не ми?» [Шеремет, Пристрасті 2001: 2]. Інші митці кваліфікували спілчанські дії як «переворот, метою якого є заміщення професійних питань суто номенклатурними інтересами» [Шеремет, Бієнале... 2001: 19].

У відповідь МФ «Відродження» організував подорож до Венеції гурту мистецтвознавців, журналістів (ваш покірний слуга, Вікторія Бурлака, Ольга Вауліна, Костянтин Дорошенко, Ірина Дюринч, Ольга Клінгенберг, Діана Клочко, Марія Лебовка, Людмила Лисенко, Ксенія Мелешко, Ірена Осадча, Наталя Смирнова, Олександр Соловійов, Катерина Стукалова, Олексій Титаренко, Наталя Філоненко, Ганна Шеремет); за матеріалами подорожі вийшов інформаційний бюлетень, де містилися інтерв'ю із ними, учасниками виставки, почесними гостями (Андрій Чебикін).

Невдачу свого проекту О. пояснював тим, що він «спробував у... мугутню сталу систему влади зовсім інший сенс» [Онух 2004: 18]. Опоненти назвали його «скандально-спекулятивним» [Київські митці... 2002: 148], мовляв, «заздрісники казяться, експансивні деструктивісти — акумулюють здорову злість» [Глібчук 2001: 16].

Отримав прізвисько «куратора-варяга», «куратора-аматора» від митця, який сприйняв бієнальські змагання як битву між «мазохістами» і «садистами-савадистами» [Федірко 2001: 6, 12], насправді це була перемога бюрократії над новими силами арту, аби поводили себе обачніше.

Паліативом стало продовження проекту О. в Києві виставкою «Бренд “Українське”» (листопад 2001) за участю Фонду Мазоха та експонен-

тів Зеемана (Марушенка; Ройтбурда — у символічній «співпраці» із Дзигією Вертовим; значущий пандан до бієнальського експонату «за» Ейзенштейном). Себто, виставка мала ознаки арт-реваншу (перша версія позиціонувала себе як «Український павільйон», втішаючись слоганом «Давайте зустрінемося»).

2018 підтримав проект «Падаюча тінь “Мрії” на сади Бієнале» як «поворот до мистецтва, яке надихає. Так тримати» [Онух 2019: 66], (і «Відкрита група» зробила реверанс у бік «Степів Європи» [Падаюча тінь... 2019: 18]). Прес-конференцію конкурентів «Мрії» назвав «публічним харакірі» [Онух, Харакірі... 2018: 66].

Заміна перформансу концептуальними балачками розчарувала О.: «Чому українські митці... спартачили реалізацію проекту “Мрія”, намагаючись при цьому непереконливо пояснити свою мистецьку поразку?» [Онух, Не біймося... 2019: 66].

Еге ж, «на бієнале можна везти будь-кого» [Кінець кінцем 2009: 84].

ОРСІ П'єтро Фортунато Марія

Orsi Pietro Fortumato Maria

(1861, Акві Терме — Венеція, 1943). Італійський політик.

Аристократ за походженням.

Викладав право, політичну історію у Падії, Венеції.

Член Венеційської ради (1899–1905).

Мер Венеції (1926–29).

Сенатор (з 1934).

Член Венеційської АМ (від 1943).

Директор 16 Венеційської бієнале 1928.

Аносував оновлення інституції, замінив (після прохання відставки) Вітторе Піка на Антоніо Мараїні [Kronika... 1927–28: 79].

Прибічник створення Ін-ту сучасного мистецтва (L'Instituto Storico d'Arte Contemporanea) на території Палаццо Дожів [Treter 1930: 338].

Листувався з Медардо Россо і Де Кіріко (якому відмовив у запрошенні на Бієнале 1928) [Amarcord 2013: 35, 37].

У відкритому листі до О. (від 24. 03.) п'ятеро членів журі просять його

збільшити кількість експонованих творів усупереч регламенту, при тім констатуючи неминучу домінанту «нових напрямків», також порушують питання щодо запровадження заходів, аби відохотити від участі в Бієнале дилетантів, «які зроблять експозицію стомливою для очей» [XVla Esposizione 1928: 10].

ОСТРОВСЬКА Олеся Богданівна

Островська-Люта Олеся Богданівна

(1978, Львів). Український культуролог.

Батько — інженер, матір — викладач технікуму [Богачевська 2021: 28].

Закінчила КМА (2000).

Офіс-менеджер МФВ (1998–99), помічник директора ЦСМ (з 2003).

Керівник проектів Фондації Ріната Ахметова з грантової програми «Розвиток України», голова правління CSM (серед членів експертної ради: Дмитро Богомазов, Марія Задорожна, Олександра Коваль, Юрій Рибачук [Островська-Люта 2011: 46]).

Член журі з присудження премії Казимира Малевича-2010.

Радник міністра культури України (2016), 1-й заступник (2014).

Директор Мистецького Арсеналу (з 2016, каденцію продовжено 2021), чия виставкова діяльність набуває історико-філософського виміру.

Про I Київську бієнале відгукнулася стримано: «як глядач, я хотіла бачити виставку більш експериментальну. Але коли міркуєш логічно, думаючи про розвиток інституцій, розумієш, що ця виставка виконує всі покладені на неї функції» [Циба 2012: 108].

2001 — керівник проекту ЦСМ «Участь у міжнародних культурних подіях: вивчення ситуації», подорожі українських інтелектуалів на 49 Венеційську бієнале. Тижневий автобусний тур зумовив альтернативну офіційній опінію щодо української участі в арт-фестивалі, ставши першим такого рівня лікнепом для фахівців. Уклала хроніку «Перебігу подій, що передували організації “Першого українського проекту” на 49 Венеційській Бієннале» [Відкритий світ 2001: між с. 12, 13].

Влітку 2002 — організатор аналогічної поїздки на франкфуртську «Маніфесту» та «Документу» до Касселя; надалі подібні ініціативи редуку-

валися до синекурної забаганки, до чого О. стосунку не мала.
2018 — куратор проекту «Голоси кохання» (з Пітером Дорошенком, Олександром Соловйовим) [Венеційська... 2019: 5], номінуваного на участь у 52 Венеційській бієнале 2019.
У каталозі виставки ЦСМ акцентує її «бієнальську» генеалогію [Бренд... 2002: 3].

ПАЖЕ Сюзанна

Page Suzanne

(1941, Ренн). Французький мистецтвознавець.
Автор книг про Кеса ван Донгена (1990), П'єра Боннара (2006).
Художній керівник Агенції Луї Віттона у Парижі.
Директор МСМ у Парижі (з 1988).
Вважає, що «куратор має бути дервішем, який кружляє навколо артефактів. До того, як розпочати свій танок, дервіш має бути цілковито впевнений у собі, але коли танок розпочався... собою не володіє». Він також «діловод митця» [Обрист 2013: 251, 112].
1997 — член Міжнародного журі на 47 Венеційській бієнале.
Куратор Французьких павільйонів на Венеційських бієнале: 1986, за участі Данієля Бюрена, 2005, за участі Аннет Мессанже (з Беатріс Парен), двічі вдостоєних Золотих Левів за кращий павільйон, що само по собі рекорд.
Проект П. «Казино» я побачив, відстоявши довгу чергу (Німеччина, 2001 отримавши відзнаку, була приречена на таку ж вервечку очікувальників). Серія кінетичних інсталяцій у трьох кімнатах заторкнула проблеми «абсолютної свободи як частини сьогодення та її оновлення» [51. International art...: Participating... 2005: 44]. Ніколи банальна сентенція «життя — це гра» (на що натякав венеційський мотив казино) не аранжувалася так вигадливо, як у проекті П. — який явно не вичерпувався жанром «феміністичної, сповитої витонченим французьким флером роботи» [Айзенберг 2005: 32].
Відвідала презентацію проекту Миколи Бабака «Діти твої, Україно» [Сусак 2005: 8].

ПАЛУЧЧІНІ Родольфо

Palluccini Rodolfo

(1908, Мілан — Венеція, 1989). Італійський історик мистецтва.

Син інженера.

Захистив дисертацію з творчості Джованні Батісти П'яццета. Викладав історію мистецтва у вишах Болоньї, Павії, Венеції.

Професор ун-ту (з 1950).

Директор Фонду Чіні (з 1972).

Автор досліджень творчості Чіма де Конельяно (1931), Федеріко Бенковича (1936), Себастьяно дель Пйомбо (1944), Джамбатіста Піттони (1945), юного Тинторетто (1950), П'яццета (1956), Джованні Белліні (1959), Тіціана (1953, 1969), Антонело де Мессіна (1969); багатотомних видань з історії малярства венеційського чінквеченто (1944), кватроченто (1956), сеттеченто (1960), просто «Скарбів венеційських музеїв» (1946), каталогів (Веронезе, 1939, Тинторетто, 1948).

Публікації П. й досі викликають зацікавлення, віднаходиш їх у не-траях приміток з приводу барокового трактату [Арасс 2010: 408], у каталозі пересічної галереї (не менше п'яти разів [Argirono... 2008: 323]), у радянських авторів [Виппер 1966: 263], [Лазарев 1959: 309–311]. «Нашим П.» назвав мер Венеції його колегу після курування виставки «Шедеври музеїв Венеції», 1946, не забувши про «перепустки та безкоштовні квитки, які сипалися на нас, наче з рога достатку» [Лонги 1984: 213].

Засновник часопису «Arte Veneziana» (1947).

Виконавчий директор Венеційських бієнале (1948, 1950, 1952, 1954, 1956). Член Комітету з питань фігуративного мистецтва (1948, 1950, аналогічного суб-Комітету, 1942, 1954, 1956), міжнародного експертного комітету (1952, 1960), вибіркової комісії (1952). Організатор виставки «Великі премії Бієнале» (з Гвідо Перокко, Франко Руссолі, Маріо Новелло, 1962). 1966 у складі Промоційного комітету опікувався доробком Джорджо Моранді.

Серед здобутків П. на Бієнале — виставки Пауля Клеє, Арістіда Майоля, Джозефа Тернера, Егона Шиле (1948), П'єра Боннара, Джеймса Енсора, Василя Кандинського, Джона Констенбла, Медардо Россо,

Жоржа Сьора, Джакомо Фавретто (1950), Антуана Бурделя, Каміла Коро, Хаїма Сутіна, Анрі де Тулуз-Лотрека (1952), Гюстава Курбе, знову Клеє, Едварда Мунка, Альберто Савініо (1954), Хоана Гріса, Ежена Делакруа, Піта Мондріана, Еміля Нольде (1956).

«Суворий і деспотичний чоловік... більше нагадував священика»; зажадав прибрати з експозиції рисунок Роберта Матта (розваги німф і кентаврів), але твір випадково упав зі стіни, пошкодившись, тож автоматично втратив «право участі». Як фахівець з Ренесансу П. «мав лише поверхові знання з модернізму», і колекціонерка нашвидкуруч його просвітила. (Потім вони посварилися, помирившись опісля смерті графа Зорці, керівника прес-служби Бієнале, якому П. присвятив некролог) [Пегги Гуггенгайм...].

Хай там як, а прицільна адекватність премій (домінує класичний модернізм), свідчить, як швидко П. вчився не опиратися очевидному. На користь цього промовляють записи П. результатів голосувань: «за» Генрі Мура поставлено дев'ять «хрестів», Фріца Вотруби — три, Аристіда Майоля — лише один [Moore 1995: 14].

Радив країнам-учасницям обмежуватися компактною групою авторів, вітав повоєнну «атмосферу свободи» [Alloway 1968: 138, 133].

«Не лише значний науковець і тонкий поціновувач мистецтва, але й людина невситимої енергії і великої чарівності. Працювати з ним було напрочуд легко і якимось весело» [Недошивин 1958: 156, 157].

Задля виставки Пабло Пікассо 1948 зустрівся з ним в Антібах [Amarcord 2013: 53], бієнальська ретроспектива вразила молодих митців (Тоно Дзанкарнаро хвалив його «Рибаловлю» [Горяинов 1967: 144]).

У березні 2019 в Удіне пройшла конференція «Родольфо П. Історія, архіви, критичні перспективи» зі спогадами його доньок, Терези і Вікторії [Pusiol].

Доробок П. — спроба конвергенції класики та експерименту, що можливо лише під небом Італії, де будь-який радикалізм сходиться на пси.

ПАЛЬМА Сісто Далла

Palma Sisto Dalla

(1932, Фельтре — Мілан, 2011). Італійський театрознавець.

Син лікаря.

Професор історії театру в Католицькому ун-ті, директор Малого театру (Мілан).

Президент АМ Брера (1981–83).

Автор книг «Обряд і драма в античному світі» (1965), «За лаштунками: Досвід соціальної драматургії» (2000), «Театр і овиди священного» (2001).

Виконавчий директор 39, 40 Венеційських біенале 1980, 1982.

1982 — генеральний секретар, директор сектору образотворчих мистецтв.

Означив своє завдання як спробу представити мистецтво у ролі «проєкту, події, пропозиції, провокації, жесту, нескінченно розпружених зсередини», «моменту жестикуляції, пришестья, неформальності, відкритого твору з перевагою щодо наміру, а не формальної довершеності» [Sisto 1982: 8].

ПЕТРОВ Федір Миколайович

Петров Федор Николаевич

(1876, Москва — Москва, 1973). Російський радянський функціонер.

Більшовик з 1903, раніше — соціал-демократ.

Герой Соціалістичної праці (1961, 1971).

З пролетарської родини. Закінчив Київський ун-т, медичний ф-т (1902). Учасник повстання саперів у Києві у листопаді 1905, отримав сім літ каторги та ув'язнення у Шлісельбурзі; учасник громадянської війни.

Голова правління ВОКС.

Організатор культурних заходів, як-от, виставки радянської книги у Парижі (1929), виставками просто цікавився (та в «негритянському мистецтві» вбачав ремісничу екзотику, а не пагони нової поетики).

Комісар Радянського павільйону на 18 Венеційській біенале 1932:

49 митців; з українських — Борис Бланк, Василь Касіян, Іван Падалка, Василь Седляр, Мойсей Фрадкін, також причетні українській реальності Федір Богородський, Олександр Дейнека, Євген Кацман, Олексій Кравченко, Давид Штеренберг.

Його версію скритикував львівський арт-критик (як найслабшу на виставці, поруч зі США): «нівелюючи окремішність радянські тенденції, навіть не вирізняють ніяким способом на виставці, що в ряді мистців СРСР є які-небудь українці... непоінформований чужинець їх не знайде», «всі в темнім куті сінок» [Драган 1932: 62]. Високий рівень визнає за Касіяном, відмовляє в ньому Падалці, Седляру — та протиставляє цей відділ попередньому, де Петрицький «був гвіздом цілого радянського павіліону». Інший критик побачив (лише зазирнувши через відчинене вікно) превалювання «пропагандових полотен без усякої артистичної вартости», і теж називає Касіяна [Віконська 2015: 225].

Здогадно, П. своїє місії не усвідомлював, адже констатував, що радянська виставка у Венеції є лише повтором виставки у Берліні, яка, в свою чергу, була відповіддю на німецьку виставку у Москві 1929 [Петров 1962: 124]: невимушене клонування проекту?

Бідкався за «талановитого» Малевича, що заблудився на «неправильному шляху позірного новаторства» [Двойрис 1964: 98]. Натомість позував Олександром Лактіонову, протегував Володимиру Серову («сірим кардиналам» 1950-х, відповідальним за провал проекту «відлига»).

З бієналістів запам'ятав Кацмана і спробу купити іноземцем експонований у Венеції портрет цього майстра, подарунок П. на ювілей, та П. відмовився од «пропозиції прикрасити своєю особою вітальню одного з ділків американської промисловості» [Петров 1963: 139]; портрет із написом «від фракції ВКП(б) АХРР на знак подяки за співчуття до потреб молодих художників» висів над письмовим столом П. [Двойрис 1964: 14].

У редагованому П. довіднику термін «бієнале» відсутній, та дефініція «куратора» майже сучасна: «особа, якій доручено нагляд над якоюсь роботою» [Словарь 1964: 350].

ПІКА Вікторіо

Pica Vittorio

(1864, Неаполь — Мілан, 1930). Італійський критик.

Правник за освітою.

Ранній симпатик японської культури [Alloway 1968: 95] і символізму (цикл статей про Поля Верлена, 1885, зб. «Незвична література», 1898, де «підкреслює своє захоплення кожним письменником» [Кассу 364], серед яких — Моріс Баррес, Поль Верлен, Жорж Шарль Гюїсманс, Стефан Малларме, Анатоль Франс). Завсідник їх кола, мав ексклюзивну інформацію про Артюра Рембо [Гурмон 1913: 68]; okazійно листувався з Едмоном Гонкуром [Гонкуры 1964: 607].

Автор книг: «Декоративне мистецтво на виставці в Турині» (1902), «Похмурі митці (Редон-Ропс-Де Гру-Гойя)».

У паризькому есеї 1905 нарік «патологічною вигадкою» творчість Обрі Бердслея, але застеріг: «нотую на цих сторінках свої враження і власну оцінку надто характерного мистецтва» [Пика 1992: 240, 241].

З російського мистецтва виділяв «інтелектуалістів», які «сміливо та відкрито проголосили свої космополітичні симпатії» [Сомов 1979: 468]: Сомова і Грабаря (з ним листувався, пропонував купити з Римської виставки його «Ранковий чай», сприяв науковим розвідкам [Грабарь 1974: 230, 274]), Філіпа Малявіна.

Організатор виставки Огюста Ренуара на 9 Венеційській бієнале 1910, згодом у Французькому павільйоні подбає про Поля Сезанна.

Мав «великі прикросці» з першим-посмертним показом 12 картин Амадео Модільяні на 13 Венеційській бієнале 1922 [Treter 1930: 322].

Один із президентів-упорядників Венеційської бієнале, віце-виконавчий директор (1912–14); презентував і окремих авторів (Джузеппе Кароцці, Анну Боберг [X Esposizione 1912: 91, 113, 114]).

Виконавчий директор (1920–26), від свого попередника П. вирізнявся протегуванням творчій молоді та «пошукам», давно визнаним Європою, лише не Італією, тож бієнале «з'явилися саме вчасно, аби пробудити італійську публіку від глибокої апатії щодо інтересів мистецтва» [Пико 1899: 84].

Авторитету П. як «людини могутньої культури» завдячують митці-поляки, котрі «на виставках у Венеції 1912, 1914 фігурували як поляки (а

не австріяки!)» [Kronika... 1927–28: 79], а 1920 отримали у тимчасове користування Німецький павільйон, окремий зал у центральному павільйоні 1926 — артистичне товариство «Sztuka».

Приз за арт-критику 1897, лавреатами також стали Антоніо Менар, Уго Оетті, Уго Флорес.

Автор статей про Венеційські бієнале. 1895 порушив питання «спадкоємності поколінь», 1897 радив молодим вітчизняним митцям орієнтуватися на скандинавів, а не французів: «нордичний досвід є ефективнішим у сенсі виховання звички до творчого пошуку» [Тараканова 1999: 105]. Передрік відродження образотворчості «на батьківщині Донателло»; помилився лише із галуззю: розквітне в Італії кіно і дизайн, а не малярство і скульптура. Виділяв імпресіоністів — пор.: «ефект дощу на морі» (Гаррісон), «ефект блілого сонячного світла» (Латуш), «чудесний ефект місячного світла» (Детман) [Пико 1899: 94, 85–89].

Автор вступу до виставки Гаєтано Превіаті (понад 40 творів, в т. ч. ілюстрації до новел Едгара По) на 4 Венеційській бієнале, поставив митця між «ідеалістами пензля» Пюві де Шаваном, Уоттсом і... Чезаре Ломброзо [Quarta Esposizione 1901: 147].

Опії П. з підозрою зустрів критик-марксист: «Я підходив до картин цих художників (Яна Тооропа, Германа Англада, О. С-Г.) без усякого упередженого погляду та не поділяю захвату їхніх симпатиків» [Плеханов 1978: 291, 292].

Поступки мейн-стріму відчутні й у статті «Світове мистецтво на V Виставці у Венеції» (1903), де з дев'яти розділів найрозлогіші присвячені портрету та малярству північної Італії. Окремо виділяє ДУМ, з якої починає оповідь, і скульптуру (розділ 3: «мармури, бронзи та гіпси»), передусім, доробок Паоло Трубецького, та перед імпресіоністами віддає перевагу ефектному Ігнасіо Зулоага, хоча віддає належне «вібрації променів» Клода Моне [Ріса 1903: 217]. Найбільшу довіру в П. викликають майстри європейського салону (Джованні Больдіні, Северин Кроєр, Гастон Латуш, Андреас Цорн), Уістлера згадує мимохідь. За Бієнале вбачає майбутнє, аргументуючи це успіхами ретроспекцій. Графічний портрет П. (у квазі-наївній манері Альберто Мартіні) з'явився на X Бієнале [X Esposizione... 1912: 56].

Експресивний портрет П. для 14 Венеційської бієнале 1924 створив Гвідо Кадорін: зі схрещеними руками над альбомом (сторінками якого никає котяра), з містом у вікні.

Товаришував із Борисом Терновцем, супроводжував його на Другій Флорентійській виставці графіки 1927 і переклав італійською його статтю (написану «за одну ніч французькою») про радянське мистецтво, що авторів не засмакувало («щось перебрехав і щось змінив» [Терновец 1977: 155, 215, 231]).

ПІНО Франсуа

Pinault Francois

(1936, Ле-Шан-Жиро, Бретань). Французький бізнесмен.

Колекціонер (1990 купив Магріта за 8, 8 мільйонів \$).

Гуманітарної освіти не має.

Якщо вірити письменнику, «бретонський гендляр», з яким конкурувати може хіба мексиканський мільярдер [Уельбек 2002: 158].

Господар luxury-конгломерату PPR; авкціонного дому «Christie's» (з 1994).

Представник «ретросенсаційності», з Ілаєм Броадом і Чарльзом Саатчі, власниками приватних музеїв, «котрим подобається вважати себе білими воронами» [Смит 2015: 69].

«Музей свій спочатку хотів збудувати у рідному Парижі — на базі старих корпусів “Рено”. Та, стомившись воювати з паризькими бюрократами, купив їм на зло старовинне палаццо Грассі... Конкурс на тривалу оренду виграв у жорстокій боротьбі з могутнім американським Фондом Гуггенгайма» [Титаренко: Пінчук... 2009: 81].

МСМ у приміщенні відреставрованої Морської митниці, Punta della Dogana, збудованої 1677 (півстоліття потому її написав Антоніо Каналетто [Бедэ 1961: ил. 8], для Венеційської бієнале 1928 — Паоло Консела), символічно «зрівняв у правах» тривало-музейну і ефемерно-виставкову інституції, що колись здійснила Пеггі Гуггенгайм. На відміну від експонатів її музею, розташованого поруч, артефакти музею П. не претендують на глибокий екскурс в історію образотворчості.

Відкриття готувалося як шоу, присмачене їдкою інтригою: «нічого не знаємо про нього... крім імен кураторів, Бонамі та Джінгераса», писали напередодні [Fabbris 2009: 80].

У МСМ — твори Сабота Гупта, Мауріціо Каттелана, Джефа Кунца, Такеші Муракамі, Річарда Принса, Хіроші Сугімото, Сая Туомблі, Рейчел Уайтлід, Піотра Укланського, братів Чепмен, Сінді Шерман, Рудольфа Штінгеля [Маркіна 2009: 4], [Exibart... 2009: 24]; інтер'єр Тадео Анда. Крім того, П. зайняв Палаццо Грассі, де відбуваються виставки, напр., сучасного художнього скла «GlasStress» чи Урса Фішера [Delpeche 2012: 36].

Не дивно, що симпатии Бієнале часом віддають перевагу Фундації П. («Скарби із загиблого неймовірного» зі скульптурами Демієна Хірста [Авраменко 2017]). Перші українські відвідники прийшли у захват (почасти опонуючи програмі Біче Курігер): «яскраве враження, що вписалося у два експозиційні простори» (Ольга Вієру), «приватна ініціатива колекціонера П. дуже приємно вразила... і особливо приємно було побачити там роботи харків'ян Сергія Браткова та Бориса Михайлова» (Дарина Жолдак) [«Мистецький Арсенал»... 2011: 45]. Тут-таки встановлену скульптуру Чарльза Рея «Хлопчик із жабою» назвали «новим символом Венеції» [Сойка, Таможня...].

Надалі П. проводить експозиції під рубрикою «не тільки бієнале: довкола міста»: 2013 — «Prima Materia» (куратори Кароліна Буржуа, Мішель Гован; уч. Марлен Дюма, Роман Опалка, Лін Фулке), 2015 — «Мовна помилка» (куратори Дан Во, Кароліна Буржуа; діалог 35 митців з минулим міста, XIII–XV ст. [The future... 2015: 116].

Зразок того, як позабієнальське стає бієнальським за духом і як ініціатива скоробагачка набуває шляхетних конфігурацій.

ПІНЧУК Віктор Михайлович

(1960, Київ). Український політик.

Закінчив Дніпропетровський металургічний ін-т (1983).

Народний депутат кількох скликань.

До 2000 — радник Президента України.

Лавреат Державної премії у галузі науки і техніки (2001).

Ініціатор програми «Інвестиції в культуру» (1992).

Автор понад 100 праць [Хто є хто в Україні 2008: 759, 760].

Початок ініціатив у галузі сучасного мистецтва П. пов'язано із Арсеналом (де його коштом було зроблено ремонт) і виставкою «Прощавай, зброе!», з ентузіазмом зустрінутою творчою спільнотою: «Більше від усього мені сподобалася дембельська світлина самого П. — молодого, вродливого, в шоломі, висовується з танку, — віддрукована на величезному банері над входом... Назву, кажуть, вигадав він сам. І в цьому теж така хлопчача романтика...» [Титаренко 2004: 6].

Нова локація Р. ArtCenter — на Бесарабці, де проходять найгучніші виставки, часто в присутності автора («Реквієм» Демієна Хірста, 2009).

Упорядник інституції PinchukArtCentre, котра реалізувала бієнальські проекти «Поєма про внутрішнє море» (2007), «Степи мрійників» (2009), серія виставок світового молодіжного мистецтва «Future Generation. Art Prize@Venice» (2011: куратор Бйорн Гельдхоф, 24 учасники, серед них Артем Волокітін; 2013: куратор Гельдхоф, 26 учасників, в т. ч. гурт РЕП, окремо Микита Кадан; 2015; 2017: куратори Гельдхоф, Анна Смолак, 21 учасник, з нашого боку — «Open Group»; 2019: 22 учасники, зокрема Анна Звягінцева), які, за словами стороннього споглядача, «не справляють враження відірваного від загальних смислів» [Венеційська бієнале... 2019: 13]). Для цього винаймаються найефектніші венеційські палаццо — найчастіше, Пападополі, «з його глибокими історико-культурними коріннями... ідилічний простір для цього комплексу та динамічного погляду на нове покоління митців, які є на шляху показу поступових виборів культурного контексту у глобалізованому світі» [Future Generation... 2011: 4]; свого часу воно слугувало для монарших прийняттів, як-от Вільгельма I — королем Італії [За рубезом 1914: 1]. На вітчизняних теренах ці виставки вважають найпомітнішими [Пароваткіна 2013: 14].

Слід згадати і про квазі-бієнальський (поза офіційними межами фестивалю, але в обширі споглядання) проект «Перша колекція» (2005), який порівнювали з офіційним українським — «Діти твої, Україно» Миколи Бабака, і не завжди на користь останнього [Айзенберг 2005: 36]; до

складу 1-го з української сторони увійшли Борис Михайлов (фотосерія «Біля землі», 1993), Арсен Савадов (з серії «Останній проект», 2003), Василь Цаголов (скульптура «Фонтан», 2004).

Викликала презентація і негативні рефлексії: «проект Віктора П. обурював уже на підходах до розкішного палацу... рівень представленого жагуче контрастував із величию старих стін» [Сом-Сердюкова 2005: 6], зазначалося «здивування західних гостей» [Сусак 2005: 8]. Інші захопилися у захваті від «венеційсько-аргентинської вечірки, яку влаштував наш меценат Віктор П... всю ніч грала музика, в саду горіли свічки, муркотіли вимуштрувані офіціанти» [Титаренко 2005: 11]. Серед гостей на наступних вечірках помітив український поп-гурт «Алібі» та Олега Кулика із незвичною борідкою, а також етногурт «Даха Браха»; на 58 Бієнале спеціальним гостем до ока й вуха втрапила модна співачка Alyona Alyona [Кумиры 2019: 97].

На думку П. (з приводу заснування МСМ), «сучасне мистецтво — це той емоційний і ментальний шлях, яким нашому пост- та не зовсім постіндустріальному суспільству можна сміливіше йти до невідомої реальності» [Перевірка... 2005: 4].

Мій колега оцінив умови, створені П. для Українського павільйону 2007 як «чудесні». І «промотування було на найвищому рівні» [Соловійов 2006: 141]. Одна з нечисленних асоціацій, пов'язаних з біографією П. — лайтбокси Сергія Браткова із видом Дніпропетровського трубопрокатного заводу, власником якого є П.: «мішанка вогню та металу» [Братков 2007: 12].

Чимало митців відзначають відкритий характер П. «Я з ним тільки українською розмовляю», каже Анатоль Степаненко. «У кожному разі вітаємося. Він киває, коли мене бачить. Хоча, можливо, він киває просто з ввічливості або плутає мене з якоюсь іншою людиною», свідчить Гамлет Зіньківський [Вергеліс 2013: 16]. Зі свого боку пригадую спілкування українських художників з П. на презентації проекту «Діти твої, Україно» на 51 Венеційській бієнале 2005, журналіст Андрій Метльов спитав, чи вперше П. у Венеції, на що отримав відповідь «та не вперше, не вперше», яку потім захоплено переказував усім знайомим. На презентації українського проекту у Венеції «Віктор П... приділив увагу всім відомим гале-

ристам і арт-критикам, братався з відомими художниками і аж світився від задоволення проробленою роботою» [Клименко 2007: 8].

За словами Олега Тістола, «П. зацікавлений бути культурною людиною і позиціонувати себе меценатом... і це щиро. Він провів успішну піар-компанію — із зятя Кучми став головним меценатом, але воно того варте» [Кінець кінцем 2009: 133].

Лунає і критика: «Українське мистецтво опинилося на маргінесі сфери інтересів Центру», одна з ініціатив виглядає як «колоніальний конкурс молодих талантів» [Ройтбурд 2010: 32, 33].

PinchukArtCenter (до слова, місце показу венеційського проекту «Future Generation...»), розташований у центрі Києва, набув культового статусу серед молоді та творчого авангарду, проте викликає недовіру з боку реалістично-академічних особин, які апріорі відмовляються від його відвідин. Свідок-мистецтвознавець мовить: «щоб там не казали, а П. нам цю казку зробив — лише туалети чого варті» [Титаренко: Пінчук... 2009: 80]. Інший резюмує: «лідером смаку є Віктор П.» [Дорошенко 2012: 16].

ПІСТОЛЕТТО Мікеланджело

Pistoletto Michelangelo

(1933, Біелла). Італійський художник.

Реставратор у майстерні батька.

Перша виставка у галереї «Галатея», Турин (1960).

Учасник Арте Повера; гурту Зоо.

Головний приз на Бієнале в Сан-Пауло 1967.

Виставлявся на «Документі» (1968, 1982, 1992, 1997).

На 33 Бієнале показав твір «Бієнале, 1966»: кілька дзеркал, «на одному з яких зображено хлопчачу постать. Відбиваючись у дзеркалі, глядач ніби сам увиходить у простір “картини”» [Горяинов 1966: 20].

Запрошений до участі 1968, бойкотує Венеційську бієнале на знак солідарності зі студентами та незгодою із радянською інвазією до Чехословаччини [Алексеев 2007: 63]. Його підтримали не всі, штрейкбрехером став Сезар, творчо радикальніший, аніж П., у житті здогадніший.

На Венеційській бієнале 2017 ретроспективу П. показали у церкві Сан Джорджо Маджоре; вкотре вчорашній бунтівник перетворюється на мазунчика долі. П. кидався в очі й на арт-фестивалі 2009 (дзеркала, по-смуговані автоматною чергою), що стало легендою: «розкажуть, з яким шумом... П. бив тут справжні венеційські дзеркала» [Сойка, Венецианские страсти].

Вплив П. — у бієнальських інсталяціях Моніки Сосновської [Дьяконов 2007: 12].

ПОЛОК Дорон

Polak Doron

Ізраїльський куратор.

Навчався у Тель-Авівському ун-ті, у Лондоні, Берліні.

Серед кураторських проєктів — переважно у Тель-Авіві: світлини Сіми Атрім (2003), «Сад скульптур» (2004; у співавт.), «Секретна виставка» (2009, 2012), «Абстрактні думки» (2011), «Вавилонська вежа» (2017).

Куратор, продюсер проєкту «Маркери — Мистецтво й Поезія у Венеції» (вірші на білбордах на віа Гарібальді), включеного до каталогу 2001 попри його альтернативність.

Серед 205 учасників з 41 країни; серед корифеїв (Олександр Бренер, Аллен Гінзберг, Леон Голуб, Сол Ле Віт, Деніс Оппенгейм, П'єро Паоло Пазоліні, Ненсі Сперо, Воле Шойїнка) бачимо митця Анатоля Степаненка і поета Олега Лишегу, подружжя Копистянських, котрі давно мешкають за кордоном, та в каталозі «приписані» до України [Platea 2001: 280, 281].

Як згадує Степаненко (інтерв'ю 26. 07. 2019), з П. його познайомив у Бидгощі, де проходила виставка «Заквітчана земля», польський куратор Ришард Васько («я в той час захопився черговою Агнешкою»); потім надійшло запрошення до Венеції, де Васько виступив як арт-куратор і учасник (із дружиною). П. запам'ятався «у зіжмаканій блузі, з руками в кишенях, неголеним, з мішками під очима... можливо, бухав».

Проєкт, не помічений загалом (соромно, і мною), порушує питання синтезу видів мистецтва: секрет, похований у середині ХХ ст. хвилиною егоїстичних спеціалізацій і видових самоідентифікацій.

Досвід 2001 П. (з Хуаном Пунтесом) продовжив акцією 2005 «Полюси окремо / Полюси разом: Інсталяція на Гранде Каналі просто неба»: венеційські палі, які розцяцькував 101 митець (в т. ч. Ігор Копистянський, Віто Аккончі, Джіммі Дюрхем — переможець Венеції 2019, Дені Караван, Кім Сооя), за словами венеційського поета Джона Джіана: «динамічний, відкритий для всіх очей, естетично збудливий додаток до Бієнале» [51. International...: Participating... 2005: 196].

Історія П. ставить хрест на спробах арт-протесту, скорочуючи час легітимізації останнього з кілька десятиріч до кількох місяців.

Поезія на Венеційських бієнале

1984 Ніка Турбіна отримала левову статуетку на конкурсі «Поети і Земля». Український режисер Анатолій Борсюк, автор трьох фільмів про дівчинку-феномен, скептично оцінює «бієнальськість» конкурсу. І додає кумедну деталь: статуеткою Турбіна товкла горіхи (інтерв'ю 31.10.2019). Ініціативі П. передував проект «Слова: Виставка віршів митців» (куратори Туукка Луукас, Єва Горняк) на 48 Венеційській бієнале 1999: вісім учасників, серед них — діаспорна українка Леся Заєць, згодом дружина Олександра Гнилицького (учасники проекту 2007 «Поема про внутрішнє море»). У її англomовному вірші йшлося про національні стереотипи: «немає тексту, а є контекст»; авторський варіант перекладу: «хто придумав борщ, // Пастернак, українець він чи ні, // і куди поділася літера “г”» (інтерв'ю 18. 03. 2016).

Інші учасники оповіли приватні переживання (Девід Боуз, Шозо Шімамото), афоризми (Маріанна Утінен, Цоладжіу), релігійно-планетарні розмисли (Марія де Альвеар, Луукас), ідею «розбивання Всесвіту» (Йоко Оно) [48-a Esposizione 1999: 238]. Як і в проекті П., вірші «розкидали» банерами на зупинках вапаретто, напр., артефакт Лесі Заєць — біля Дзаккарії.

Серію картин, присвячених поетам ХХ ст. (Лоуренс, Єйтс, Стівенс, Монтале, Еліот), виставив на 57 Венеційській бієнале 2017 Філіп Гастон [Viva Arte Viva: Participating... 2019: 220].

100 витягів із творів поетів — упосліджених, ув'язнених, скривджених — показав на 58 Венеційській бієнале в інсталяції «Твоєю мовою, якою не годен скористати» індійський художник Шілта Гупта. Серед них —

Тарас Шевченко (англійською) та оберіут Введенський, поети Орієнту (Імададін Насімі, з якого живцем здерли шкіру), дисиденти ХХ ст. (Ірина Ратушинська); колекція «індивідуальних голосів і колективних шепотінь» [May You Live.... Exhibition 2019: 252].

1997 візіо-поет Хуан Бросса — один із авторів Іспанського павільйону [Бохоров 1997: 73].

В Італійському павільйоні 2009 — 17 віршів Його Оно.

Мексиканський поет Октавіо Пас — член біенальського журі 1988.

У 1920-ті нагороди призначалися учасникам Бієнале, які вдало викшталтували якийсь поетичний мотив [Treter 1930: 320].

«Читав (вірші), співаючи... ридав» Йосиф Бродський на Бієнале дисидентів 1977 у «Театро Атенео» [Сонтаг].

ПОНТІ Джованні

Ponti Giovanni

(1896, Венеція — Падуя, 1961). Італійський політик.

Викладав у школі.

Член Народної партії Італії (1919).

Учасник Опору.

Мер Венеції (1945–48, 1951).

Президент (1952, 1960) Венеційських бієнале, призначений спершу від Венеційського відділу Комітету Національного Визволення, для арт-фестивалю винайшов посаду спецкомісара (яким став 1948, 1950, 1958) [Alloway 1968: 133].

Член Комітету з питань фігуративного мистецтва (1948, 1950)

Прийшов на зміну Родольфо Палуччіні, який зазнав критики за нібито неадекватне відображення процесів у сучасному мистецтві.

За головування П. виникає міф «модерністської змови»: «керівники головного італійського павільйону вдалися до організаційних заходів, аби не пустити на виставку художників-реалістів» [Колпинский 1960: 3], тож виставка стала «своєрідним тріумфом неокубізму й абстрактивізму», хоч спостерегли і «перші кроки» неореалізму («Парижанки на ринку» Бориса Тасліцького у Французькому павільйоні) [Прокофьев 1960: 324, 325].

Скористався адміністративною реформою, що «розцінювалося суспільною думкою як перемога абстракціонізму» [Губер 1959: 20], та це — думка зацікавленої сторони.

Тямуці митці дружнього табору інакше оцінили складову виставок П.: «абстракціоністський рух на Бієнале напрочуд сильний, критики тільки ним і цікавляться» [Субіс 1980: 20], це зблизило Яна Цибіса з італійськими колегами (на світлині позує з ними на тлі Кампаніли), які запросили його до вибіркового журі 30 Бієнале 1960.

ПОРТОГЕЗІ Паоло

Portoghesi Paolo

(1931, Рим). Італійський архітектор.

Закінчив Римський ун-т (1957), викладав історію критики.

Головний редактор часопису «Contropazio» (1969–83).

Автор досліджень творчості Гваріно Гваріні (1956), Карло Борроміні; Мікеланджело як архітектора (1964); книг «Після сучасної архітектури» (1980), «Постмодерн. Архітектура в постіндустріальному суспільстві» (1982).

Спроектував (зразково постмодерні; усі з Вітторіо Джиліотті): мечеть та Ісламський Центр, Рим (1975–90), будинок Бевілакві біля Гаєта (1982), КЦ «Ігнаціо Силоне», Авецано (1985) та ін.

Редактор каталогу виставки Джакомо Манцу (1988).

Визначив постмодерн як «стильовий плюралізм, іронію, двозначність» на противагу модернізму, який «став непорушним і догматичним, загубив почуття гумору, властиве йому в далекій молодості» [Стародубцева 1998: 88, 89].

Задумав Третю Архітектурну бієнале у Венеції як «бієнале пам'яті» (1984).

Президент 41–44 Венеційських бієнале 1984–90.

1980 опанував площу Кордерії — частини Арсеналу, що раніше не залучалася до експонування, нині на неї є попит (напр., на 56 едиції — понад сотня митців, зокрема Георг Базеліц, Крістіан Болтанський, Таня Брагуєра, Стів Мак-Куїн, Кріс Маркер [All the World's... 2015: 9]).

Едиції П. були дуже різними; критики губилися в оцінках: «Ну і де воно, майбутнє? У множинності напрямків, у цьому культурному по-жвавленні, яке хвилює, хто є охоплений волею до єднання?» [Appella 1984: 3].

ПРЕТІ Луїджі

Preti Luigi

(1914, Феррара — Болонья, 2009). Італійський політик.

Молодший з чотирьох братів у родині комерсанта.

Навчався у Атенеумі Феррари, Болонському ун-ті.

Вивчав історію філософії, зазнав впливу Бенедетто Кроче.

Військову службу проходив у Феррарі, Ніцці.

Емігрував до Швейцарії, там вступив до СДП.

Депутат парламенту (з 1948).

Обіймав низку технічних й організаційних посад (міністр бюджету і економічної пропаганди, транспорту і цивільної авіації, торгівельно-го флоту, аж до віце-президента Палати депутатів, 1980–83).

Автор книг «Боротьба селян паданської долини» (1955), «Чесна електоральна політика» (1970), «Інтерпретація Дубчека» (1971), «Хвора Італія» (1972), «Євреї за доби фашизму» (1979), «Виклик демократії та авторитаризму» (1980), «Молодий Муссоліні» (1982), «Регіони так, регіони ні» (1995) [Preti].

Влітку 1958 зробив запит до міністра суспільної освіти з вимогою реформи Венеційської бієнале на підставі «псування художнього смаку», спричиненого засиллям модерністської продукції на виставці.

Ініціатива П., розвинута у статті для журналу «Епока», викликала полеміку, передруки текстів і заперечення Ліонелло Вентурі, який заявив, що «П. нічого не тямить ні в мистецтві, ні у філософії» і «лишається за межами здорового глузду» [Губер 1959: 21]; реформування арт-фестивалю відбулося згодом.

Українські інтелектуали цитували його дефініцію абстракціонізму як «напрям, що примушує громадян усе менше і менше цікавитися мистецтвом живопису і скульптури» [Логвинська 1961: 25].

РАВАЗІ Джанфранко

Ravasi Gianfranco

(1942, Мерата, Лекко). Італійський церковний діяч.

Син учителя, мріяв бути вчителем.

Навчався у міланській семінарії, релігійних ін-тах Риму.

Кардинал (2010).

Лектор, археолог (розвідки у Туреччини, Сирії, Іраку, Йордані). Ведучий програми «Кордони духу». Знавець 12 старих мов [Pontifical Consuil for Culture].

Автор коментарів до Нового Завіту.

Чільник Амброзіанської бібліотеки (1984–2007).

Симпатик сучасної музики, від Девіда Боуї до Емі Вайтхаус.

2009 — організатор зустрічі митців (серед них Франко Дзефіреллі, Нанні Моретті) у Сикстинській капелі з обговорення «драматичного розвитку Церкви та творчості» [Gambli].

Ініціативі Р. Ватикан завдячує павільйоном на 55 Венеційській бієнале 2013. Проект «Створення. Руйнація. Відтворення» (куратор Антоніо Палуччі з п'ятьма помічниками; комісар Р.) складався із трьох космогонічних частин: інтерактивний відео-арт, виробництво міланської Studia Azurro (українська журналістка засоціювала його зі «Створенням світу» Мікеланджело [Глазунова 2013: 16]); світлини Йозефа Куделки зі сценами «празької весни»; об'єкти Лоренса Керролла на кшталт нетанучого льодового кавалку у скляній рамі [Клінгенберг 2013: 16].

За словами Р., «живий, плідний і старанно вибудований діалог між художниками є знаком відновленого, новочасного патронажу» [Palazzo Enciclopedico, Partecipating... 2013: 64]. На думку польського критика, один із найбільш відвідуваних павільйонів на Бієнале, в чому заслуга Р., котрий попросив лише відрефлексувати розділи книги Буття [Jarecka 2013: 28]. Місію Р. вважав на часі і президент Бієнале: «Церква полишила своє лідерство у мистецтві 200 років тому... їй не вдавалося налагодити зв'язок із сучасністю... бідні священники опинилися у церквах з потворними копіями великих картин... Р. вирішив припинити ворожнечу з провокативним сучасним мистецтвом» [Baratta 2013: 30], навіть ОАЕ забажали «присусидитися» до цього павільйону.

Т. ч., було покладено край протистояння Ватикану й Венеційської бієнале, розпочатого 1895 (справа Гроссо), підхопленого 1920 (інцидент з Архипенком); з подій ближчого часу — атестація дописувачем «Осерваторе Романо» премії Раушенбергу як симптому «загального падіння культури» [Премия «поп-арт» 1964: 24]; протест курії проти американського гурту «Grand Fury», який виставив зображення фаллоса поруч з портретом Іоанна-Павла II [Martino 2005: 77].

Нині й Ватиканський музей має колекцію сучасного мистецтва з творами авторів, які виставлялися на Венеційських бієнале, на них преміювалися, як Марк Шагал [1973...2013].

РАЄВСЬКИЙ Валентин Юліанович

(1956, Київ — Київ, 2010). Український художник.

Закінчив школу із золотою медаллю [7+7 1991: 34].

Навчався на архітектурному ф-ті КДХІ (1974–78), закінчив Український поліграфічний ін-т, відділення графіки (1986).

Бере участь у виставках з 1986, серед них — репрезентативно-міжнародні (Москва, 1988, 1989, Дюссельдорф, 1991, Варшава, 1993).

На початку 1990-х з Арсеном Савадовим запрошений до виставляння у бельетажі Російського павільйону, від чого відмовився [Охота 2005], долучився до конкурсного російського проекту Марата Гельмана «Розчарування» [Устинов 1999: 9].

Автор фотосерій (на тему Чорнобиля, контроверсійно прийнятої за кордоном: «неадекватність і випадковість відбору робіт... чому Київ було представлено Валентином Р. із серією “Чорнобиль”» [Базилева 1996: 83]), перформансів («Три слони», 1993, з Ларисою Звездочотовою, Руф Мак-Леннан, Ольгою Мелентій, Василем Цаголовим), інсталяцій («Ініціація», «Собор», 1994, «Рожевий кенотаф», «Льодяний будинок», 1995, «літальний апарат Блятоптер хімічний», 1999).

Симпатик євразійства, уявляв Київську Русь як «гігантський кристал, в гранях якого відбиваються всі сторони Світу» [Раєвський 1994: 74], представляв обраних ним авторів (киян і митців Азербайджану) як «за-

конних “посередників” у енергетичному діалозі між Сходом і Заходом... у чеканні східних чудес» [New circle 1991: 7].

Послідовник «кучерявого стилю» у малярстві («Тризна Спалювання героя на третій день після його смерті», 1986–87, «Любов над рожевими островами», 1988–89, «Царські ворота», 1989, «Царське полювання на Русі», 1988–89, «Тріумфальна арка-I», 1990). Навіть у назвах — замороженість владною тематикою, невдовзі Р. проявить себе як вмільий, владний організатор виставок («7+7», 1991, «Пер Гюнт», 1997), участі у Венеційській бієнале 2001.

Перші начерки такого вектору прослідковуються у курованій ним виставці «Інтервали» (НХМ, 2000), у каталозі — витяг із дослідження Юрія Коваленка про «венеційську долю» Олександри Екстер 1924; у конкурсній заявці 2001 спершу фігурує назва «Інтервали: 11 частина».

Підготовку проекту супроводжував скандал, пов'язаний із відстороненням конкурентів; подорож до Венеції — стріляниною біля українсько-угорського кордону.

Р. перемогу на конкурсі коментував так: «Я і мої колеги мали змогу виступити і запропонувати власне бачення проекту. Нас вислухали і дійшли висновку, що наш проект кращий» (версія «чесної перемоги»), але додає (версія «ворожих вихорів», які мусив розвіяти): «Я ніколи не бачив, щоб якусь країну на визначних форумах представляв Фонд Сороса. Там дуже пильно стежать за втручанням подібних фондів у культурний, відтак — інформаційний та економічний простір держави. А у нас... Як можна так оголювати кордони» [Глібчук 2001: 16].

Учасниками Першого українського павільйону, курованого Р., стали Ольга Мелентій, Сергій Панич, Арсен Савадов, Юрій Соломко, Олег Тістол; комісаром — Олександр Федорук.

Павільйон декорували Олег Ольхов, Юрій Саницький (повідомлено галеристом Яною Плохих 04.01.2021).

Готуючи павільйон, Р. «усе знайшов і розрахував як архітектор» (інтерв'ю із Соломком 29.11.2019). Зі слів Р.: «нами було запропоновано багатоструктурну композицію, об'ємно-просторовий об'єкт, який є досить монументальним знаком, і, водночас, павільйоном Це — військовий намет великих розмірів... своерідний фільтр, крізь який “просту-

пає” своєрідний відеомесидж — шість телетрансляцій у шести вікнах із тильної сторони намету» [Дон 2000: 66]; розташувався за парканом Садів на місці колишнього дерев’яного павільйону Аргентини.

Проект Р. 2001 (інавгурований 6.07; присутні були посол України в Італії Борис Гудима, президент НАОМА Андрій Чебикін) отримав нечуваний розголос у пресі. Більшість критиків ущент розгромили його (декого потім позивали до суду), читаємо: «залучаючи цілком адекватних художників... куратор дозволяє собі використовувати їх не за призначенням — як підмайстрів та чорноробів» [Бурлака 2001: 15]. Виникало «відчуття: 1) повного непотрапляння в контекст, 2) безглуздої організації нашої участі» (інтерв’ю з Олексієм Титаренком [Шеремет 2001: 5]).

Учасники проекту Р. (котрі венеційську експозицію зустріли як «кілометри кураторських проколів» (Олег Тістол) [Bloomsday 08’ 2008: 40]) скаржилися, що «ця подія породила в українських ЗМІ чимало холодних або й абсолютно негативних відгуків, у яких “на корені” заперечувалися і концепція проекту, і весь проект в цілому, і право представляти Україну в Венеції саме цій групі художників» [Київські митці... 2002: 146].

Р. замислив проект як опозиційний «євроремонтний» Бієнале, порушував питання про власний український павільйон [Дон 2001: 67], наголошував: «ми в епіцентрі подій, але за загорожею», згадував, що монтування павільйону відбулося вчасно попри «триденну зливу і страшний шторм» і визначав жанр проекту як «полігон для експерименту» і «епатажний жест» [Київські митці... 2002: 148].

Згодом проект сприйняли пророче. За словами Савадова, «ми виставили тоді військовий намет, а через чотири роки вони стояли на Майдані. Хіба ми не дивилися вперед? Ми поселили Україну у військовий намет, і до цього часу вона там» [Кінець кінцем 2009: 110], «після 11 вересня вид військового намету став ще актуальнішим... не розслабляйтеся, попереду ще один переділ світу» [Кислов 2002: 16]. Але Ройтбурд зауважив — проект Р., «що народився у кривавій братовбивчій війні, показав річ, котра поза українським контекстом не могла бути зчитаною» [Кінець кінцем 2009: 108].

Віктор Сидоренко вважав український проект 2001 «успішним з багатьох причин», серед яких — оригінальний вибір еспозиційної локації

(почасти зумовлений «браком коштів»), що «з одного боку... заважало, а з іншого — привертало увагу до експозиції» [Сидоренко 2008: 105]. Натомість проект Дюріча / Подольчака нині виглядає двозначно, уподібнюючи теракт в Нью-Йорку до «дуже вражаючої в естетичному сенсі акції» [Васильев, Одни... 2001: 16].

Презентація павільйону за межами Джардіні просто неба апробували 1993 Македонія, яка з огляду на моду, «підкреслила свою бездомність і номадизм» [McEvilley 1993: 102], 2003 — Таїланд (із наметом).

Форми просування проекту усталилися в українській практиці, але спершу обурювали: «Р. “переміг” тоді завдяки “радянським методам”: він безперервно стукав у найвищі державні двері, говорив, що проект доручили якомусь сумнівному громадянину Польщі-Канади...» [Онух 2004: 18], «спектакль, задуманий і зіграний... з командою високопоставлених чиновників, дав можливість Р. як досвідченому “ляльководу” зіткнутися лобами міністрів, керівників творчих спілок і відомств», Р. приписується навіть акт горезвісного тортокидання в Онуха [Петрова 2006: 84, 79].

З 2002 Р. — учасник Венеційської архітектурної бієнале (на 13 едиції — знімки України з космосу Юрія Білокопя, Віктора Шпари, представлені в Італійському павільйоні, куратор Р.), де 2010 з'являється проект Ольги Мелентій «Рай, або Зона невторчання» [Скляренко 2011: 51]. Брав участь і в інших проектах, напр., скульптурою «Goota» (з Андрієм Бокотеем — номінантом українського конкурсу 2005) на Мурано [Fragile! 2002: 10, 11].

Український проект 2005 Миколи Бабака «Діти твої, України» атестував як «художньо-комбінатівську халтуру» [Охота 2005].

Через гостинну майстерню Р. — бункер із металевими дверима у дворі на вул. Франка — пройшов шерех новочасних митців зі мною включно.

РАКОЦЕВИЧ Горан

Racocevic Goran

Міністр культури Чорногорії (1996–97) в уряді Міло Дюкановича, звільнений Слободаном Мілошевичем [Zimonjic].

Директор белградського вид. «Младост», посол Чорногорії у Хорватії (2009–11), радник прем'єр-міністра Філіпа Вуяновича, директор белградської інформагенції «Танюг» (з 2018) [Change...].

Підтримавши призначення Марини Абрамович на державну презентацію (натоді об'єднаної Сербії та Чорногорії) на 47 Венеційській бієнале 1997, згодом призначення скасував. З огляду на бюджет проекту (120 000 євро), заявив: «Справа навіть не в тім, що ці гроші доведеться взяти з пенсій поважних жителів Чорногорії... а в тому, що це — не-мистецтво. Просто купа огидних і смердючих кісток» [Абрамович 2018: 243]. У відповідь мисткиня нарекла Р. «некомпетентним».

Врятував її Джермано Челант, запропонувавши участь у його програмі, але попередив про ганджуватість вільної локації: темного, задушного підвалу з низькою стелею.

На нагородженні її Золотим Левом (дізнавшись, ридала) Р. «сидів за два ряди за мною... так і не підвівся, аби привітати» [Абрамович 2018: 250], а прості глядачі дякували Абрамович за «Балканське барокко». Втручання чиновника у культурний процес — і для України парадигматичне. Історія конфлікту «Р. vs Абрамович» вперше почув з уст Юрія Онуха, який 2001 сам зазнав владного свавілля, та не зустрів «свого Челанта».

2000 художниця сфотографувалася зі своїм рятівником і малюком Ардженто Челантом [Абрамович 2018: 244]. 2001 — серед учасників павільйону Чорногорії на 54 Бієнале.

Марат Гельман (котрий мешкає у Будві) в інциденті 1997 звинувачує чорногорську СХ, що не вважала Абрамович «своєю» [Володарський 2019: 22, 23].

У літописі сербського народу (що претендує на доробок Абрамович), артефакту мисткині протиставлено офіційний проект «сликаря» Бойо Станича [Модерна српска 2004: 461].

Описаний казус — не останній у балканських майстрів: 1994 македонець Йован Сумковський через проблеми з візою відмовився від участі у арт-фестивалі у Сан-Пауло [Politics... 1994: 3].

РАШКОВЕЦЬКИЙ Михайло Маркусович

(1954, Одеса). Український мистецтвознавець.

Закінчив Одеський ун-т, філологічний ф-т (1978), московський Ін-т ім. Рєпіна, ФТІМ (1992).

Співробітник Одеського художнього музею (1982–96).

Опонентами (явно несправедливо) схарактеризований як «убогий мистецтвознавець із заочною освітою, котрий у свої 40 навіть не вивчив англійської мови» [Войцехов 2016: 185].

Курував роботу кількох міських галерей, визнаний (Костянтином Дорошенком) одним із шести «справжніх кураторів в Україні» [Відкритий світ 2001: 4].

Директор ЦСМ Сороса-Одеса (1996–2000).

Нині на еміграції.

Літредактор, ідеолог одеського часопису «Артпідготовка» (2010), який спершу хотів назвати «Дим», як власний есей.

Куратор 3–5 Одеських бієнале (2012, 2015, 2017), «у короткий час створив вкрай важливе середовище для діалогу між одеськими, українськими та закордонними художниками» [Ковальчук 2016: 46].

«Мені доводилося займатися буквально всім — і забиванням цвяхів, і монтажем, що, певно, не зовсім правильно» [Биеннале... 2021: 99].

Автор текстів про українських митців постмодерну (Дмитра Орешнікова, 1990, 1993, Олександра Ройтбурда, 1992, 2009, Олену Некрасову, 1993), вступ. статей до виставок («Вільна зона», 1994, «Синдром Кандинського», «Кабінет доктора Франкенштейна», 1995, «Неприродній відбір», 1998) [Портфолио 1999: 311, 312], інтерв'ю (з Ігорем Гусевим, 2010). Частина творів — у співавт. з Ройтбурдом («Про душевне в мистецтві», 1988), Сергієм Ануфрієвим, Оленою Михайловською.

Художню критику порівняв з «необхідним інструментом корекції знання» [Рашковецкий 2010: 192]. Стиль Р. — парадоксалістський, статтю може закінчити сороміцьким анекдотом [Ройтбурд 2009].

Вітав участь України у 49 Венеційській бієнале 2001, обґрунтував це філософічно, географічно, естетично («Біла пляма», 2000).

У 20015 з Оксаною Баршиною відмовився від курування українського проекту на 56 Венеційську бієнале; як згадує колежанка, «терпець

урвався і це сталося синхронно» (інтерв'ю 24.07.2019).

Переконаний, «Україна повинна брати участь у Венеційській бієнале. Як індекс вітчизняного менталітету... Байдуже, поганий проект чи хороший... Для початку вирішити “одвічну проблему” з участю». Відмову од виставляння на нашому боці Іллі Кабакова сприйняв спокійно: він «не український художник, хоч і народився в Україні» [Великодоменко].

РЕСТАНИ П'єр

Restany Pierre

(1930, Амелі-ле-Бен). Французький мистецтвознавець.

Виставковий куратор усіх рівнів — до організації художньої виставки, присвяченої Олімпійським іграм у Сеулі 1988.

Ініціатор (із Гансом Хааке) міжнародного бойкоту Бієнале у Сан-Пауло через посилення цензури в країні наприкінці 1960-х [Обрист 2013: 169].

На 29 Венеційській бієнале 1958 доклав руку до успіху поп-арту: його супутник Жан Ларкаде, вразившись артефактом Джаспера Джонса, запрагнув контакту з його нью-йоркським дилером заради виставки Джонса у Парижі [Собрание Ленца-Шенберга 1989: 89].

Член Міжнародного журі 53 Венеційської бієнале 1988.

Лідер Нового реалізму (Арман, Сезар, Нікі де Сен-Фаль, Мімо Ротелла), декларацію якого Р. оголосив у квітні 1960 («п'ята колона “нового реалізму”» [Лифшиц, Рейнгардт 1967: 160]). Уславився виставками у паризькій галереї «J» («На 40 градусів вище Дада», 1961, «На честь Ньепса», 1965).

Автор терміну «предмети плюс», який вплинув на формування сучасного дизайну. Підтримав концептуальний маньєризм, «намагався загальмувати поширення... нових технологій і біоенергетичних змін» [Рестани 1989: 63].

Редактор міланського часопису «Домус».

Відвідавши 1989 СРСР, закликав молодих митців (серед яких виділив прибалтів) бути сміливішими.

Автор публікацій про Фріденсрайха Хундертвассера (1957), Ротелла (1963, 1998), Сая Туомблі (1964), Марсіаля Рейса (1965), Сезара (1976,

1988), Алена Жаке (1978, 1989), Іва Клейна (1982, 1990, 1997), Карела Аппеля (1982; 1985; з Алленом Гінзбергом), Джонатана Боровського (1984); Антоніо Корпора (1988), Нам Джун Пайка (1989), Дені Каравана (1990, 1992), Армана (1992) [Art of XXth 2000].

Український павільйон на 49 Венеційській бієнале хвалив за «безпосередність і природність» [Українські художники... 2002: 149].

За спогадом Валентина Раєвського, восени 2001 у нього «робота почалася» з Р. [Охота 2005].

Гліб Вишеславський бачив Р. серед симпатиків у кав'ярні «Бобур»: грайливо відбиваючись од розпитувань, помірно розпивав оковиту (інтерв'ю 20.05.2020).

До ідей Р. дослухався Микола Костюченко (стаття у каталозі галереї «Децима» [Соломко 1994]).

РЕПІН Ілля Юхимович

Репин Илья Ефимович

(1844, Чугуїв — Куоккала, 1930). Український і російський художник.

Закінчив петербурзьку АМ (1864–71), де викладав (1894–1907); її ректор (1898–99).

Картини Р. стали віхами суспільної свідомості ХХ ст., маркерами творчих і маскультівських вибриків, збагатили лексикон арту і дали геополітичний козир охочим до подібних конструювань. Так, «Бурлаки на Волзі» дозволили Дмитру Сараб'янову вибудувати «лінію переваги» російського малярства над західним, «Іван Грозний» спонукав до вандалізму Балашова, що спровокувало футуристів до ревізії усталеного поняття мистецтва. На цьому тлі цигарки «Запорожці» (улюблені Платона Білецького) виглядають взірцевою постмодерною рефлексією знайомої композиції, як і картина «Не чекали» (слоган для незручних ситуацій), та вже другорядна «Дуель» спричиняє у європейському контексті вагоміші наслідки.

Відвідав Прото-Бієнале. 1. 06. 1887 у листі до Стасова описує: скульптуру Джакомо Джінотта з зображенням жінки, «зв'язаної мотузками», картину із зображенням Колумба «в дуже роздратованому та ображе-

ному стані»; наводить статистичні дані: 1161 малярський твір у 23 залах та 305 зразків пластики у шести залах, «рисунок, акварель, кераміку художню і архітектуру я вже не рахую» [Репин 1949: 109], втім, не помітив «Анну Кареніну» Карпанетто, «у момент самогубства» [Old Gentelman 1895: 3].

Розхвалив організацію виставки і «прекрасний, зовсім новий павільйон у новому саду, навмисно для виставки» [Репин 1949: 107], загальну атмосферу («Якою новизною, свіжістю, талантом, сміливістю віє від цих картин! Для мене це у стократ цікавіше, ніж салон» [Чистяков 1953: 221]). Італійці для нього — «артист народ», який «безумовно оживає».

Став свідком урочистих похорон місцевого жанриста Джакомо Фавретто, посмертного учасника 3 Міжнародної художньої виставки у Венеції (три зали картин, позначені «веселим натхненням» [Пико 1899: 90], інші назвали їх «одним із непорозумінь, які повсякчас трапляються в історії мистецтва» [Грабарь 1899: 53]).

Участь у 2 Венеційській бієнале 1897 з картиною Р. «Дуель» стала сенсацією. Подійкували, ніби «італійці, а за ними англійці украли у Репіна червоний промінь, який раз по раз вставляють у картині під назвою “luce di Repin”» [Силэн 1899: 41]. «Вигадана з відомою природністю, картина Р. заторкує навіть і без сонячного ефекту, який заманулося додати автору, — ефекту, вочевидь, театрального та могутнього... заради нього... натовп увесь цей час збирається перед нею, обговорює та схвалює її» (з міланської газети «Perseveranza» [M-e 1897: 2]). Ба більше: «аплодували її фотографії» [Репин 1950: 159].

У статті «Російські художники у Венеції» Стасов, цитуючи Енріко Товеза, підсумовує: «Можемо сказати: “Е, так і нас теж починають там пізнавати... А ми й не уявляли!”» [Стасов 1952: 103], у «Чуді чудесному» йменує «Дуель» «талановитою і вражаючою... яка здивувала всю Європу» [Стасов 1937: 604].

Сам Р. називав картину «ескізом», відмовляв у копіюванні прохачам (юристу й літератору Олександрю Жиркевичу, котрий надав Р. довідковий матеріал із дуельної справи).

Менш вагомим був внесок Р. у Венеційську бієнале 1903 (картина «Відійди од мене, Сатано!», яку сучасники звинуватили у «євангельському

збоченні» [Репин 1950: 175, 237]) і 1907 (портрети Льва Толстого, віолончеліста Олександра Вержбиловича).

1899 з Марком Антокольським — член Опікувальної ради 3 Венеційської бієнале.

У СРСР глорифікований: «Чудова спадщина Р. належить визволеним народам... Р. повинні знати мільйони» [Виставка... 1936: 1].

Венеційські бієнале і смерть

Посмертні нагородження — виняток у бієнальській практиці: Гран-прі за скульптуру Піно Паскалі, який 11.09.1968 потрапив у ДТП у римському тунелі, вмер після 12-денної коми; виставка його на Венеційській бієнале була у червні зачинена через студентські заворушення [Pascali 2011]. 2011 на його честь на 54 Венеційській бієнале організували «Повернення до Венеції: Сучасне мистецтво Апулії» (куратори Розальба Брана, Джуїзі Кароппо).

Серед членів організаційної комісії Німецької секції на 16 Венеційській бієнале 1928 спостерігаємо Франца фон Штука... майже на смертному одрі [Treter 1930: 330].

«Бієнале 1982 мала бути його бієнале: він вперто чекав на неї, як останнього виклику для себе. І увияти собі не міг, що у цьому найвищому доказі його існування йому буде відмовлено. Ніхто не напише слів його прологу... от і мусимо розшифровувати його наміри, згадувати його пропозиції, це єдина надія вшанувати пам'ять друга» [Palma: 9], каже Сісто Далла Пальма про Луїджі Карлуччо, перед смертю призначеного директором 40 арт-фестивалю.

«Побачити Венецію та померти» — романтичний стереотип доби масового туризму, замість цього міста підставляють Лондон і Париж (у жодному разі — Нью-Йорк, Москву).

Але так сталося з українським художником Володимиром Нікітіним, який, поїхавши на Бієнале у 2000-х, важко захворів, в Україні згас. За словами очевидців, побачивши Венецію, вигукнув: «тепер і померти можна».

(Ледве не віддала Богу душу дружина польського художника, лемка за походженням, Єжи Новосельського, коли він закінчував свій вояж на 27 Бієнале, та вчасно знайшлися ліки [Черні 2015: 136]).

Вмираючи, Антоніо Буєно упродовж кількох місяців писав для Бієнале 1984 серію картин за мотивами класиків минулого; венеційський вернісаж він пережив на кілька днів [Буєно 2018: 225].

«Я люблю вас більше власної смерті», загадковий афоризм на візитівці Хірама То, майстра з Гонконгу, учасника 52 Бієнале 2007.

Мотиви смерті — досить поширені, ба, тривіальні на Венеційських бієнале: вже 1895 з'явилася картина, що показала «пряму та страхітливую угоду між грішником та смертю» [Martino 2005: 14].

1972, павільйон Австрії: «На товстому стовбурі дерева велетенським цвяхом прибито людську руку з пап'є-маше, кров...» [Яблонская 2020: 384, 385]. Інший відвідник угледів тут (достеменно!) мертву курку [Оганов 1976: 47].

А 2009 сам бачив, як глядачі знімали муляж потопельника у проєкті Марти Кузьми «Колекціонери».

Мортуальні думки — не дивина і для кураторської практики: директор 52 Венеційської бієнале Роберт Сторр «всерйоз задумався про смерть» [Дьяконов 2007: 10].

РІД Герберт

Read Herbert

(1893, Кербімурсайд — Стоунгрейв, 1968). Англійський мистецтвознавець.

Закінчив ун-т у Лідсі.

Учасник I світової війни. Професор Единбурзького ун-ту (1931–33).

Автор віршованих зб. («Пісні хаосу», 1915, «Оголені воїни», 1919), роману («Зелене дитя», 1963), політичних трактатів («Поезія і анархізм»); редактор поетичних антологій (на кшталт «Рюкзаку» 1939, яку вподобав простий лондонець під час нічних чергувань [Грин 1994: 534]).

Зарахований до генерації «обдарованих письменників» (Зігфрід Сасун, Моем, Макс Бірбом), котрі «описують з обуренням жахи війни» [Луначарский, Западная... 1965: 441].

1939 склав список найліпших картин сторіччя (відкоригований Дюшаном і Неллі ван Доесбург) для МСМ (Пеггі Гуггенгайм; називала Р. «татом» [Гук 2019: 262]), що ляже в основу венеційської інституції, заради чого Р. пожертвує роботою у журналі.

Член Міжнародного журі 30 Венеційської бієнале 1960, Міжнародного експертного комітету.

«Найпереконаніший захисник “експериментального мистецтва” у 1930–50-х в Англії» [Гомбрих 1998: 641], що далось взнаки у «Філософії сучасного мистецтва» (1931) і «Мистецтві сьогодні» (1935), серед інших праць: «Виховання мистецтвом» (1943), «Мистецтво та відчуження» (1967).

Ще до Мальро позбавив мистецтво євро- (і картиноцентризму: художниками вважав дизайнерів одягу і взуття); порівняв розум із «автоматичним телефоном, який дзвонить щосекунди», а несвідоме — із «карнавалом, куди раптом потрапила незнайома особа» [Рид 1957: 116].

1940, коли Великобританія відмовилася від участі у Венеційській бієнале (через війну, в якій Італія стала її ворогом), а твори для показу підготувала, Р., ще з сімома експертами на чолі з сером Лайонелем Фодель-Філіпсом, відібрав експонати, котрі, замість Венеції, показали у лондонському Хертфорт-Хаузі [Britain at the Venice... 1995: 94].

Одним із перших написав про Генрі Мура («Скульптура і рисунок», 1941, раніше за нього лише Гільденбрандт Гурліт 1932 [Walter 1956: 86]), висвітлював творчість Бена Ніколсона (1956), Наума Габо (1957), Ліна Чедвіка (1958), Ганса Арпа (1968), Рупрехта Гейгера (вид. 1972).

Підтримував їх на наступних Венеційських бієнале, що викликало гнів радянських мистецтвознавців: мовляв, що таке Р. віднаходить у «дикунствах патологічної фантазії» [Абалкин 1958: 248], насправді йшлося про скульптури Армїтреджа, які нікого нині не дратують.

У липні 1960 на зустрічі письменників у Венеції, організованій Фундацією Чіні, заявив присутнім (серед них Джон Дос Пасос і Альберто Мора-віа, Георгій Марков і Володимир Єрмилов), що «робітників Сталінграду та Іркутська не обходить Лев Толстой», через що автор статті назвав Р. «лицарем абстракціонізму» [Брейтбурд 1960: 4] — у часі це збігається із його бієнальством, яке закріпило його анти-егалітарні опінії. Проте поворотним пунктом у історії мистецтва вважав дату створення цілком прогресивної «Герніки» Пікассо, яку аналізував, цитуючи Макса Ернста з Андре Масоном [Read 1992: 182–185].

Не випадковим є і підпис Р. під листом з вимогою звільнити з-під варті дисидентів Андрія Синявського, Юрія Данієля 1966 [Цена метафори 1990: 56, 67].

РІПА ДІ МЕАНА Карло

Ripa di Meana Carlo

(1924, Маріна ді П'етрасанте). Італійський політик.

З аристократичної родини.

Журналіст («Unita», 1950–53), редактор (у вид. Фельтринеллі та Ріццолі, 1958–66, саме тоді, коли в першому з них вийшов у світ роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго»).

Член правління «Ла Скала» (1970–74).

Член Італійської соціалістичної партії, потім — Партії зелених (її лідер з 1993).

Член Європарламенту (з 1979). Міністр охорони довкілля (1992–93) [The International Who's Who 1994].

Серед книг: «Мандрівка до В'єтнаму», «Присвята Русселю, або Власні враження від Африки» (1956), «Уряд звуку та візії» (1973).

Член біенальської Ради директорів (1982).

Попри прогресивні переконання, у Москви довірою не користав: 1975 йому не дали привезти на Біенале виставку «Дизайнер Родченко та його школа». Але 1976 вітає листом із Риму колектив Большого театру із 200-річчям, прохопившись ідеєю «цілком нового видовищного показу з оригінальною партитурою і текстом» [Рипа 1976: 5]

Справою життя Р. стала Біенале дисидентів 1977, La Biennale del Dissenso, яку організував, надихнувшись присудженням Андрію Сахарову Нобелівської премії [Рипа 2019: 55]. Однак протести громадськості (як і закрита нарада ЦК КПРС щодо «заходів протидії антирадянській пропаганді в Італії») змусили Р. перенести захід на 15 листопада, коли у Палаці Спорту було презентовано художню виставку «Нове радянське мистецтво. Неофіційна перспектива» — як стверджували упереджені джерела, «у підвалі» [Бочаров 1977: 9], тривати мала до 15 грудня; кілька інституцій (Палаццо Грассі, Фондація Чіні, музичний дім «Рікарді») оголосили бойкот Р., не бажаючи сваритися з «лівницею» [Права чело-века 1988: 201].

Спершу унікав конфронтації з радянською стороною, у статті «Новини з Венеції» окреслив структуру майбутнього фестивалю (художній виставці передують кінофестиваль, симпозіуми, книжковий показ) і про-

декларував наміри дослідження легітимних тематик на кшталт «спорідненості між рухом авангарду минулих літ і мистецтвом сьогодення, національних традицій, соціалістичного реалізму», також «впливу Кафки на літературу Східної Європи» [Ripa 1977: 7]. Це могло видатися загрозливим для СРСР, де класика дозовано видали 1965 (українською в часописі «Всесвіт» — 1963; книгу Кафці присвятив український літературознавець Дмитро Затонський).

На Бієнале дисидентів було показано 99 митців з СРСР, серед них корифеї андеграунду 1960–70-х (Елій Белютін, Ерік Булатов, Валерій та Рима Герловіни, Анатолій Зверев, Франціско Інфанте, Віталій Комар / Олександр Меламід, Дмитро Краснопевцев, Андрій Монастирський, Ернст Неізнестний, Лев Нусберг, Дмитро Плавинський, Оскар Рабін, Вадим Сідур, Леонід Соков, Олег Целков, Михайло Шварцман, Володимир Янкілевський) і маргінали (Володимир Акулінін, Галина Бітт, Віллі Бруй, Павло Бурдуков, Автандил Варазі, Микола Вечтомов, Яків Віньковецький, Галина Головейко, Римма Заневська, Олександр Злотник, Сергій Іцко, Анатолій Кривчиков, Віктор Кульбак, Юрій Лопаків, Клавдія Неделько, Юлій Перевезенцев, Наталя Прокуратова, Адам Самогіт), часом інфіковані кітчем (Отарі Кандауров, Михайло Шемякін). Деякі з них лише сьогодні окреслюються з необхідною повнотою завдяки ентузіастам їхнього таланту (2019 у Києві Олександр Еткінд прочитав лекцію про Бориса Свешнікова, проте гадки не мав про його бієнальство). Більшість творів прибули до Венеції з приватних колекцій [Agostinelli], окремі демонструвалися у режимі слайд-показу. Стилістично домінували соц-арт і Ліанозовська школа.

Серед українських митців показали Миколу Макаренка і Сергія Параджанова, що склало менше 2 % усього контингенту учасників.

Представники національних околиць сюди потрапили передусім завдяки тривалому московському проживанню (харків'янин Вагрич Бахчанян, киянин Петро Беленок, Ілля Кабаков із Дніпропетровська, естонець Юло Соостер).

Фото фіксує правозахисника Леоніда Плюща, котрий напередодні вирвався на волю і сумує в компанії з італійським журналістом Паоло Флорісом д'Арке [Ripa 2019: 61], та, «взявши слово, став критикувати

братів Медведєвих» [Медведєв 2013: 4]. Тон задавали не картини, а виступи, лекції, обговорення в дусі 1970-х чи, забігаючи наперед, «нульових», коли вербальне витіснило візуальне.

З інших відвідників слід назвати філософа Андре Глюксмана, есеїста Лешека Колаковського, мистецтвознавця Боніто Акіле Оліва, письменника Готфрідо Парізе, драматурга Даріо Фо, прозаїка Альберто Моравіа. З концертом виступив бард-дисидент Олександр Галич (у залі Ате-нео Венето Благодійного товариства наук та мистецтва одразу після свого свідчення на «Сахаровських слуханнях» під гаслом «наступу на духовну культуру як початку наступу на права людини» [Галич 1990: 314]). Від участі відмовилися Джакомо Манцу і Ренато Гуттузо, критик Арган (невдовзі — учасники урочистих зборів в Оперному театрі Риму до 60-річчя Жовтня [Прохогин, Ювильный... 1977: 1]).

Симпатик радянського авангарду, Р. ініціював відповідне декорування свого заходу, розмістивши перед Музеєм флоту металеві конструкції з п'ятикутними зірками та гаслами.

Дані про глядацький (не?-)успіх Бієнале дисидентів суперечливі: дисиденти свідчать про 160 000 відвідників [Глезер 1993: 256], опоненти все торочать про кепську погоду: «Вітер з моря підняв рівень води і площу святого Марка затопило... готелі не заповнювалися, ресторани стояли пустою», на додачу: «Фільми та живопис виявилися посередніми. Шедєврів не з'явилося» [Медведєв: 4], щодо останнього можна посперечатися, з огляду малу обізнаність у мистецтві автора, який тут помітив лише виставку самвидаву (цей термін Р. вживає, транскрибуючи латинкою).

Радянська критика обізвала Бієнале 1977 «акцією... сумнівною та галасливою», «трибуною для пропаганди антикомунізму», «мишачою метушнею невдах від політики та мистецтва», «шабашем» [Ардаматский, Проповедники 1977: 3], Р. — «маріонеткою, котрій хтось підказав, як багато галасу можна наробити, притягнувши до Венеції купу відступників» [Ардаматский, Венецианская... 1977: 4]. Проти бієнальського заходу виступають не лише захисники радянської доктрини (з українського боку — Федір Бурлацький, з іноземців — драматург Роберт Болт), але й митці, авангарду не ворожі [Катаєв 1977: 3]. Безіменний дописувач переходить на лайку: «буржуазні ідеологи... звертаються до послуг “ди-

сидентів”, простіше кажучи — покидьків» [Что скрывается... 1977: 4]. Доходить і до наклепів: кардинала Йосипа Сліпого, «руки якого заплямовано кров'ю жертв львівського гетто», таврують і за те, що на Бієнале благословив онука Сахарова [Права человека 1978: 200]. Голоси осуду лунають і з соціалістичних країн, де модернізм не є ганджем: югославська газета «Борба» називає Бієнале дисидентів «культурним непорозумінням із сумнівним політичним тлом» [Спекулянты... 1977: 9]. Чеська преса акцентує порушення авторського права з метою «провокації проти батьківщини та інших соціалістичних країн» [Лже-выставка 1977: 9], схоже звинувачення — використання продукції видавництв «Художня література» і «Радянський письменник» — висуває і радянська сторона [Бочаров 1977: 9].

Начебто і «комісії з образотворчого мистецтва відділу культури соціалістичної партії не скликають, боячись, аби її члени не висловили своєї негачії щодо венеційської “Бієнале”, очолюваної Р.» [Прожогин, Осень в Венеции 1977: 4]

Щоби відвернути увагу від події, СРСР здійснює низку контрзаходів, починаючи від телевізійних дебатів у Римі (радянці осоромилася: їх «перебивали, не давали відповісти на поставлене питання» [Ботильєри 1977: 9]) і видання у Римі розкішного 800-сторінкового фоліанту поезій Маяковського (з ілюстраціями бієнальських відмовників Гуттузо і Манцу, передмовою Горяїнова) [Эспозито 1977: 7]), закінчуючи представницькими виставками у регіоні Венето та Венеції; з деякими товаришами провели окрему зустріч [Манцу 1977: 4]. Окрасою «радянського десанту» став показ скіфського золота, підготовлений Борисом Піотровським у Палаццо Дожів, прокоментований робітником цього музею: «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 політику миру і дружби» [Бельдинский, Что отразило 1977: 7]. Інші складові Днів радянської культури мали етнографічний і/чи ретроспективний характер: танцювальний ансамбль зі Львова від підприємства «Електрон», що у Вероні виступив на сцені Арени, у Венеції — театру Ла Феніче [Бельдинский,

Вы работаете 1977: 7]; українське ДУМ; вірменська мініатюра; малярство Піросмані. Це тішить простолюд (робітників суднобудівного заводу в Местре) і відповідальних осіб (мера Ріто, посла в Італії Нікіту Рижова) [Бельдинский, Осень... 1977: 4], та загалом «операцію заміщення» чекає напівуспіх: «вороги радянсько-італійської співпраці не заспокоїлися» [Прокопін, Осень в Венеции 1977: 4].

Антибіенальські перипетії Р. описав у книзі «Московський порядок: Зупинити біенале дисидентів» (2007).

Антитоталітарний струмінь Біенале Р. не знайшов продовження у венеційській виставковій практиці — за винятками павільйону Телурія в Палаццо Корфу (Володимир Сорокін, з німецьким митцем Генею Чефом), перший із авторів засудив війну Росії в Україні [Scorranese 2015: 42]), чи грузинського проекту «Кордони, що повзуть» (інсталяція з унітазів: натяк на грабунок країни російськими вояками) на 56 Венеційській біенале [Прокопінко 2015: 12].

РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович

(1954, Київ). Український мистецтвознавець.

Син мистецтвознавця Зої Стрелової і письменника Олексія Р.

Закінчив КДХІ (1975), серед педагогів — Леонід Владич, Петро Говдя.

Доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України.

Голова секції художньої критики й мистецтвознавства Київської організації НСХУ.

Старший науковий співробітник ІПСМ.

Студентом працював у Музеї народної архітектури і побуту, на Київському заводі гутного скла, створив власну ювелірну майстерню.

З Олександром Міловзоровим започаткував кооператив «Триптих».

Почавши із розвідок про митців ДУМ і сценографії (Івана Аполлонова, 1984, Ніну Косареву, 1985, Петра Печорного, Василя Садовника, 1986, Олександра Міловзорова, 1991, в цьому ж руслі друкувався на сторінках престижного «ДИ СССР»; так, 1978 підготував матеріал «Досягнення і труднощі текстильного виробництва»), перейшов до вивчення проблем соцреалізму в Україні.

Автор досліджень доробку сучасних українських авторів (Юрія Савченка, 2003, Едуарда Базилянського, 2005, Олексія Шевчука, 2006, Юрія Нагулка, 2007).

Організатор пленерів і конференцій у Опішні (за підсумками яких, напр., фіксує доповідь Олесі Авраменко «Висновки Венеційської бієнале» [Роготченко 2018: 125]).

Кураторську діяльність почав із камерних проєктів на кшталт «Ostspogad & Westреальність» (2006, галерея «Мистець», Київ).

Куратор (з Боніто Акіле Оліва) Українського павільйону на 54 Венеційській бієнале 2011, проєкту Оксани Мась «Post-vs-Proto-Renaissance» (початкова назва «Друге відродження»), який складався з двох скульптурних об'єктів з українських писанок, оздоблених представниками різних народів і професій; показані були у церкві Ла Феніче та перед церквою Сан Стае. На київській прес-конференції 15. 04. 2011 зауважив: «Те, що зробила Оксана, не робив ніхто. Спокута є головною ідеєю даного твору... Пропоную спокуту всесвітню» (за нотатками у записнику).

З авторкою познайомився на Московській бієнале сучасного мистецтва, ідею її венеційської участі озвучив так: «Був чудовий одеський сонячний вересень. Я під'їхав на великому мотоциклі, а Оксана на білому кабриолеті під пам'ятник Дюкові. Ми сіли поговорити на терасі відкритого ресторану. Оксана... від такої пропозиції зникла. “Я не потягну”, сказала. “Ще й як потягнеш, ти дужа”, відповів на те... Телефон задзвонив опівночі. Оксана сказала, що готова... Треба швидко написати концепт... Ідея виникла з повітря і народилася в головах Оксани і моїй». І далі: «Почалося викручування рук... Про перипетії наступного ходіння по установах... можна було б написати роман» [Роготченко 2018: 722]. «Оскільки в країні немає грошей, міністр культури призначив нового комісара і куратора. Комісар — директор Інституту проблем сучасного мистецтва Віктор Сидоренко. Куратором зробили мене...» [На Бієнале поїде... 2011: 110].

Писав про Венеційську бієнале, згадуючи свої статті у монографії «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» [Роготченко 2007: 564], чи не найґрунтовнішому дослідженні в цій галузі на наших теренах. Частина

розділів зб. «Мистецтвознавство: Роздуми і життя» (2018) також присвячена аналогічній темі.

З ініціативи Р. у редактованому ним зб. «Міст» з'явилася добірка світлин 50 Біенале 2003 із щасливо-збудженими обличчями колег на презентаціях проектів [Міст 2003: 280].

Упевнений (приєднуюся до нього), що 2003 проект «Жорна часу» міг отримати головну відзнаку 50 Венеційської біенале, та цьому завадили політичні обставини. «Такого рівня у мистецьких форумах Україна ще не досягала» [Роготченко 2018: 618], це був «великий успіх українського мистецтва», водночас вбачає на біенале «сумнівні образи сумнівного мистецтва» [Роготченко 2003: 10].

Проект 2005 «Діти твої, Україно» називає «непоганим... але цей продукт абсолютно нецікавий для Зімбабве, Колумбії», український проект 2009 означає як «непровальний» [Роготченко 2011: 16, 17].

«Українська експозиція задніх не пасла» і на 55 Біенале, яку помірно хвалить: «Набридли минулосезонні понти. З'явився справжній живопис у достатньо великій кількості... З іншого боку, контемпорарі своїх позицій не збиралося здавати... Професіонали частково поступилися місцем аматорам» [Роготченко 2013: 126].

РОНДІ Джан Луїджі

Rondi Gian Luigi

(1921, Тирано — Рим, 2016). Італійський кінокритик.

Син карабінера.

Отримав класичну освіту.

Професійний журналіст з 1946.

1949 — член журі кінофестивалю на Лідо.

З 1971 — уповноважений з організаційного реформування Венеційської біенале.

Президент Венеційських біенале 1993, 1995, до того — президент кінофестивалю (1971, 1972, 1983–86), член ради директорів (кількість яких часом сягає 16), на цій посаді скритикований Лукіно Вісконті [Д'Амико 2004: 73, 74].

Напередодні ювілею організував тижневик дискусій «Якій бути Бієнале після 100 років існування? — Ідентичність — Перспективи — Реформа», позаяк серед політиків точилися суперечки про доцільність її існування. Напоумив Паоло де Грандіса до запрошення азійських митців [De Grandis].

У зв'язку із призначенням куратором Жана Клера оголосив концепцію оновлення інституції як «відкриття Бієнале Європі» [Martino 2005: 83]. Міжнародна художня виставка виступила передвістям Євросоюзу на території мистецтв, які мали 1995 врочисто об'єднатися, та архітектори перенесли власну виставку на 1996, а кінематографісти отримали карт-бланш, бо ювілей Бієнале збігся у часі з їхнім ювілеєм, підтвердивши Ясперсів термін «вісьовий час».

Серед досягнень її виділив залучення до показу нових сфер діяльності (мода, сценографія), виставку у павільйоні Італії «Я і його двійник: 100 літ фотопортрету в Італії» (на матеріалах Архіву братів Алінарі); практику експонування за межами Джардіні як підтвердження «могутньої привабливості й актуальності Бієнале Образотворчого Мистецтва» [46-Exposizione 1995].

Молодший брат, Брунелло Р. — кіносценарист, режисер, діяч лівокатолицького гатунку [Кино Италии 1989: 421].

Венеційська бієнале у кінематографі та образотворчому мистецтві

Тема — не найпопулярніша для фільмів; окремого твору, присвяченого їй, не знайшов. (Навіть у стрічці Емі Уолах, Маріон Каджорі 2008 «Луїз Буржуа: Павук, коханка і мандарин» її, всупереч анотації, обмаль. Та й Аньєс Варда у своїй документальній стрічці лише побіжно заторкує свою участь у проєкті «Утопія» 2005, натомість називає Обріста). Лише бієнальські натяжки, згадки, алюзії...

Так, у комедійній мелодрамі Девіда Ліна «Влітку у Венеції» (1955) героїні Одрі Хепберн радять: «сходіть на Бієнале: це — значна виставка». У містичній мелодрамі Ніно Манфреді «Оголена жінка» (1981) виставка згадується як прикмета «ярмарку пихи»: «Вони приїздять на Бієнале: художники, драматурги, пияки». «Коли на Бієнале присилають гівенця, їх беруть. А справжнє малярство ігнорують».

У просто-драмі Еда Харріса «Поллак» (2000) митець збирається на Бієнале, та гине в ДТП.

Частіше зустрічаються бієнальські реалії у малярстві та графіці. З того, що вдалося знайти, усе належить до масиву радянського мистецтва. Для Ало Хайре експонати арт-фестивалю — потворний і водночас химерно-привабливий візерунок на тлі П'яци (літографія 1964: [Гос. худ. музей ЭССР 1984: 23]). Це, однак, повторення полемічного стереотипу Федора Решетникова, який присвятив книгу-метелик західному абстракціонізму; на розвороті книги — знайома площа, де відбувається прями між персонажами класики і творами авангардистів; їхнє походження засвідчує напис: «Biennale di Venezia» (без артикля).

Ще одна варіація на тему — акватинта Евальда Окаса «На художній виставці» (1962) зі скульптурою Ліна Чедвіка.

Менше злого критицизму в акварелі Володимира Мінаєва «На Бієнале» із серії «Очима радянських туристів» (1960–61): дівулі витрищаються на абстракцію «Весна» [Художник 1961: 62].

Щось схоже — у графічних «картинках з виставки», що унаочнили «мудровані головоломки, які називаються сучасним абстрактним мистецтвом» [Иванов 1957: 22].

РУГОФФ Ральф

Rugoff Ralph

(1957, Нью-Йорк). Американський арт-критик.

Народився у родині фільмового дистриб'ютора.

Вивчав семіотику в Браунівському ун-ті.

Директор галереї Хайворд (Лондон).

Автор книг «Американський цирк», «Око потреби»; статей про творчість Ніроші Сугімото (1996), Френка Уеста (2001).

Куратор Ліонської бієнале 2015 з ідеєю мистецтва як «пропозиції альтернативних точок зору та дозволу на знаходження нових різновидів запитів нашого світу» [Rugoff 2019: 2].

Радикалізм його опінії перебільшують, спираючись на витяги з інтерв'ю 2015: «академічне мистецтво мертве. Це — як вивішувати на стінах тіла, що розкладаються» [Венеційська бієнале 2019: 1]. Практика довела, що Р. за потреби традиційним спокійно користує.

Куратор 58 Венеційської бієнале 2019 із гаслом «Хай би жили ви в цікаві часи», «May You Live In Interesting Times».

На думку українського критика Андрія Боборикіна, «Р. щедро черпає натхнення з усього, що відбулося відтоді — і як наслідок раціональності не обмежується» [Дорошенко, Цікаві часи 2019: 14].

«Штивний, дуже спокійний, — згадує Жанна Кадірова, — з юмором. Завжди підійде, питає: ну, як справи?» (інтерв'ю 25.07.2019). Марив ідеєю імітації маркету у презентаційні дні (авторка мала «стояти за прилавком»), але керівництво Бієнале ідею відкинуло. Натомість у проєкті Кадірової окреслився перегук «продуктових рядів», імітативного фруктово-овочевого — і достеменного, за вікном у ресторації.

Плідною виявилася і концепція дублювання одного автора різними творами у Центральному павільйоні й Арсеналі. В першому випадку (який спричинив авторці чимало клопотів) Р. скритикував двоверховість проєкту та, побачивши кінцевий результат, схвалив. Відмовив у показі світлин підготовчого процесу. Її кандидатура до участі теж була схвалена Р. на підставі матеріалів, відправлених європейською галереєю, що опікується мисткинею, Р. і запропонував тематику творів, для втілення яких Кадірова скористалася італійською та українською (Дарницької фабрики; відселеного села чорнобильської зони) керамічною плиткою.

Р., котрий мислив мистецтво «як модель досліду та суперечки», в інтерв'ю Жану-Марі Дюрану мимрив: «Виставка не слідує чітко заявленій темі... Митцям просто замовили роботи, які зануртували жанр... аби під'юдити глядачів... я сподівався зосередитися більше на ідеї артистичного вправління, а не індивідуальної праці... Одна експозиція, альтернативна іншій, грає поняттями альтернативних світів» [Rugoff 2019: 2].

Слушною є декларація Р. прямого зв'язку між куратором і митцем (у каталозі він посилається на розмови з підопічним), хоча не може бути верифікована, як писемне джерело.

Але саме принцип відкритості, як і шерехата фактура артефактів, підсилили візуальну переконливість «Цікавих часів»: звернення до мотивів каліцтва (Марі Катаяма) і протезності (Александра Біркен, Мартіна

Гутьєррез, Ю Ї, Фріда Орупабо), мутантної потворності (Джиммі Дархем, Камерон Джемі), ширше — апокаліптики (Домінік Гонзалес-Форестер, Джо Рафман) і кричущого страждання (Ед Еткінс, Тереза Марголез, Кристіан Марклей), адже сучасне мистецтво, на думку Р., покликане «годувати сумніви, кидати виклик усталеним категоріям, відмовлятися від формул і конформізму» [Rugoff 2019: 2].

Через високий відсоток жінок-учасниць Бієнале 2019 журналісти охрестили як *Biennale Donna* [Авраменко 2019: 11].

Тоді ж прокурував Павільйон ДУМ (проект Марисі Левандовської «Все про час»).

СААТЧІ Чарлз

Saatchi Charles

(1943, Багдад). Англійський рекламний магнат.

Агенція С. & С., узявши участь у виборчій кампанії, 1979 привела до влади Маргарет Тетчер [Sienkiewicz 2014: 145].

Галерея С. (розташована у штаб-квартирі герцога Йоркського в Челсі) вважається харизматичною: під час туристичних відвідин англійської столиці 2000-х українські митці рвалися хоча би мигцем позирнути на неї.

З 1988 опікується Демієном Хірстом, якого — серед рекламованих ним *Young British Artists* — виставляє, висуває на престижні премії (Тернера, 1992, зірвалося), на участь у Венеційській бієнале (1993, ось тут вийшло). Там його підопічний показує — корову і теля, розрубаних навпіл [Титаренко, Художник № 1 2009: 86].

Заплативши 50 000 фунтів за його «Акулу», за півтора десятиріччя продає її за 12 мільйонів \$ Стіву Коену, зрештою, з Хірстом посварився 2003 [Авраменко 2017].

Інша легенда, пов'язана з іменем С. — ліжко Трейсі Емін (учасниця Бієнале 2007), зі слідами злягань, куплене за 150 000 фунтів стерлінгів [Адашевская, Национальные... 2007: 95] — своєрідна рима до ковдри Раушенберга 1960-х, на якому, подекують, було скоєно кривавий злочин.

Філософ, вражений виставкою С. «Сенсація» (1997–98), приписує їй зловісні обертони [Вирилио 2013: 139, 140].

Бієнальську ініціативу С. підхопити зміг хіба наш РАС, а не галерея, хоч спроби і робилися. Так, 2011 київська «А-House» висунула на участь в арт-фестивалі Миколу Журавля з інсталяцією «Пасіка» і повезла до Венеції. Виступала з аналогічними ініціативами і «Я-Галерея», але номінацією усе обійшлося. Щодо проекту Миколи Бабака «Діти твої, Україно», то його показ на 51 Венеційській бієнале 2005 є ініціативою не лише «Совіарту», а сукупністю кількох чинників, через це його опоненти здемонізували владу: «під секретаріатом В. Ющенка... РЕП обдурили при відборі кандидатів на Бієнале у Венеції» [Макарський 2007: 212].

2012–13 у галереї С. експонувалися виставки сучасного українського мистецтва, ініційовані ІПСМ: підбір культових персон у царині малярства (куратор Ігор Абрамович; серед учасників: Віктор Сидоренко, Артем Волокітін, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов, Олексій Сай, Олег Тістол, Василь Цаголов); «У наших раї...» (куратор Валерій Сахарук, у співавт.) на тему поезії Тараса Шевченка [ІПСМ 2014: 10].

Ігор Абрамович знайомий із С. з 2009; у його маєтку узрів лише актуальне мистецтво, навіть раннього Тістола. Пригадує С., як чоловіка середнього зросту у вишуканому одязі та черевиках із крокодилячої шкіри («їх у нас годі знайти»), сивуватим, привітним, але: «вулкан!...» (інтерв'ю 17.06.2020).

С. ганить (суто бієнальську) систему селекції: «Для професійних кураторів відбір малярства для виставки — неймовірно складне завдання... воліють виставляти відео, незрозумілі постконцептуальні інсталяції та колажі з текстів і світлин, які схвалюють такі ж невпевнені та короткозорі колеги, як і вони самі» [Смит 2015: 80].

САЛМІНА Лариса Миколаївна

Салмина Лариса Николаевна/ Salmina-Haskell Larissa
(1932, Ленінград). Російська радянська/ англійська мистецтвознавиця.
Донька військового.

Науковий працівник Ермітажу (хранитель збр. італійського рисунку). У каталозі, відредагованому С., — митці венеційської школи (Гварді, Антоніо Канале [Виставка итал. рисунка 1959: 25]).

Комісар Радянського павільйону 31 Венеційської бієнале (1962; заступник Ігор Тарасов): 12 авторів, від України — Михайло Божій (із картиною 1955 «Медсестра», у якій кореспондент «Кор'єре ді Січілія» відкрив «чистоту малярської мови і високу поетичність» [Салмина 1962: 4]).

За власним свідченням, на цій посаді опинилася з примхи Хрущова, який тоді обурився геронтократією серед працівників культури. Планувала відмовитися від призначення, не петраючи у сучасному мистецтві (зате знала мови). Тому у відборі експонатів участі не приймала, та слідкувала за станом їхнього збереження і наявності (історія із загубленим у Празі вагоном). Сказане доводить приховану фіктивність кураторського фаху: за необхідності обов'язки слухняного новачка до-виконує навчене оточення.

На Бієнале С. «зневажливо поставилася до інших виставок... поруч із нами був німецький павільйон, і я спершу подумала, що він пошкоджений землетрусом — потім уже зрозуміла, що руїни символізували повоєнну Німеччину» (з інтерв'ю 2013 [Русские художники... 2013: 391]). У газетній статті заявила: «Мабуть, жодна Бієнале не викликала такого смутку в симпатиків мистецтва. Абстракціонізм, який владаює на виставці, зайшов у глухий кут» [Салмина 1962: 4]. Утім, про Луїзу Невельсон мовлено приязно.

Казус С. — історія радянської Попелюшки: у Венеції знайомиться із майбутнім чоловіком, згодом — професором образотворчих мистецтв Оксфордського ун-ту Френсісом Гаскеллом, 1965 виїздить за кордон (який раніше таврувала як колиску «жадібного імперіалізму» [Салмина 1961: 24]), працює хранителем російського мистецтва в оксфордському Музеї Ешмоліан (чий авторитет незаперечний у шекспірознавстві [Ларок 2003: 191]). Досліджує рідне, а не італійське мистецтво («Російські рисунки в музеї Ешмоліан», 1970, «Каталог російських рисунків Музею Вікторії та Альберта», 1972, «Панорамні види Петербургу; 1716–1835», 1990) [Кизилів].

САРДЖЕНТИНІ Фабіо

Sargentini Fabio

(1939, Рим). Італійський галерист.

Із батьком Бруно С. 1957 заснував у Римі галерею «L'Attico», упродовж 1966–77, перетворивши її на арену Арт-Інформель й Арте Повера (Паскалі, Пістолетто, Домінічіс). Найвизначніша з її подій — інсталяція Янніса Куннелліса з 12 конями у інтер'єрі (1969; місце показу часом означають ганебно-загальним «у Римі» [Лексикон 2004: 260]). «Галерейний медіум», С. змінював адресу галереї — з приміщення на віа Бакерія, т. зв. «Горище» на віа дель Парадізо [Serizza], що було спричинено депресією після загибелі танцювального кумира С. Сімони Форта.

1978 С. позивається до керівництва Бієнале після того, як один з експонатів 38 арт-фестивалю, «Двері» Дюшана, попсували малярі: «побачивши, що двері трохи обшарпані, вирішили їх побілити, замазавши разом із брудом дату та підпис. З господарем... ледве не стався напад — і адміністрації Бієнале довелося заплатити йому купу грошей» [Бонами 2013: 43]. Т. ч., вкотре були розсунуті межі сучасного мистецтва, авторитет інституції — порушений, а принцип грошової компенсації — доведений до абсурду.

На тлі артефакту (до того, як його «понівечили») позує Оліва — молодий, сором'язливий, вусатий [Ripa... 2019: 67].

Передісторія — казус на «виставці абстрактного мистецтва» (здогадно, на 30 Бієнале), де якийсь художник угледів свою роботу повішеною догори дригом [Чому перевага 1960: 9].

Після-історія в Україні: «місцеві прибиральниці тричі намагалися винести» сміттеву інсталяцію Сергія Коляди [Жлобологія 2013: 264]. Деякі капості закінчуються бієнальським хепі-ендом: готова до показу у Венеції 1909 скульптура Степана Ерзі «Остання ніч засудженого на смерть» була «безнадійно попсована», та автор за чотири доби відтворив її і послав на виставку, де на неї чекав тріумф [Шатських 1991: 42], певно, з огляду на тематику.

САРТО Джузеппе Мельхіор

Sarto Gouseppe Melchiore

(1835, Рієза, біля Тревізо — Рим, 1914). Італійський церковний діяч. Блаженний (1951), святий католицької церкви (1954).

Син поштаря і швачки, став єпископом Мантуї (1884), патріархом Венеції (1893).

Відвідував віддалені куточки Лагуни для урочистих процесій (Кйоджі 1901 [Sciesa Santuario... 2019: 6]), відтак С. називають «патріархом гондольєрів».

Папа римський під іменем Пія Х (1903–14).

Намагався повернутися до «середньовічних методів інквізиції» [Ковальський 1991: 219], звісно, безкровних.

Для авангардистів початку ХХ ст. С. — постать одіозно-символічна, мішень «Зони» [Аполлинер 1967: 23, 249], адже «палко» воював із «вільнодумством» [Папа Пий Х 1914: 1]. Не дивно, що «добросердечного патріарха Венеції, понтифікат якого позначився боротьбою проти моди на політичний та релігійний модернізм», згодом схвалив і диктатор [Муссоліні 2017: 136].

В італійському (персонально-вибірковому) словнику бачимо сухорлявого педанта в окулярах [Cicarille 1973: 111], на листівці з приводу беніфікації він молодший і привабливіший.

На Бієнале 1895 засудив споглядання представниками кліру картини Джакомо Гроссо «Найвище єднання» («Il Supremo Convegno»), що зображала поховання давньоримського сластолюбця, на домовині якого ефектно завмирають напівоголені діви. Нагінки на твір уславили його: до віддаленої зали вилаштовувалася черга; зауважу, йшлося про засудження, а не заборону, як у Російській імперії, де з виставки «Ослячий хвіст» цензор велів зняти «Апостолів» Наталі Гончарової [Амазонки 2004: 133].

На карикатурі Джованні Біадена митець — довготелесий молодик у хвацькому капелюсі, що опікується коротуном у сутані [Brusatin 1995: 76]. Версія «реклами за попередньою згодою двох начебто ворогуючих сторін» [Old Gentelman 1895: 2] виглядає непереконливою. Ініціатива С. знайшла продовження у аналогічному жесті кардинала

Ла Фонтана 1920, де об'єкт гніву — скульптура Олександра Архипенка, відзначився вищим рівнем якості, також у заяві Пія XI: «ніщо не мусить в ім'я мистецтва ображати святість наших вівтарів... благочестя наших віруючих» [Колпинский 1939: 72].

Етюд Гроссо до «Найвищого єднання» (нездале, неохайне ню) увійшов до «Історії потвор» [Эко 2007: 218].

Приклади цензурного втручання на бієнале

Церква і далі слідкувала за бієнальськими експонатами, її невдоволення викликає поп-арт; патріарх (інший) забороняє священикам відвідування виставки як морально «неприйнятною» [Горяинов 1964: 4].

На 36 Бієнале 1972 Джіно де Домінічіс отримує «чорну картку» за інсталяцію за участі глухонімого сина гондольєра, якому на груди причепили табличку «Вирішення проблеми вічності» [Глазычев 1974: 125]). Вирок дирекції заходу був запізнілою реакцією на обурення глядачів, які обізвали митця «нацистом», той мляво виправдовувався [Оганов 1976: 45, 46], хоч сам декорував зал свастикою [Скандал 1972: 25]. Історія не віднадить митця від подальших участей у Бієнале, та й густа монографія у крамниці Арсеналу продаватиметься.

Цензурні інтриги вбачаються навіть там, де була смакова селекція: «не зрозуміло, чому не беруть участі у Бієнале митці Куби, Мексики» [Абдуллаев 1962: 68].

2005 на 51 арт-фестивалі заблоковано проект німецького автора Грегора Шнайдера «Венеційський куб», що претендує на локацію посеред площі Сан-Марко [Always... 2005: 232–237, 301]; до слова, у творі помітили перегук не лише з Каабою, але й з «Чорним квадратом» Малевича [Reust 2006: 187].

2019 подекують про обмеження польоту (згідно з правилами безпеки) українського літака «Мрія» над Венецією, чия тінь мала стати свідченням найкоротшого перформансу в історії людства. Літак не полетів...

А основним цензором нині лишається колективно свідоме на магічне ймення «політкоректність», щоразу — під новою машкарою.

САРФАТТИ Грасіні Маргарита

Sarfatti Grasini Margherita

(1880, Венеція — Каваласко, 1961). Італійська журналістка.

Із заможної родини.

Автор «Історії сучасного малярства» (1930).

Фаворитка Муссоліні, назвала його роман «Клавдія Партіцелла» «безглуздою мішанкою, в якій нічого не втямиш» [Хибберт 1998: 24].

Створила першу офіційну біографію Дуче (але розкішну автівку Едуардо-Б'янкі-15 подарувала, всупереч легенді, не йому, а благодійному фонду [Муссоліні 2017: 12]). З часом «користалася дедалі меншим впливом... нові ієрархи не відвідували її салону» [Д'Амико 2004: 223].

Потім їй «нагадали» єврейське походження (як і музи поета Ірмі Брайденс, що «протрималася» в Італії чотири роки [Монтале 2013: 35]); на еміграції з 1934.

1947 С. повернулася до Італії.

Художній критик у часописі «Аванті!», редактор журналу «Ієрархія», засн. Муссоліні, якому розрекламувала стиль Новеченто (сєнс якого визначила як «ясність форми та стриманість концепції... за виїмком усього довільного та темного» [Лифшиц 1978: 254] і чию виставку 1924 вимогливий критик згадав 1942 [Гординський 2015: 189]), та Дуче вважав цих митців «неоковирними та жахливими» [Смит 1995: 160].

«Була, як би зараз сказали, куратором виставок групи, влаштовувала їй пишні презентації у Європі. На виставці у Гран-Пале цей зв'язок “Новеченто” із фашизмом замовчується. А шкода» [Вышеславская-Макарова 2006: 13].

На мармуровому бюсті Адольфо Вільдта (лауреат Бієнале 1922; премія Венеційської громади, 1930; відпортретував її батька-адвоката 1926 [Мастера искусств 1934: 750]) виглядає вольовою молодницею з модною, короткою зачіскою [Maraini 1931: 687].

Одні приписують їй потурання «політиці расизму» [Горяинов 1967: 163], інші докоряють «надокучливим характером», начебто С. не соромилася брати гонорар за статтю, написану на смерть власного сина [Ильинский 2000: 136], історик американський віднаходить у неї «почуття гумору та відчуття прекрасного» [Хибберт 1998: 17].

1903 приз отримала приз за журналістський огляд 5 Венеційської бієнале.

1928 опікувалася експозицією театрального мистецтва в Італійському павільйоні, у супровідному тексті віддала належне Крегу, Рейнгардту, Дягілеву; поруч демонструвалася одна з робіт її колекції, «Дівчина в білому» Даніеле Ранцоні [XVIe 1928].

1932 — у складі Почесного комітету (15 душ) 18 Венеційської бієнале, спостерігають її і серед членів Виконавчої ради [Kronika... 1927–28: 79]. Радянське мистецтво шпетила: «Майже завжди це історичні картини, що нагадують про людей та події революції, котрих радянський уряд наказує своїм митцям зобразити... Жалюгідні, загалом, роботи... Древні люди, древні пензлі, старі технічні навички» [Терновец 1928: 94, 95]: у проникливості-пронизливості їй не відмовиш. З бієнальських експонатів виняток зробила для «Оборони Петрограду» Дейнеки як «геніально задуманої за кольором і рисунком» [Голомшток 1994: 55].

1930 боронила від нападок Німецький павільйон з експресіоністами [Treter 1930: 336].

СВІБЛОВА Ольга Львівна

Свиблова Ольга Львовна

(1953, Москва). Російський мистецтвознавець.

За висловом російського функціонера, «особистість, без сумніву, масштабна» [Кулик 2006: 21].

Прибічники шанують С. за «принциповість та твердість» [Адашевская, Профессия 2007: 109].

Автор документального фільму «Чорний квадрат» (1988).

Засновник Московського дому фотографії (1996).

На 1 Московській бієнале — куратор семи виставок проекту «Інвазія» (в т. ч. Григорія Брускіна, гурту АЕС+Ф, Михаеля Ровнера).

Серед експозиційних проектів: «Новий початок. Сучасне мистецтво з Москви» (2003), «Олександр Родченко» (2007–08).

На 52 Венеційській бієнале — куратор Російського павільйону (комісар Василій Церетелі): проекти Юлії Мільнер, АЕС+Ф («Останнє пов-

стання»), Олександра Пономарьова, Арсенія Мещерякова, Андрія Бартенєва, Георгія Франгуляна. Певні сумніви у критики викликала перша авторка (моделька), яка «поки не представила нічого такого, що свідчило би про неї як про художницю, здатну зацікавити публіку» [Кулик 2007: 22].

Споглянута однією українською журналісткою під час її франкомовної екскурсії на Джардіні: оповідала, «як вона керує інтерактивним експонатом» [Настюк 2007: 23]. Інша оцінила «ультрасучасну, електронну» російську експозицію С. так: «варварство може бути ультрасучасним» [Курина 2007: 60].

На 53 Венеційській бієнале — на тій же посаді. «Оголосила за кілька місяців до відкриття павільйону, що хоче представити Росію країною, просунутою у технічному плані... Намагання стратегічно зрозуміле. Ось тільки ні Росія, ні Мексика, ні Латвія не асоціюються з технічним прогресом» [Дьяконов 2007: 9]. Тож «успіх минулого року... повторити не вдалося. Проект розпадається на частини і виглядає як виставка досягнень друзів-галеристів» [Настюк 2009: 12], йому властиві «надмірна ефектність, висока технологічність, явна перевитратність» [Адашевская, Национальные... 2007: 99], та його зарахували до однієї з десяти подій арт-фестивалю — після США та України [Куприна 2009: 57], французи нарекли «досить захоплюючим» [Sausset 2009: 66].

«Українців бачила, сподобалося... Мені подобається атмосфера української експозиції» [Олейник 2009]. Чи не першою звернула увагу на митців «вольової грані», які виростили «з роздратованості і невдоволення, фантазії та впертості, нудьги та південного темпераменту» [Свиблова 1990: 39]; прокурувала їхній проект «У пошуках щасливого кінця».

СЕЛЬВАТИКО Ріккардо

Selvatico Riccardo

(1849, Б'янкар — Венеція, 1921), італійський поет.

Венеційський мер (1890–95).

Походить із давнього роду, уславленого знаннями в царині класичної образотворчості: на опінію П'єтро С. посилається вимогливий автор

«Каміння Венеції» [Рескин 36, 38, 259, 264–66 etc].

Закінчив Падуанський ун-т (1876).

«Письменник-відлюдник», та «сміливо підприємливий» у виставковій сфері [Пико 1899: 84].

1-й президент Венеційської бієнале 1895.

Заслуги С. перед містом-і-мистецтвом підтверджує бронзовий бюст (тендітний герой журиться, підперши голову рукою), втім, праворуч від головного входу до Джардіні, де не ступає нога туриста. Автор скульптури — П'єтро Каноніка, який володів у Венеції власною оселею.

С. — активний учасник бієнальської підготовки (з Філіппо Грімані, Джованні Бордіга, Антоніо Фраделетто). Майже щоденні дискусії проходять у кав'ярні «Флоріан»; про створення нової інституції оголосять 6.04.1894. Тут-таки С. оприлюднить її подвійний ідеологічний вектор: «утвердження віри в моральну силу нації і гуртування митців усіх країн довкола великої ідеї мистецтва» [Martino 2005: 10].

Прибічник інтернаціоналізму в артi: закликав представляти «найшляхетніші прояви людського духу не залежно від країни, з якої походить митець» [Alloway 1968: 32].

У скандалі 1895 довкола картини Гроссо запросив Патріарха відвідати виставку, але той заявив: «чутки клубочаться навколо міста... чи є поміж виставлених картин така, що настільки ображала порядність... наполягаю, аби ви домоглися прибрати її з експозиції» [Martino 2005: 13]; С. йому назустріч не пішов.

На 2 Бієнале — один із дев'яти членів Організаційного комітету.

Персона С. віддзеркалилася у бієнальському проєкті Марисі Левандовської «Все про час», створеному на матеріалах місцевого архіву та Музею Вікторії і Альберта [May You Live... Participing... 2019: 192–194].

Син Рікардо С., Ліно — «венеційський Больдіні», який обслуговував місцеву аристократію; учасник 2–8, 10, 11, 13 Венеційських бієнале (зокрема портретом теа-кіноакторки Емми Граматика [X Esposizione... 1912: 72–74]); його твір «Матір із дитиною» зберігається у венеційському МСМ [Scotton: 36, 37].

«Флоріан»

У Венеції «кав'ярні були заповнені людьми вищого кола»; рятуючись від галасу, Карло Гольдоні (котрий свого часу пережив болісний роман із донькою хазяїна кав'ярні в Удіне), аби написати п'єсу, «зачинявся удома і не відвідував кав'ярень» [Мемуари 1933: 354, 449, 331, 332].

У XVIII ст. кількість їх сягала 260 (в центрі 40). Дами влаштовували тут прийняття [Сталь 1969: 276].

Найбільш уславився «Флоріан», перша назва — «Тріумфуюча Венеція», заснований 29.11.1720 Флоріаном Франческіні.

Тут 1880 Фрідріх Ніцше п'є каву опівдні, слухає скрипаля і туркотання горлиць [Лютий 2017: 297]. Герой роману «Крила голубки» 1902 зазирає сюди «відпочити та випити чогось не надто міцного» [Джеймс 2017: 598]. Тут ласують чаєм із мараскіном герої детективу «Готель з привидами» [Коллінз 1995: 114]. Згадується кав'ярня у новелі Томаса Манна «Розчарування» 1896, у романі «срібної доби» [Муратов 1997: 266]. Кав'ярня — місце зустрічі закоханих [Хемінгуей 1961: 171].

У вересні 1913 біля «Флоріана» відбувся костюмований бал на честь П'єтро Лонгі, влаштований Леонорою Казаті, яка замовила строї Леону Баксту, шовки — Маріано Фортуні [Райерссон 2004: 80].

Інтер'єри XIX ст. у стилі запізнілого романтизму на грані з кітчем.

До кави додають цукрові пакетики з малюнком: на свій копил зразок ДУМ.

Вряди-годи «Флоріан» звияжить на бієнальство: виставкою Куї Жие «Додому, жодних більше мандрів», де автор «кидає виклик Леонардо... і записує дзеркала Китайської зали цитатами зі славетних відвідників... од Байрона до Хемінгуея» [The futures... 2015: 117].

Тема бієнальських картин (Італіко Брасса [X Esposizione... 1912: 96]). «Квадри», кав'ярня навпроти «Флоріану», не має його чарівності, хоча 1887 тут сидів Репін, раніше — Стендаль, який вже тоді скаржився на дорожнечу [Gran Caffé... 2003: 14].

СЕРЕНІ Еміліо

Sereni Emilio

(1907, Рим — там само, 1977). Італійський політик.

Діяч КП Італії, член Бюро Всесвітньої Ради Миру.

Із заможної родини.

Отримав вищу освіту, стипендію Ін-ту Портічі (1928).

Сенатор, професор.

Автор книг «Аграрне питання в Італії», «Розвиток капіталізму в італійському селі», написаних «безладними шматками» [Серени 1949: 30, 31]. У лекції «Стихійність чи свобода культури», прочитаній у Наполеонівській залі у Венеції 8.07.1948 з нагоди відкриття Бієнале, оцінив її як «найбільшу подію в культурному житті Італії після II Світової війни», «арену боротьби між старим і новим, між мистецтвом і тим, що є запереченням мистецтва... за орієнтацію, за напрямок, за культурну гегемонію» [Серени 1952: 115, 116]. Останнє слово — ключове у тексті С., де не згадується жоден художник.

Зарекомендував себе мужньою людиною, яка пережила ув'язнення, тортури, спробу втечі (в дусі героїв Дюма-батька: в кошику), сім смертельних вироків. Зворушливий образ С. — поліглот, любителя кулінарії, книг (порпався у крамничках букіністів, ігноруючи музеї) створила дружина С. у мемуарах, звідки я запозичив більшість колоритних деталей на кшталт: першу доньку назвав Октябриною.

До малярства був байдужим. Партійний функціонер (якого з 60-річчям привітав партієць-бос, що з митців згадав лише Гуттузо [Лонго 1983: 84, 104]), на практиці втілював лише партійні настанови.

Позиція С. — спроба політичного втручання у мистецтво; слова про «хімерний мох на старому стовбурі» цитували радянські ідеологи з приводу Бієнале [Абалкин 1957: 241].

СИДОР-ГІБЕЛИНДА Олег

СИДОР Олег Вячеславович

(1962, Луцьк). Український мистецтвознавець.

Закінчив КДХІ, ФТІМ (1986), серед викладачів — Анна Заварова, Вадим Клеваєв, Платон Білецький.

Завідувач художнім відділом ВКМ (1988–92); організатор виставок Олександра Аксініна, Миколи Кумановського.

Учасник постмодерного життя Києва 1990-х, перформансів і відео-арту.

Відав належне арт-журналістиці («Арт-лайн», «День», «KiNo-Коло», «Критика», «Столичні новини»), зі статтями у каталогах кількість публікацій наближається до 1 500 позицій.

З 2002 — співробітник ІПСМ НАМУ.

Захистив кандидатську дисертацію «Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кін. XIX — поч. XXI ст.)» (2015); керівник Олександр Федорук. Бієнале присвятив кілька десятків наукових розвідок, книгу «Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності» (2008).

2005 — член журі українського проекту на 51 Венеційську бієнале; враження резюмував у статтях [Сидор-Гібелінда 2005], [Сидор-Гібелінда 2006].

2013 — автор лекцій про Венеційську бієнале.

Акредитований учасник журналістських заїздів на Венеційські бієнале (2001–09), згодом відвідував їх самостійно.

СИДОРЕНКО Віктор Дмитрович

(1953, Талди-Курган, Казахстан, «де з волі тирана змішалися народи, релігії... де кожен... намагався не забути себе» [Сидоренко 1996: 1]).

Український художник.

Дійсний член АМ України.

Віце-президент і академік-засновник АМ України.

Директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (з 2001).

Кандидат мистецтвознавства (2005).

Професор (2002).

Академік НАМ України.

Народний художник України (1998).

Народний депутат СРСР від СХ України (1989–91).

За висловом Гільберта Альберт-Гільберта, «провідний авангардист і провідна постать на сучасній українській арт-сцені, де він виступає і як плідний митець, і як той, хто просуває мистецтво інших» [Super Hero 2016: 41].

«Художник-інтелектуал» [Роготченко 2018: 613].

Син українця і польки, які познайомилися у засланні, куди потрапив син «куркуля»; до Харкова родина повернулася 1965; батько пережив Голодомор на Слобожанщині, що згодом відгукнулося у бієнальському проекті сина («в Україні проект отримав стійку прив'язку» [Ключковська 2011: 84]). Інший родинний спогад С. — про долю діда-мірошника, який загинув, потрапивши під жорна млина, звідси назва проекту 2003. Закінчив Харківський художньо-промисловий ін-т (1979), з педагогів згадує Бориса Косарева, класика українського авангарду 1920-х (від нього ж у С. — зацікавленість оптичними ефектами, що принесло свої плоди у проекті 2003; також утопічною тематикою, бо вчитель обожнював «Місто Сонця» Кампанелли [Сидоренко, Непосредственность... 2004: 24], учень, утім, осягне і жанр анти-утопії); працював викладачем вишу (1979–85, 1989–92).

Аспірант Творчих майстерень АМ СРСР (керівник Сергій Григор'єв, 1985–88).

Серед кураторських проектів: Трієнале графіки (1997, 2000, 2003), Трієнале живопису (1998, 2001), Трієнале скульптури (1999, 2002, у вступ. слові звернув увагу на «рівень побудови експозиції» [Сидоренко 1999: 5]), «Нові спрямування» (2000, 2002, 2005), які виказують практичне вміння у роботі з великими просторовими форматами.

Вже в ранніх творах замислюється над поєднанням «глобальності відчуття часу Сходом та кришталевої логіки Заходу» [Сидоренко 1996: 2]. Автор однієї із найпотужніших авторських міфологій початку XXI ст., пов'язаної із величним і трагічним образом напівоголеного «остменша», який ліг в основу його бієнальського проекту «Жорна часу».

Згодом головною ідеєю Українського павільйону 2003 визнав «роздуми на тему двоюбою людини із часом» [Сидоренко 2008: 106].

У монографії «Візуальне мистецтво від авангардових зрушень до новітніх спрямувань» (Київ, 2008) не раз порушував питання, пов'язані із венеційськими виставками, створивши їхню сенсово насичену міні-хроніку 2001–07, з екскурсами у минуле (1928. 1948), у порівнянні з іншими інституціями (Московською бієнале, чий основний недолік: ігнорування творчого доробку країн-сусідів; ставка на зірок світового

арту). Їхнє значення проартикулював так: «Серед найбільших світових форумів Венеційська бієнале посідає провідне місце», при тім «сьогоднішнє визнання... є явищем доволі нестабільним і значною мірою залежить від загальної концепції його головних кураторів» [Сидоренко 2008: 104]; стислі оцінки кураторських рішень наведено принагідно. До подібних екскурсів удавався повсякчас, аж до англomовних статей, де назвав Венеційську бієнале 2003 «грандіозним експериментом нових технологій» [Sidorenko 2016: 277]. Виділяв найвдаліші, на його думку, національні павільйони (2003 — Ізраїлю, 2005 — Австрії, Росії).

На конкурсі українських проектів на 49 Венеційську бієнале 2001 брав участь і проект С. «Жорна часу» з використанням малярства, інсталяції, світлин («з невідомих таборів, з якихось тюремних заслань... фото поранених, страждаючих... на жаль, автор невідомий, мені дісталися плівки, з яких було зроблено фото для експозиції» [Кінець кінцем 2009: 118, 119], відзначає момент парадоксальної віктимності, що перегукується з окремими знахідками «срібної доби» — пор.: «сила-силєнна якихось гімнастичних приладів, схожих на знаряддя катувань» у експозиції «Дому мистецтв» 1919 [Блок 1981: 249], тоді не обіграних концептуально), але без відео — під назвою «Невичерпна енергія світла»; витоки його прослідковуються у попередній серії С. — «Цитохронізми». За рішенням журі мав бути об'єднаним з проектом Валентина Раєвського, та це викликало незгоду автора. За його спогадами (тут і далі — фрагменти інтерв'ю 10.12.2018), «Мій проект — самостійний... Просто втрапити до списку учасників — нецікаво... Мене Раєвський включив без моєї згоди... Без мене мене оженили... А в мене — соло-проект... І не так уже й просто було домогтися, аби твоє прізвище виключили з бієнальського списку». Те, що вийшло у переможців, назвав «братською могилою», хоч і віддав належне конструктивному рішення павільйону. Відвідавши Венецію, саме тут відчув поштовх до створення Інституту проблем сучасного мистецтва [Соловійов 2019: 7].

Конкурс 2002, до якого долучилося шість пошукувачів, був беззастережно виграний С., який спершу подав на розгляд два проекти, «Жорна часу» та «Ритуальні танці», та зупинився на першому. Над ним працює вже взимку того ж року: три полотна розміром 5 x 9, тематику яких

асоціює із «Таємною вечерею» [Сидоренко 2002: 8], але значно раніше замислюється над тим, аби «присвятити серію подіям минулого, які ще присутні у нашому житті, насамперед, своїм впливом на нього... часом, це події, від яких ми воліли б швидше відмовитися, забути їх, перекреслити» [Сікачина 1998: 3], і тут вгадуються обриси «Жорен часу».

«Як відбувалася підготовка нашого “Венеційського проекту”? Нескінченно зустрічалися, обговорювали, переконували, шукали додаткове часткове фінансування» [Сидоренко — Титаренко 2004: 16]. На пошуки виставкового майданчика поїхав у лютому 2003 за власний кошт, знайшов «шикарне приміщення у центрі, на стометрівці між Академією та Сан-Марко, вузесенька вулиця», над яким довелося попрацювати, позаяк авторський задум передбачав інтер’єрну тьмяність. «Звичайні офіси, столи стоять... Наше завдання — затемнити вікна, а вікон чимало... І не вільно ні вбивати цвяхи, ані вішати жалюзі... Розшукали світлонепроникні вікна». Журналісти повідомляють: автори якісь частини проекту вперше побачили у Венеції, останню версія фільму закінчили в ніч перед вильотом до Італії [Кацун 2003: 6].

Ганджем експозиції вважає композиційну розірваність її частин, які розташовувалися через поверх, тому не всі відвідники споглянули цілісний проект попри те, що інформаційний банер розташовувався на Гранд Каналі.

Локалізаційні проблеми передбачав задовго до Венеції, хоча важливість іноземних показів для митців вважалася аксіоматичною і тоді [Сидоренко 1998: 8]. Так, розмірковуючи стосовно «утвердження України через її сучасне мистецтво на світовій сцені» і торкаючись долі павільйону, «збудованого українськими меценатами», С. резюмує: «Нині — він власність Росії... Ми ж без місця. Отак накладається лапа навіть і на створений предками імідж...» [Сидоренко 1997: 16] у контексті усталено-сумної артикуляції росіянами українського мистецтва як російського.

Критика визнала «Жорна часу», представлені на 50 Венеційській бієнале 2003, найвдалішим, найпереконливішим, найатрактивнішим з українських проектів новітньої доби. Мав рацію філософ Олексій Босенко: «С. перетнув якусь “точку неповернення”... після якої коментар до його

творчості, якщо розглядати все його життя як “єдиний проект”, можна давати до будь-яких висококласних текстів, напр., “Картезіанських роздумів” Гуссерля» [Сидоренко 2019: 53].

Цікавими є й асоціації на кшталт: «це таємна вечерея згублених нашою владою душ митців» [Роготченко 2018: 614], «проект... інтелектуальний, контемпоральний, справжній, без гопачка» [Роготченко 2011: 16], С. «з диявольськи-академічною вправністю вимальовує контури посттоталітарних снів» [Титаренко 2003: 215], створює «універсальну картину змагання людини з всеперемагаючим плином часу» [Булавина 2004: 2]. «Жорнам», за авторським визнанням, «вдалося досягти ефекту “попадання в точку”... Прикметною була реакція глядачів на український проект. Кожен знаходив у ньому своє розуміння подій, асоціював із певними історичними ремінісценціями чи то зі своїми життєвими ситуаціями» [Сидоренко 2004: 118]. Недарма наступна мистецька серія С. «Левітація», заснована на образній міфології «Жорен часу», принагідно проілюструвала есей польського науковця про ГУЛАГ [Толчик 2017: 12–14]). Український філософ зауважив: «у С. — дія, яка намагається здолати трясовину нескінченності самовизначенням, от лише він знає, що це неможливо» [Босенко 2007: 29]. Іноземні критики порівняли його із творами Енді Уорхола, проект увійшов у п’ятірку глядацьких фаворитів [Роготченко 2003: 10]. Навіть недоброзичливці визнали за С. «непересічні організаційні здібності при подоланні бюрократичних бар’єрів» [Курина 2003: 19].

З цього приводу С. зауважує: серія «задумувалася значно ширшою. Україна — країна, через яку прокотилися громадянська війна, дві світові війни і революція, всі бунтівливі, народні рухи. Одне слово, всі глобальні трансформації ХХ ст. Чому ці персонажі на картині в кальсонах?... Усі вони — люди, яких не люблять у Європі.... Ост-мени, яких не люблять, але якими користуються» [Сидоренко 2008: 60].

У Венеції отримує пропозицію участі у проекті Ярі-Пекка Ванхала «Обганяючи історію», присвяченому пострадянському/ східноєвропейському простору, небавом починається активний показ проекту за кордоном (Чикаго, Денвер, Маямі, Гельсинки, в останньому самотужки гідно представив Україну серед 25 інших учасників проекту «Швидше,

аніж історія», коротко розтлумачив його зміст іноземцям [Kiazma: 2004 14]); на фестивалі у Тулузі увійшов до 10 кращих за декаду [Ключковська 2011: 84, 85].

2005 — куратор виставки «Нові спрямування» у виставковому залі СХУ, показу проектів на бієнальську участь; член журі. Пропозиції С. — синтетичне об'єднання проектів Андрія Бокотея та Оксани Чепелик, можливо, з РЕПівським артефактом, остаточної підтримки не знайшли, більшість проголосувала за проект Миколи Бабака «Діти твої, Україно», який на той момент виявився найбільш підготовлений, та не виправдав надій, на нього покладених.

Кураторський проект С. «Поєма про внутрішнє море» (з Олександром Соловйовим) на 52 Венеційській бієнале 2007 у Палаццо Пападополі представив митців українських і закордонних. «Скільки відгуків захоплених!», не втримався Олександр Гнилицький [Bloomsday' 08 2008: 11], що для учасників нетипово (звично ганяють втілене). Інший (Сергій Братков) визнав: «куратори павільйону Олександр Соловйов та Віктор С. надали мені значно більшу свободу (ніж у Російському павільйоні 2003 — *О. С-Г*). Мені подобається Український проект, який створив плюралістичне бачення ситуації, поєднав Схід та Захід, показав потяг України до Європи і величезну діаспору, яка живе у цілому світі. Попри те, що всі учасники павільйону дуже різні, у нас склалося цілісне інсталяційне висловлення зі світлин, відео, об'єктів» [Братков 2007: 13].

На думку С., тут заважив мотив міжнародного арт-сусідництва: «така співпраця художників заради спільної ідеї надзвичайно адекватна нашому часові, коли люди об'єднують свої творчі зусилля не за територіальними ознаками; художник — це насамперед людина світу, що творить у країні, де йому комфортно, чи проблеми якої його так чи інакше стосуються» [Сидоренко 2008: 109]. Користаючи довженківські мотиви (екологічно-профетичної повісті 1959), звернув увагу на дразливо-сміттєві епізоди нашого довкілля.

2011 — комісар Українського павільйону (на запрошення МК); визнає, що міра його авторської участі незіставна з тим, що робив на інших бієнальських едіціях. «Проект було вже узгоджено, він був завершений». Можу лише зауважити, що тонкий смак і досвідченість С. далися

взнаки і за таких умов, сприяли успіху проекту Оксани Мась на 54 Венеційській бієнале.

2013 — комісар українського проекту «Пам'ятник пам'ятнику» (Микола Рідний, Жанна Кадилова, Гамлет Зіньківський) на 55 Венеційській бієнале 2013, чи не вперше в україно-венеційській практиці запитав — таку очевидну сьогодні — «молодіжну парадигму», яка тут вперше і, можливо, востаннє набула перфектного втілення. За свідченням С., як і 2003, власноруч «знайшов приміщення, активно працював над експозицією... Моя пропозиція — взяти двох харків'ян... Організаційну частину взяв на себе... В березні міністерство ще не чухалося... Поїхав за власний рахунок... Міністерство втратило всякий інтерес: “Чому ми маємо цим займатися?” Але конкурс проведено, прізвища оголошені... Приміщення: музей-бібліотека, справжній зал для виставок... “Забрили місце”, а Міністерство поставили перед фактом... Хотіли поставити “Пам'ятник пам'ятнику”, але забракло коштів. Все пішло на самий проект, і все було дорого... Не було помічників... Молодь амбіційна... Ще одна складність: доводилося брати роботи з приватних колекцій... Загалом, сьогодні кулуарності стало більше, ніж раніше» (інтерв'ю 12.11.2018).

У практиці сучасного мистецтва Венеційську бієнале ставить на перше місце, після неї називає FIAC, Frieze, Art-Basel [Сидоренко 2010: 22], метафорично порівнює її з Олімпійськими іграми, виставками «Експо» [Сидоренко 1997: 16].

Можна згадати слова С., які хочеться вважати пророчими: «Прийде час, коли й Україна матиме “Золотого Лева”» [Кінець кінцем 2009: 120], що є вислідом його переконань: «українське образотворче мистецтво повинне нарешті посісти гідне місце у світовому» [Седик 1990: 8] (пор.: «якщо наше творче розмаїття поки не приносить державі таких бажаних у нашій фінансовій скруті капіталів, то це тільки тому, що на світових аренах ми практично не представлені», і тут — посилання на Богдана Ханенка з його «венеційським павільйоном» [Сидоренко 1998: 9]). Що почасти й вдалося здійснити завдяки культурним ініціативам С, де не останнє місце зіграла «культура презентації», над якою С. замислювався задовго до Венеції: «Професійно показати театр за кордоном — це вже є ідеологія... Для того, щоби “засвітити” українське мистец-

тво, недостатньо вивезти рушники та горшки, потрібен високий клас. І найголовніше — професійність» [Сидоренко 2001: 8].

СІДЛІН Михайло

Сидлин Михаил

Російський мистецтвознавець.

Закінчив Гуманітарний ун-т, Москва.

Автор розвідок на тему сучасної фотографії (Браткова вважає «своїм», Харків — «украинорусским» [Сидлин]).

Оглядач «Независимой газеты», ширяє від стрічок («Психо» Гаса ван Сента) до книжкових рецензій (Юрій Мамлеев, Нен Голдін), бере інтерв'ю (у Григорія Брускіна, Тимура Новікова, Франца Фальц-Фейна, котрий, на противагу С., називає Івана Мясоедова «українцем з Полтави» [Сидлин, Потомок 1998: 13]), відгукується на виставки Росії (Комара/Меламіда, Дмитра Врубеля, Костянтина Звездочотова, останнього згадує інсталяцією «Альков Саломеї» на 19 Венеційській бієнале, там-таки фігурує «Татлін у ролі сліпого бандуриста в Парижі» [Сидлин, Апология 1998: 7]) і Стокгольму, Праги, Лондону. Навіть Києва, після відвідин Арт-фестивалю: «колишня провінція вже не відчуває себе провінцією... Поки не знайдено ні форму, ні сюжет нового українського мистецтва. Та пошуки вперті» [Сидлин, Малевич... 1998: 7]. З приводу соросівської виставки каже: «Київ провадить свою культурну політику» [Сидлин, Желтая мадонна 1998: 7].

Друкувався у «ХЖ», де сміливо трошив виставковій репутації, навіть на теренах ГМІИ.

«Misha had individual program», почув про С. на журналістських ваканціях у Берліні 1999, коли гурт слухняно йшов заданим курсом, а С. — окремо: власне розуміння ситуації проявляв уже тоді.

50 Венеційському арт-фестивалю 2003 присвятив статті «Золота бієнале» та «Сни і реальність: Вручення премій Венеційської бієнале», у першій описав проект Олега Кулика в Палаццо Зенобіо зі «збірними портретами опудал нашого часу» [Сидлин 2003: 10].

У 2004 — куратор проекту Миколи Бабака «Небесна хроніка», автор

статті у каталозі, де зауважує: «Новий регіоналізм стає новою мовою мистецтва» [Бабак 2004: 9], тут-таки бачимо інсталяцію «Діти твої, Україно», поетичний текст Бабака на цю ж тему.

У 2005 С. — куратор Українського проекту на 51 Венеційській Бієнале «Діти твої, Україно» Миколи Бабака (з Титаренком); із ним співпрацював до Венеції, захопившись українською наївною іконою. Утім, на шпальті своєї кривної газети (де в біографічному додатку одноосібно фігурує як «куратор Українського павільйону»), описує проекти Словенії, Єгипту, Афганістану, звісно, російських митців (до яких зараховує Олега Кулика, хоч той заявив: «Росію представляти — то така річ, що я її повсякчас побоююся... Росія — це таке міжнародне жахливе страхопудало, темне, страшне і агресивне» [Заславский 2005: 7]), а наших вдостоює ілюстрації, підписавши її двозначно: «Альтернативний Український павільйон показав лубок на грані фолу» [Сидлин 2005: 9].

За свідченням Віктора Хаматова (13.07.2019), кандидатура С. не сприймалася МК України; «Був дикий спротив», «я за нього просто бився» (хоча С. — адепт Помаранчевої революції; автор вступної статті до альбому світлин Гліба Вишеславського [Майдан... 2004]).

Відбирав експонати для експозиції, організовував рекламну компанію (замовив мені анонс проекту до «Артхроніки» [Сидор-Гибелинда 2002]), марив ідеєю наукової конференції у Венеції (та не вийшло).

СИЦІЛІАНО Італо

Siciliano Italo

(1895, Кампо Калабре — Венеція, 1980). Італійський літературознавець. Професор ун-тів Гренобля, Будапешту, Варшави.

З 1936 — у Венеції, з 1953 — ректор Ун-ту Ка'Фоскарі.

Знавець творчості Піранделло (1929), Кретьєна де Труа (1932), Війона (1934).

Президент 30 Венеційської бієнале 1962, розкритикованої у «певних колах»: «художня виставка потонула у болоті абстракціонізму та гендлярства», «сон розуму породжує потвор» [Печальные... 1962: 22], що явно несправедливо: тоді відбулися аж ніяк не потворні покази Маріо

Сіроні, Артуро Мартіні, Арчіла Горкі, Оділона Редона, графіки італійського символізму й 121 експонату Ка'Пезаро. Серед володарів Гран-Прі — Альберто Джакометті [Martino 2005: 140, 146, 136, 132], якого бачимо із загадковою білявкою на світліні Вітторіо Павана.

Англіїці, між іншим, від митця не були у захваті, стримано критикуючи його за маньєризм — як і саму Бієнале: «ніколи ще в мистецтві не було стільки свободи... свободи запозичень» [Sch 1963: 182].

СОЛОВЙОВ Олександр Іванович

(Волгоград, Росія, 1952). Український мистецтвознавець.

Народився у родині військового.

«Дитинство та юність минули на Кавказі... мама родом з України» [Жлобологія 2013: 231].

Закінчив художню школу у Владикавказі (1968), КДХІ/ ФТІМ (1975), серед учителів: Платон Білецький, Леонід Владич, Анна Заварова, Людмила Міляєва, Людмила Сак. Тема диплому: «Пошуки художньої виразності в українській тематичній картині 1960–70-х».

Друкується з 1980; одна з перших публікацій — у газеті «Соціалістична Осетія», стаття була присвячена студентським дипломам і там згадувався Василь Цаголов — учасник виставки у Венеції 2005.

Рання творчість С. пов'язана із теорією і практикою пізнього українського соцреалізму (статті, часом передові, на сторінках тоді офіційного «Образотворчого мистецтва»: «Інтернаціональний пафос сучасного українського живопису», «Республіканська виставка акварелі», 1982, «Живописний образ: Задум і реальність», 1984). Вже тоді у С. прослизає свідомо-несвідоме бажання «інакшості», дозволеного, та не надто поширеного у нас фрондерства. Так, у передмові до каталогу виставки Тетяни Яблонської С. пише про «помітний спад у творчості художниці» [Яблонская 1987: 3], в огляді виставки «40 років Великої Перемоги» протестує «проти схематизму, декларативності, на подолання яких спрямовані сьогодні зусилля партії» [Соловйов 1984: 4].

Працівник керівник органів СХУ (завідувач виставковим залом, 1987–92), згодом — довірена особа ЦСМ-Сороса (член Наглядової ради,

1994–95, 1997–2002), PinchukArtCentre (арт-куратор, 2004–10) і Мистецького Арсеналу, де нині працює. Навчитель авторитетних персон — за свідченням Віктора Марушенка: «С. що їй каже? “Наташа, та це не художники, це аферисти. А художники — ось вони: Цаголов, Криволап, Савадов, Чічкан» [Жлобологія 2015: 169].

Старший науковий працівник ІПСМ (2001–10).

Хрещений батько київського (не тільки, та передусім) постмодерну, який описав у статтях «По той бік очевидності» (1988), «Скетч про младоукраїнський живопис» (1989), «На шляхах “розкартинення”» (1993), «Українське мистецтво 90-х» (2000), «Сцена фантазму» (2002).

Ідеї С. — напр., «нової метафоричності» в малярстві 1980-х — докотилися до Москви [Якимович 1990: 22].

Його підопічних часом називали «бійцями із секти С.», а С. — рупором «тотального нігілізму та тотальної боротьби з проявом будь-яких симпатій до художньої традиції» [Петрова 2015: 69, 53, 65], який «маніпулював молоддю з пристрастю Савонароли» [Петрова 2019: 185].

Учасник творчого заїзду на 49 Венеційську бієнале, організованого МФ «Відродження»; там зазнав підступного нападу з боку супротивної сторони; у викладі Олексія Титаренка: «Раєвський усіх просто “згвалтував”... побив мого колегу, відомого критика, просто на відкритті. Ледве відтягли» [Шеремет 2001: 5]. Уточнення: «Після критичного зауваження загалом миролюбного авторитетного київського куратора С. стосовно української презентації вдвічі більший за нього пан Раєвський накинувся на критика з кулаками. На щастя... Арсен Савадов стримав колегу» [Дорошенко, Імпреза 2001: 48].

У «Роздумах побіля розбитого намету» 2001 С. назвав український проект «явним аутсайдером», який «не вписавшись у загальні правила Бієнале, так і лишився не стільки незрозумілою, езотеричною “річчю в собі”, скільки наскрізь прозорою “річчю для себе”, що задовольняє лише власні неадекватні амбіції, схеми та сумнівні виправдання» [Соловьев 2001: 7, 8].

В інтерв'ю 2002 констатує: «Про Венеціанську бієнале багато хто не тільки з чиновників, але й з художників дізнався лише завдяки скандалу. Скільки можна бути хуторянами?» [Соловійов 2006: 140].

Переконаний: «бієнале — цивілізаційна норма... що свідчить про рівень культурного розвитку держави... такий собі цивілізаційний тест», «критикують... Венеційську бієнале — за переважання і застарілу форму, за ідею національних презентацій у той час, коли сильнішими та стрімкішими стають міграційні, дифузійні процеси» [Соловійов 2012: 112, 114].

Куратор українських офіційних показів на Венеційських бієнале: «Жорна часу» Віктора Сидоренка (2003), «Поема про внутрішнє море» (із Віктором Сидоренком, 2007), «Пам'ятник пам'ятнику» (з Вікторією Бурлакою, 2013).

У інтерв'ю Ользі Клінгенберг сказав: Український павільйон на 52 Венеційській бієнале 2007 увійшов у «десятку кращих... інша річ, що багато в чому це сталося завдяки іноземним учасникам... але в цілому тон задавали українські митці» [Соловійов 2006: 141, 142]. Ухилився від оцінювання виставкового слогану, та визнав «елементарну поетичність» у артефакті Марка Тічнера, «суперпоетичність» роботи Олександра Гнилицького / Лесі Заєць, від Довженка протягнув лінію до Аменабара. Логічним вважав вибір «ювенільної команди» (Гамлет Зіньківський, Жанна Кадирова, Микола Рідний) на 55 Венеційській бієнале 2013 (її ж мистецтво називає «і вагомим, об'ємним, і мінімалістичним, і таким негучним»): «час настав» [Мамченкова, Наступление... 2013: 51].

2018 — куратор конкурентно-бієнальського проекту Арсена Савадова «Голоси любові» (з Пітером Дорошенком, Олесею Островською-Лютою — «на жаль, один зі співкураторів “Мистецького Арсеналу”, практично втік» [Савадов 2019: 14]). Саме тоді Олександр Ройтбурд полемічно вигукує: «С. — фундамент сучасного мистецтва України. Він — жива система критеріїв і генератор сенсів» [Венеційська бієнале 2019: 6].

Порівнюючи Венеційську бієнале із «Документною», виділяв останню: «Там все-таки більше мистецтва. І все робиться серйозніше. Немає гламурних надлишків — вечірок, пафосу. І глядач — не богема, а студенти, молодь, думаюча публіка. І натяків на комерційне мистецтво менше, домінує саме концепція, а не комерційна вартість» [Соловійов 2006: 143]. Перелічені недоліки — «на совісті» бієнальської практики.

Серед інших виставок С.: «Художники Паризької Комуни» (1991),

«Штиль», «Лето» (1992), «Простір культурної революції» (1994), «Аналіз крові», «Барбарос» (1995), серія виставок «Пристрілка» (1995–96); «Товарний фетишизм» (1996), «Фото... синтез» (у співавт.), «Парниковий ефект» (1997), «Акомодація», «Інтермедія» (1998), «Коли екрани стають тоншими», «Пінакотека» (1999), «Нові спрямування» (2000 у співавт.), «За порогом. Сучасне українське мистецтво» (2002), «Фотосесія», «21 погляд — нова версія» (2003), «Прощавай, зброе» (2004), «Перевірка реальності» (2005), «Незалежні» (2011, з Дариною Жолдак), «Подвійна гра» (з Фабіо Кавалуччі), «Виключно живопис. Новітній український фігуратив» (2012), «Килим» (2016, з Ігорем Абрамовичем), персональна еспозиція Олега Голосія (2019, у співавт.) та ін.

СОЛОМОН Алан Р.

Solomon Alan R.

(1920, Квінс — Нью-Йорк, 1970) Американський мистецтвознавець.

Навчався у Гарварді.

Завідувач кафедрою мист-в у Каліфорнійському ун-ті.

Директор Єврейського музею в Нью-Йорку (1962–64), де влаштував виставки Роберта Раушенберга, Джаспера Джонса (1963–64).

Інформаційною агенцією США призначений комісаром Американського павільйону на 32 Венеційській бієнале 1964.

Розвинув шалену діяльність задля успіху Раушенберга, засвідчивши у вступ. статті каталогу: «світовий центр мистецтва перемістився з Парижа до Нью-Йорка» [Жуков 1964: 239]. Подейкували, «засипав Венецію листівками і каталогами, де було сказано» ту сакраментальну фразу [Жуков 1972: 606]: місто виступило в ролі транзитно-ярмаркового пункту.

Насправді конфліктував з місцевою владою, яка не схотіла надати додаткову площу США у Центральному павільйоні; схитрував, виставивши частину експонатів на подвір'ї павільйону; три твори Раушенберга перенесли до інтер'єру вже після присудження премії, аби задовольнити процедурні вимоги. Перемога не була блиц-кригом: «С. відтяг мене вбік і прохрипів: судді проголосували один проти трьох за Раушенбер-

га на підставі однієї картини... але голова журі на знак протесту пригрозив піти у відставку, і вони мізкуватимуть завтра», згадує Келвін Томкінс [Alloway 1968: 149].

Появу поп-арту, який поклав край елітарності арту, С. пояснював умовами «епохи Бомби», коли енергійний індивід швидко досягає достатку, також сприятливим кліматом; спірною видається лише паралель поп-арту з «новим театром» (а сам у музеї сприяв виставам Йонеско і Беккета), але С. мав на увазі мотив «спалювання мостів», притаманний і новій мистецькій течії, і сучасній драмі з її пафосом анти-матеріальності, проте поп-арт матеріальним і надихався.

Стверджував: «художні цінності можна знайти де завгодно, навіть у вуличних покидьках», тож варто «створити новий характер виразності» [Горяинов 1964: 4].

Вибір С. викликав спротив із боку істеблішменту радянського («крамниця лахмітника» [Абалкин 1971: 308], «нагромадження непотрібного мотлоху» [Кузьмина 1964: 58], «поп-артівська “абракадабра”» [Сибиряков 1969: 48]) та західного («ганебний акт», за словами Алена Боске [Кузьмина 1980: 252]). Українська критика повторила аргументи, висмикнуті зі статей [Борджезе 1964], аби підтвердити «теорію змови» [Степовик 1964], [Степовик 1965]. У діаспорі подію назвали «аферою» [Соловій 1978: 205].

Куратор виставки на Експо-67 у Монреалі.

Вмер від серцевого нападу.

«Мав загострене відчуття своєї місії в мистецтві» [Hunter 1970: 114].

СПАНІО Анджело

Spanio Angelo

(1892, Венеція — Венеція, 1976). Італійський політик.

Навчався у Падуї.

Президент ХДП.

Професор медицини.

Терапевт головної лікарні Венеції (з 1943)

Мер міста (1951–55).

Президент 27 Венеційської бієнале 1954 (за подання Джованні Понті), яка продемонструвала чергове зниження відвідування виставкових залів: понад 171 000 душ, на 11 507 менше, аніж два роки тому [Martino 2005: 119].

Разом з іншими організаторами був звинувачений лівою пресою в потуранні «вкрай реакційному» модернізму та упослідженні реалістів, яких вшанували на двох попередніх едиціях [Борджезе 1954: 4], насправді йшлося про політику хисткої рівноваги між різними творчими напрямками.

СТАРЖИНЬСЬКИЙ Юліуш

Starzynski Juliusz

(1906, Львів — Варшава, 1974). Польський мистецтвознавець.

Закінчив гімназію у Львові, Варшавський ун-т, історію мистецтв (1929).

У II Світовій війні брав участь як зв'язківець, грав і режисерував у британській зоні окупації, у Варшаві керував театром ляльок.

Директор Національного ін-ту мистецтва у Варшаві.

Професор, доктор мистецтв.

Автор книг «Як розуміти мистецтво» (1948), «П'ять століть польського мистецтва», «Ян Матейко» (1953), «Люди і образи: Від Делакруа до Пікассо» (1958), «Про романтичний синтез мистецтв: Делакруа, Шопен, Бодлер» (1965), «Александр Геримський» (1967), «Романтизм і народження нового часу: Стендаль, Делакруа, Бодлер» (1972), «Польський шлях до самостійності в мистецтві»; їх цитують і українські мистецтвознавці [Протас 2006: 303, 380].

Розглядав Пікассо у контексті паризьких виставок 1944/ 56 [Стажинський 1957: 36, 56].

Член венеційського журі з присудження премії ЮНЕСКО (1964), член журі 32 Бієнале (1964) [Sosnowska 2001: 7, 8].

Як комісар Польського павільйону на 27–29 Венеційських бієнале 1954–58 опікувався модерністами (Марія Ярема, Артур Нахт-Самборський, Вацлав Таранчевський, відповідно 18; 14 і 16 робіт [29 biennale... 1958: 309–311]. І раніше уникав ідеологічно правильного напрямку.

(1956 «реалістичне крило було повністю виключено зі складу експозиції... особливо засмутила зустріч із молоддю» [Недошивин 1958: 152]). «Злочином» назвав комуністичний румунський критик преміювання Яреми (уродженки Старого Самбора) [Перахим 1959: 11], якій потиснув руку Президент Італії Джованні Гронкі; премійована картина опинилася у Ка'Пезаро [Sosnowska 2001: 9, 12].

Ще одне визнання польського мистецтва — премія в царині арт-критики Мечиславу Поренбському. Не єдине: 1960 на 30 Венеційській бієнале приз від Картьєри Віта Маєр отримав Пйотр Потворський.

Мабуть, відтоді виникає міф незалежного польського мистецтва, що існує в країні соціалізму, нехтуючи ідеологією: «можна було все, аби не проти СРСР і Маркса» (Юрій Онух, з інтерв'ю 2001) — пор.: авангардизм «у Польщі... терпіли, навіть вважали модним» [Сонтаг].

СТОПП Роберт

Storr Robert

(1949, Портленд). Американський арт-критик.

Декан ф-ту візуальних мистецтв Єльського ун-ту.

Директор МоМА, запам'ятався вбраним у «GAP-івську сорочку, плащ з універсальної крамниці Sears» [Фикс 1997: 71].

Вважає, «головний спосіб “пояснити” твір художника — дозволити творові проявити себе. Облаштування виставки — водночас репрезентація і коментування, документація та інтерпретація. Галереї — це розділи, стіни та формальні розподіли на поверхи — абзаци, групи робіт — речення, а окремі роботи... діють як іменники, дієслова, прикметники, прийменники» [Смит 2015: 40].

Куратор 5 Бієнале сучасного мистецтва у Санта-Фе 2004, його вихованці Сара Льюїс, Деніела Беласко прокурували тут 8 едицію 2011 [Рідний 2011: 48].

Конференцією 2003 «Великий проект для Росії. Проблеми і перспективи» підготував 1 Московську бієнале сучасного мистецтва 2005, членом журі якої став 2010; «культурні москвичі з давніх-давен упізнають С. в обличчя» [Митюшина 2005: 268].

Директор 52 Венеційської бієнале 2007 із гаслом: «Думай чуттєво — відчувай розумно: Мистецтво сьогодні», «Think with the Senses — Feel with the Mind: Art in the Present Time». Перший американець на такій посаді. Матеріал для виставки збирав упродовж трьох років. Напередодні відкриття директор-управитель Ренато Квалія полишив посаду через перевищення бюджету на мільйон євро [Настюк 2007: 18].

Бієнале С. — одна з найсуперечливіших. Знехтувавши спектакулярністю, не надав їй концепту; окремі вдалі артефакти не створили переконливого пазлу.

Заперечував елітарність сучасного мистецтва: «Бієнале — не для тих, кого Стендаль охрестив “жменькою щасливців”... професіонали та лажики можуть збиратися собі, мов нічого не діється. Бієнале є місцем, де розмаїття мистецтв знайде широту, мінливість та... наплив жадібної, непрогнозованої публіки» [Think with Senses 2007].

«С.-ровський показ вирізняється скромністю, емоційністю, свідомою соціальною спрямованістю, а за драматургією побудовою має характер чітко вивіреної музейної експозиції, тому від початку не сприймається як інноваційний та динамічний, а місцями виглядає й дещо занудним» [Булавина 2007: 14]. В унісон: «С. — куратор дуже сильний, завжди працює один і орієнтований на візуально пластичні та яскраві речі... він створив могутню експозицію, та вона така добротна, що хочеться бачити якісь прориви, повітря» [Адашевская 2007: 102].

Через «фактичне скасування змагальної складової» [Десятерик, «Внутрішнє море» 2007: 18] вручення призів перенесли з початку літа на середину осені.

Автор розвідок про Філіпа Гастона (1986; перевид. як «Життя, виснажене малярством» [Book in Brief 2019: 34]), Ненсі Сперо (1987), Сюзанну Ротенберг (1990), Роберта Рімана (1993), Герхарда Ріхтера (1995, 2002), Віллема де Кунінга (1995), Річарда Татла (1997), Іллю Кабакова (1996, 2003, 2005), Чака Клоуза (1998), Луїзу Буржуа, Гільєрмо Куйтца (2003), Чері Самба (2004), Елізабет Мюррей (2005), Дженні Хольцер (2006), Яна Крістіана Брауна, Брюса Наумана (2007; представляв у каталозі «своєї» Бієнале як митця, котрий «розмовляє мовою клоунів» [The experience... 2007: 172]).

На думку С., куратор працює, як «літературний редактор, котрий веде перемовини з видавцями та письменниками, аби надрукувати текст якомога краще» [Смит 2015: 30].

З Енвезором і Бірнбаумом 10.12.2010 — на присудженні «Future Generation Art Prize» у Києві.

СТУКІ Джованні

Stucky Giovanni

(1843, Венеція — 1910). Італійський бізнесмен.

Хазяїн млина на Джудецці (збудований 1895, працював до 1955). На цьому місці на поч. ХХ ст. швейцарська фірма збудувала неоготичний хмарочос, де нині — фешенебельний і похмурий готель у багряних тонах [Орел 2012: 321]; туристичні маршрути оминають його, хоча пасажери вапаратто, пропливаючи повз Джудекку за маршрутами №№ 41, 42, 82, його неминуче споглядають.

1895 готує I Венеційську бієнале з Мікеланджело Гуггенгаймом, представником меблевого бізнесу, працівниками ощадбанку і готельної справи [Кантон 2003: 860].

Надалі капітал не раз фінансуватиме арт-фестиваль; упродовж останнього часу — швейцарська фірма годинників «Swatch» (на яку попрацювали Кіт Херінг, Кікі Пікассо). Чи фірма з виробництва посуду «Illy». 1975 на площі Сан-Марко відбулося спорудження велетенської інсталяції Маріо Черолі «Контейнер для пропозицій, адресованих Муліно С.», біля экс-млина позує президент Бієнале з кураторами [Ріра 2019:13, 39].

Від 2016 — локація травневого фестивалю перформансу та відео.

2015 в атріумі готелю пройшла виставка «Сепфора», 2021 — розгорнули інсталяцію Ноемі Байрон «Грай з нами».

Муліно С. — місце дії класичного джалло («Хто бачив її смерть?» Альдо Ладо, 1972).

СТУПКА Богдан Сильвестрович

(1941, с. Куликів, Львівщина — Київ, 2012).

Український актор театру та кіно.

Закінчив Драматичну студію при Львівському драматичному театрі ім. Заньковецької (1961), КІТМ ім. Карпенка-Карого (1984).

З 1978 працює в Київському українському драматичному театрі ім. Франка.

В кіно зіграв 98 ролей (1970–2012), у театрі — 73 (1960–2008), серед останніх: Річард III, Лев Толстой, Тев'є, Фауст, Фрейд, король Лір, цар Едип [Мельниченко 2012: 822–826].

Як Міністр культури України підтримав проект Юрія Онуха, та згодом віддав перевагу проекту Валентина Раєвського. За свідченнями сучасників, у той час знімався у «Молитві за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка, тож і не зміг приділити належної уваги бієнальським нарадам. За іншою (злостивою) версією, «в кращих хуторянських традиціях покликав очолити цю відповідальну мистецьку акцію куратора-варяга» [Федірко, На городі... 2001: 12].

Втім, і за екстремальних умов С. проявив максимум зацікавлення, про що свідчать факти: травнем 2000 датується лист від Онуха до С. і Миколи Жулинського, у червні проходить зустріч С., Онуха, Євгена Карася, Жулинського, серпнем датовано наказ С. про призначення Карася комісаром Української національної презентації, у вересні С. приймає пропозицію останнього про призначення Онуха куратором згаданої презентації, у грудні С. отримує інформацію від нього про участь Фонду Мазоха у 49 Бієнале, а в лютому 2001 оприлюднено відкритого листа від СХУ до С. з вимогою усунення Онуха з посади куратора, тоді ж лунає дзвінок С. до Онуха «зі спонуканням визначити свою позицію», на що останній пише С. листа, в якому «декларує незалежність своєї позиції як куратора від політичного тиску», а на зустрічі в МК С. «покладає відповідальність за ситуацію на комісара», згодом же «не займає позиції щодо даної ситуації» (черговий етап суперечок, де представники СХУ нав'язують свій проект). У наступні місяці комісара з куратором не запрошують на консультативні зустрічі, де відтепер присутні їхні опоненти [Відкритий світ 2001: між с. 12, 13].

Як експресивно описав ситуацію колега-театрознавець, «немолодий, та все ще бадьорий генералітет СХ бабахнув у суспільну свідомість з іржавої гаубиці свого колективного обурення снарядом “відкритого листа”. Номенклатурні каноніри... докоряють, попереджують і наполегливо рекомендують міністру культури Богдану С. одуматися, позбавити повноважень призначених “без попередніх обговорень і консультацій” комісара і куратора експозиції» [Васильєв, Дезориєнтація... 2001: 19], це була «фатальна помилка (оплошность)» С. [Васильєв, Смерть в провинции 2001: 19]. Журналісти узагальнили: «міністри проявляють легкодухість і консерватизм, побоюючись показувати за кордоном норовистих творців, віддаючи перевагу тому, аби підстрахуватися “перевіреними кадрами” та безпринципно змінюючи рішення» [Марьин 2001: 31].

За словами Раєвського, «міністр культури помилявся, ігноруючи його проект» [Глібчук 2001: 16], доктор філософії уточнює: Раєвський «з міністром С. “розібрався” на рівні інтриг у кулуарах вищої влади і... перемиг» [Петрова 2006: 79].

У монографії, присвяченій С., із посиланням на інтерв'ю, матеріали прес-конференції 21.04.2001, йдеться: поводить себе гідно (попередньо подякувавши міністру фінансів за виділення 800 000 гривень), та не приховував: «Україна входить у Бієнале зі скрипом... зате тепер в Україні знають, що таке Бієнале», він і «прийшов на посаду міністра з ідеєю участі України у Бієнале», підтримав перший проект, бо той мав «ідею чудову», сумував, що «нова група художників поводить себе не краще... фактично зосередившись на самовихвалянні» [Мельниченко 2012: 331, 333], за спостереженням сучасника, лише один із групи митців, які ляяли С. на всі заставки, після прес-конференції вибачився перед ним.

Ситуація викривлено повториться 2007: рішенням міністра культури Юрія Богуцького буде скасовано конкурс проектів на Венеційську бієнале, що викличе гнів громадськості, яка (марно) вимагатиме його звільнення [Стабілізець].

ТАНЮК Лесь (Леонід) Степанович

(1938, Жукін — Київ, 2016). Український театральний режисер.

З родини вчителів.

Закінчив КІТМ ім. Карпенка-Карого (1962, у Мар'яна Крушельницького).

Перекладач творів Гордона Крега (з Неллі Корнієнко, 1974), також Аполлінера, Брехта, Піранделло, Тагора, Шекспіра.

Автор книг «Мар'ян Крушельницький» (1974), «Кому закони не писані?» (1990), «Хроніка опору» (1991), «Хто з'їв моє м'ясо?», «Як рубали фермерів під корінь» (1994), «Парастас» (1998) та ін., загалом понад 600 публікацій.

Цікавий зріз часу віднаходимо у його розлогих «щоденниках без цензури» (вид. з 2003).

Президент Київського КТМ (1960–63).

Рятуючись від репресій, виїхав до Москви, де поставив понад 50 спектаклів.

Голова СТД України, Товариства Меморіал ім. Василя Стуса.

Засновник Центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (триповерхового культурного осередку в серці Києва, на який марно зазіхали скоробагатки, розчавлені авторитетом Т).

Депутат ВР України (з 1990): [УСЕ 1999: 1322, 1323].

Як режисер київського Молодого театру запропонував його реорганізацію у «курбасівському дусі», причарувавши діаспору анонсами вистав «Собор» і «Маруся Чурай» [Ващук 1987: 44, 45].

Роль Т. в історії з україно-бієнальськими перегонами 2001 не зовсім з'ясована. Можна припустити логічно малу поінформованість Т. у цьому питанні, але годі шукати в тім зловмисництво, лише примху долі. Що впливає із зауважень сучасників на кшталт: на процедурі представлення національних проектів «зчитувалися листи, які спростовували один одного, Леся Т.» [Васильєв, Смерть в провінції 2001: 19]. Несправедливим є випад іншого сучасника щодо Т., котрий «кажуть, доклав чимало зусиль до “Венеціанського вертепу”» [Федірко, На городі — бузина 2001: 12].

ТЕРНОВЕЦЬ Борис Миколайович

Терновець Борис Николаевич

(1884, Ромни, Полтавщина — Москва, 1941). Український і російський радянський мистецтвознавець.

Матір — музикант, батько — юрист, аматор рисунку.

З дитинства перекладав, писав аквареллю, музикував.

Навчався на юридичному ф-ті Московського ун-ту (1902, 1906–08), у Берлінському (1905–06), Мюнхенському (1911–12) ун-тах.

Художня освіта: школа Костянтина Юона в Москві (1907–08), Шимона Холлоші в Мюнхені (1911–12), Академія Гранд-Шом'єр в Антуана Бурделя (1913–14), «найзначнішого зі скульпторів Франції» [Терновець 1977: 88]. Віднаходив ліплення «по-бурделівськи» у колег [Терновець 1963: 62], які через те вважали Т. «скульптурознавцем» [Шмидт 1964: 20].

З 1918 — учасник «ленінського плану монументальної пропаганди» (макет пам'ятника Олександрю Скрябіну, 1919; 2-а премія на конкурсі пам'ятника Паризькій Комуні).

Працівник ДАХН (1922–31), завідувач сектором просторових мистецтв. Один з організаторів відділу СРСР на Міжнародній виставці ДУМ у Парижі 1925, звідки придбав у Моріса Вламінка «Пейзаж у Оверрі» [ГМІИ 1986: 49]; секції графіки, поліграфії і художньої індустрії на Міжнародній виставці ДУМ в Монца-Мілані (1927).

Організатор першої радянської презентації на 14 Венеційській бієнале 1924 (побував у місті ще 1912); член комітету, генеральний секретар. Початковий план експозиції розробляв з Абрамом Ефросом; за його твердженням, до експозиції потрапило 85% привезених до Венеції картин; найголовнішим недоліком радянської експозиції вважав «брак місця» [Терновець 1977: 152].

На Венеційській бієнале відзначив збільшення кількості закупівель, «демократизацію глядачів», «значний матеріальний, художній і суспільний успіх» Радянського павільйону на контрасті з «академічно-шаблонним мистецтвом», «художнім змізерінням Мюнхену»; «зрівняльну» систему презентації (за якою митець мав право показу не більше двох творів), що, втім, не зачепило СРСР і Угорщину; значення реклами у світі мистецтв [Терновець 1977: 156, 159, 162, 163].

Надії Т. на біенальську 1926 едицію не справдилися з політичних причин; частину картин Радянського павільйону направили з Одеси до Лондону.

Крім низки статей у періодиці, каталогах (у середині 1930-х друкувався на цю тему під жіночим псевдо; чудово знаючи мови, цитував іноземних авторів [Тихонова 1934]), залишив спогади про роботу над експозицією і перебігом виставки. І презентацію: «на балконі було сервіровано чай і подавали в пласких келишках шипуче Асті»; товариську вечерю, де присутніх пригощали «Овочами по-іспанськи», «Різотто по-венеційськи», «Фазаном по-угорськи» [Терновец 1977: 153, 155]. Налагодив контакти з організаторами Біенале Ніно Барбантіні, Вітторіо Піка і митцями: Медардо Россо, Емілем Бернаром, останній познайомив Т. з буранським майстром Вітторіо Цеккіна, дав рекомендаційного листа до хранителя Лувра Поля Жалло [Яворская 1983: 284].

Біенальсько-кураторський згодом досвід дався взнаки: на прикладі радянської скульптурної виставки Т. констатує «дискусивний» характер експозиції, «недостатньо чіткий поділ» на тематичні розділи, малу «орієнтованість на глядача» [Терновец 1963: 57].

Українські зв'язки Т. не обмежуються «найдорожчими враженнями життя», пов'язаними з Коровинцями та Шкловщиною; у Бурделя навчався з полтавчанкою Маркович; 1930 — член журі конкурсу на пам'ятник Шевченку в Харкові (зауважив проект Анатолія Петрицького із «живописно розкиданою композицією», де Кобзареві акомпанують гравці у бейсбол [Терновец 1963: 52]). На Радянському павільйоні на Біенале 1928 виокремлює «невеликий, та доволі цілісний відділ українського малярства» [БШ 1928: 6].

Друкується в українських часописах («За соціалістичне мистецтво», 1933, «Образотворче мистецтво», 1934, 1936, «Малярство та скульптура», 1936).

Автор близько 200 статей і книг, серед яких — дослідження творчості Майоля; Бурделя (1935), Родена (1936), Россо; Мухіної (1937) — з якою разом навчався і яка створила 1914 його портрет, Сарри Лебедевої (1940), також де Кіріко (1928), з яким 1927 чаював у Парижі (той спер-

шу зустрів Т. прохолодно, потім відтанув). Відверто кон'юнктурних — обмаль (на кшталт огляду виставки проектів пам'ятника Павлику Морозову, 1938); останню прижиттєву публікацію присвятив Матейку. «У його статтях не має ні риторики... ні безапеляційних суджень, які наперед передбачають беззаперечну правоту автора» [Яворская 1988: 51].

ТИТАРЕНКО Олексій Михайлович

(1956, Львів). Український мистецтвознавець.

Батьки — викладачі Львівської політехніки.

Закінчив три курси Запорізького машинобудівного ін-ту (1973–76), з відзнакою — КДХІ, ФТІМ (1985), серед педагогів — Анна Заварова і Вадим Клеваєв [Довідник чл. СХУ 2003: 246]. Тема диплому: «Становлення і розвиток теоретичної моделі соціальних функцій мистецтва у радянській естетиці і мистецтві».

Працював у Музеї ДУМ, Київ (1985–88), екскурсійним гідом, редактором часописів («Галерея», 1998–2007, місце оприлюднення багатьох бієнальських матеріалів; на одному номері — «@ua», 2003, у співавт.), колумністом, куратором кількох галерей («Ірена», 1993–96, «Совіарт», 1996–2007), головою експертної ради Арт-фестивалю в Києві.

Чільний український критик 1990-х, реформатор зашкарублого мистецтвознавчого дискурсу, який звільнив від канцеляриту. Кажуть, коли прийшов із паперами до вступу у СХУ 1999, то на столі виріс монблан каталогів, часописів, буклетів із текстами Т.

Перша виставка Т. «60 із 60-х» (1993) зачепила проблему національної своєрідності в культурі, принципову в його бієнальському проекті 2005.

Серед кураторських проектів: «Автентична туга» (1997), «Віртуальний музей» (2000), «Катакомби» (2001), «Енергії землі» (2002) та ін. Звідси — залюбленість у автентіку, в усе патріархальне та трохи рустикальне (перша вагома публікація в «Образотворчому мистецтві» 1985 була присвячена творчості Марії Примаченко, з якою Т. побалакав за чаркою; натомість подальша його любов до майстрів «нової хвилі» не виглядає такою щирою).

У проєкті (куди і мене запросив) «Мистецтво України ХХ ст.» (1998–2000) зайняв зручну нішу нефігуративу, яку збирався оформити у жанрі дворічної виставки, про що — два останні рядки у каталозі [Титаренко 1998: 155].

Учасник журналістського десанту 2001 на 49 Венеційську бієнале, критикував офіційне представництво України: «Ми виглядали дуже “по-дурному” в художньому сенсі — вторинно або навіть третинно. Поставити намет за огорожею Бієннале, без означення координат на путівниках і безпосередньо на місці, розмістити там діораму, написану грубим “комбінатівським штилем”, а біля неї встромити соняшники з кирзяками — така “кабаковщина” була цікава років 20 тому, сьогодні ж виглядає надто незграбно» [Відкритий світ 2001: 8].

Від ображеної сторони отримав позов до суду з вимогою сплатити моральний збиток; процес з 30 нарадами тривав півтора роки, закінчився виправданням Т. (інтерв'ю 30.08.2019), як наслідок — усвідомлення вразливості критичного дискурсу в Україні; через це і я зопалу відмовився писати про сучасне мистецтво. Натомість Т. отримав прізвисько «медіа-туриста» [Федірко, Венеціанське... 2001: 6], як і ваш покірний слуга.

Із побаченого 2001 у Венеції поцінував Ернесто Нето, Фабіо Плессі, Люка Тьюманса, Леона Тарасевича.

2003 — у складі Експертної групи з відбору проєктів на 50 Венеційську бієнале (усього 14 душ, серед яких Микола Маричевський, Олена Мітякіна, Василь Перевальський, Роман Романишин, Микола Стороженко), номінував власний проєкт «Енергії Землі», який не пройшов відбір, зате знову заявив його улюблену автентичну інтенцію.

Зоряний час Т. — 2005: курування виставки черкащанина Миколи Бабака «Діти твої, Україно» на 51 Венеційській бієнале.

Виставку звинуватили в «етнографізмі» (про мене, основний гандж — її затісне приміщення, тож проєкт виглядав у Києві ефектніше, ніж у Венеції). У роботі Т. зіткнувся з корупцією в арт-середовищі: один із посадовців зажадав апартаментів на Гранд Каналі, що зжерло частку павільйонного бюджету і фуршет довелося влаштувати «на свої». Стверджує, що проєкт зацікавив Віктора Пінчука, котрий запропону-

вав подальше спілкування, яке, втім, не склалося (інтерв'ю 21.06.2019). На 52 Венеційську бієнале 2007 готував проект Миколи Журавля «Пасіка», та не здолав конкуренції з боку PinchukArtCentre, «навіть до конкурсу не змогли довести» [Олейник 2007: 4]; проект було реалізовано у Венеції за межами Бієнале 2011 київською галереєю «A-House» (і без кураторства Т.), яка додала світлини Віталія Очеретяного.

Як працівник київської галереї «М-17» (2010–13), з Русланом Тарабукіним був призначений куратором проекту Оксани Мась на 54 Венеційській бієнале 2011, замінений на Олексія Роготченка й Боніто Акіле Оліва.

Серед нездійснених бієнальських проектів Т. — «П'яний корабель» (після 2005, наче продовження перформансу «Давай вип'ємо!», 2002) із винайманням вапаратто для арт-п'ятик; водночас — алузія з Артюром Рембо, шлейф апокаліптики та декадансу із трансформацією у типово київський гедонізм. Із Дмитром Корчинським 2018 подав на бієнальський конкурс проект фотопоказу, присвяченого бійцям Добровольчого християнського батальйону св. Марії, та журі на це ніяк не відреагувало.

Плекав ідею скульптурних виставок українських митців (за участі Олега Радзевича) на тему героїв венеційської історії, від дожив і Казанови до Вітторіо Чіні; внаслідок пандемії не встиг подати заявку.

Готуючи групову виставку «Чудесне» (2007), надихався спогадами од відео Піпілотті Ріст у церкві Сан-Стае 2005: «на минулій Венеційській бієнале, де я бачив, певно, мільйон митців, запав у душу один проект, він мені сниться» (з прес-релізу своєї експозиції).

Мріяв про київську Бієнале живопису: «щоб приїздили окремі божевільні з усього світу»; обґрунтування — дуже логічне (світовий тренд-бренд) і дуже емоційне («педики, скінчився ваш час» [Титаренко 2003: 214], тут — звісно, метафора).

Організовує екскурсійні тури на Венеційські бієнале; давня ідея: «орендувати... недороге житло на острові Лідо, живучи там “командою” в безпосередній близькості від експозиції» [Відкритий світ 2001: 9] тижнево втілювалася 2019 на вілліно Ламберто.

Одна з головних ідей творчості Т. — «вітер зі Сходу»: «творча енергія

зараз вирує на східних околицях Європи і треба дати їй вихід... у західному світі є сильне передчуття культурного ривка України» [Жлобологія 2013: 249].

ТІРАВАНІЯ Ріркрит

Tiravanija Rirkrit

(1961, Буенос-Айрес). Тайський художник.

Навчався у Канаді, США.

«Реанімував спадок Fluxus... організував виставку, де в ролі твору мистецтва виступив... сам художник, котрий щодня куховарив для відвідувачів... [Бонами 2013: 156]. Під назвою «Безкоштовно/ дотепер інтерактивна інсталяція: безкоштовне пригощання вегетаріанським каррі у галереї... Холодильник, стіл, стільці, дерево, гіпсокартон, каррі та багато людей» акція 2011 увійшла в список найефектніших експонатів МоМА [Смит 2015: 77].

Дослідниця перформансу згадує симулякричну студію звукозапису для простих відвідувачів у Мюнцері 1997 [Goldberg 2005: 218].

Лавреат премії Хуго Босса 2004, що складає суму 5 000 \$ [Інтернет-новини 2004: 5].

Улюбленець знаного французького мистецтвознавця [Бурріо 2004: 15]. Живе у Нью-Йорку, м. Чанг Мей (Таїланд).

Один із 11 кураторів 50 Венеційської бієнале 2003, проекту «Станція Утопія» (з Несбіт, Обрістом), саме Т. і Лаям Гіллік створили його «гнучкий план» [Nesbit 2005: 328].

Бажав зруйнувати «старий світ» [Making... Exhibition 2009: 156] (до культурних ініціатив якого долучається). Звідси, на думку Йогана Вольца, апеляція до сцен, платформ, просторів, які глядач сприймає як свої [Making... Exhibition 2009: 202], себто, підриває зсередини систему консюмеризму.

Учасник кількох Венеційських бієнале. Бачимо неоновий артефакт «Кухонний бунт» 2002, проект книгарні на 53 едиції 2009 у Центральному павільйоні. Інсталяцію «Без назви 2010», політичні рисунки 2006–15 — на 56 арт-фестивалі, в них артикулює протестну національну іден-

тичність, позаяк вони — віддзеркалення вуличних заворушень на його батьківщині [All the world's... 2015: 72, 73], можливо, українського Майдану [Авраменко 2015].

Фігурант бієнальського проекту Обріста «Інтерв'ю, частина І» (2003). Один із 74 учасників проекту Фон Буї, Франчески П'єтропаоло «Митець потребує творення на тих самих вагах, які суспільство у змозі знищити: Панацея», з Алексом Кацем, Чаком Клоузом, Йонасом Мекасом, Сінді Шерман, Ширін Нешат, Маргіт Левчук; одним із 5 — у проєкті 2001 «Підкріплення_», поруч з Олафуром Еліассоном і Тобіасом Рехбергером.

Учасник інших престижних заходів (із галереєю «Chantal Crousel» [FIAC: 2009 168]).

Особа символічна: персонаж роману Андрія Тургенева «Хай би бог розірвав тебе зсередини на шматки!», присвяченого одній із Венеційських бієнале, лається прізвищем-ім'ям Т.

Артефакти Т. і Трейсі Емін передвістили «український намет» 2001 [Соловьев 2001: 8].

На груповому портреті Піотра Укланського стовбичить під парасолькою, поміж Франческо Бонамі, котрий його не помічає, та Габрієлем Ороско, котрий балакає з Даніелем Бірнбаумом.

ТРЕТЬЯКОВ Павло Михайлович

Третьяков Павел Михайлович

(1832, Москва — Москва, 1898). Російський колекціонер.

Дійсний член АМ (1893).

Засновник найавторитетнішого в Росії музею.

Перша картина, куплена Т. (10.05.1856) — «Фінські контрабандисти» Василя Худякова.

Придбав венеційські пейзажі Олександра Мордвінова й Іллі Остроухова [ГТГ 1984: 304, 338]).

Опікувався освітленням картин (для чого стелю покрили склом) і розташуванням в інтер'єрі. Розвіскою їх у галереї займався Андрій Йосипович Мудрогеленко.

На Лондонську виставку 1862 серед інших митців послав твори Костянтина Трутовського; критикував принципи офіційного показу («не вже Російська школа породила тільки 78 творів, гідних відправлення на виставку? Ні», висловлює незгоду з «невдало вибраними творами» сімох авторів; окремих, як Павла Чистякова, вибраковує [Боткина 1939: 156]).

На Всесвітню виставку 1877 просував любих його серцю передвижників, зокрема дотичних до українського мистецтва Григорія М'ясоєдова, Миколу Ярошенка.

Важко хворий, «з'їздив на два дні до Венеції, щоби застати останній день виставки», згадує донька [Боткина 1986: 280], себто 2 Венеційської бієнале 1897, яка не набула зоряного статусу і не вважалася обов'язковою для відвідин, як Париж і Мюнхен.

Віддаленим нащадком Т. є український культуролог Андрій Пучков (про що мені прохопився).

ТУРКІНА Олеся Володимирівна

Туркина Олеся Владимировна

(1961, Козельськ). Російський арт-критик.

Батько служив у ракетних військах стратегічного призначення.

Закінчила історичний ф-т ЛГУ. Серед учителів — Марія Алексєєва, Євген Ковтун.

Кандидат мистецтвознавства.

Науковий співробітник Відділу новітніх течій ДРМ у Петербурзі (де раніше проходила практику); член РФ космонавтики.

Редактор часопису «Кабінет» (із Віктором Мазінім).

Викладала історію, теорію відео-арту у Смольному ін-ті вільних мистецтв і наук. Співпрацювала з Музеєм нових технологій юрського періоду в Лос-Анджелесі. Почувається «затишно в музеях... наче вдома» [Курехин].

Намагається осмислити глобальні культурні процеси ХХ ст. (доповідь на семінарі «Нові мови в мистецтві»: «25 років радянського постмодернізму» [Тамручи 1989: 413]).

Куратор виставок (у співавт.): «Жінка у мистецтві» (1989; дебют Ма-мишева/ Монро, який ледве не призвів до нагінок на трансвеститів [Александрова 2005: 127]), «Текстуальне мистецтво Ленінграду», «Умілі руки», «Жінка як суб'єкт та об'єкт у мистецтві», «Робітниця», «Жіночість та влада» (1990), «Морфоестетичні поля еволюції» (1993), конференцій: «Мистецтво, філософія, психоаналіз» (1993), «Жіночий світ», «Не муза, але творець» (1994), «Еволюція образу: Світло, звук, матеріал», «Доктор і пацієнт. Пам'ять і анестезія» (1996), «Kabinet» (1997), «Некрореалізм» (2011), «Міжнародний жіночий день. Фемінізм: від авангарду до сього-дення» (2013). Частина їх — «спроба... вибудовування та інтерпретації власне жіночого дискурсу в мистецтві» [Искусство... 2002: 29].

Автор понад 100 публікацій і книг, серед тем — життя Цюлковського, Незнайко на Місяці.

Для 48 Венеційської бієнале 1999 підготувала інсталяцію Сергія Бу-гаєва/ Африки «Світ: Зроблено у ХХ ст.» (про пацієнта, який потерпає від електротерапії), яка зацікавила організаторів «метанауковістю... дивовижним поєднанням утопізму й прагматизму» [Ромурзин 2000: 54]. Прочитала кілька лекцій у Києві у ФСРМ, згадала свої бієнальські публікації, застерегла: вони зникли зі Всесвітньої Павутини.

2007 увійшла до складу журі Independent Project Award (Яра Бубно-ва, подружжя Кабакових, Роберт Сторр), однією з лавреаток якої стала Оксана Чепелик [Чепелик 2008: 97].

Модератор музейної конференції у Києві 2010, привітала Арсенале: «мрієш повернутися і зробити в цьому приміщенні арт-проект» [Сто-доля 2011: 69].

УІСТЛЕР Джеймс Еббот Мак-Нейл

Whistler James Abbott McNeill

(1834, Лоуел, Масачусетс — Лондон, 1903). Американський художник. Навчався на офіцера, як Едгар По та Рільке, і, як і вони, недовчився через нехоть до військового ремесла.

Відвідував паризьке ательє Шарля Глейра (1855–57).

Позов Джону Рескіну (1878) закінчився символічною перемогою У.;

публікація статті на цю тему в Україні супроводжувалася ремаркою Олексія Титаренка: «Як цікаво мені було читати цю неочікувану розвідку, бо майже рік перебуваю під судом за матеріал про першу участь України у Венеційській бієнале — на мою думку, невдалу» [Побожій 2003: 19].

Після процесу з Рескіним усамітнився на рік у Венеції; в Англії створив 53 пастельних її краєвиди [Вуд 1910: 15, 49].

Знав собі ціну: «У., страшенний нахаба, прислав *помарочки* (курсив мій — *О. С.-Г.*) і продає їх за тисячі» [Сомов 1979: 58]. За картину «Ноктюрн. Святий Марк, Венеція» 1886 зажадав 630 фунтів стерлінгів (що всіх тоді обурило).

Вдостоєний на 1 Венеційській бієнале 1895 Міжнародної премії Мурано (2 500 лір за «Жінку в білому»; загалом експонувалося вісім творів У., переважно пейзажі: «Венеція: транкетто», «Венеція: ріва»), у відповідь подарував місту чимало своїх офортів [Martino 2005: 13].

Венеційську перемогу У. ще згадають у зв'язку зі смертю Джованні Сегантіні [Passing events 1899: 382]. Згодом — хитаючи головою з приводу мега-перемоги Роберта Раушенберга у 1964, якій протиставляли міні-перемогу У. [Премия «поп-арт»... 1964: 24].

Обраний головою Товариства британських художників, незвично, мов куратор ХХІ ст., розвішував картини.

Узяв участь у 2 (дев'ять творів), 3 (п'ять), 5 (три), 6, 8 (десять творів) Бієнале [La Mostra...]. Часом його критикують, як за «Валарайсо» та «Принцесу порцелянової країни»: «ні в першому, ні в другому (творі) не має справжнього У.», та й узагалі «У-івські симфонії, його музику надто часто перекладали якщо й не на катеринку, то на якийсь інструмент з електричним двигуном: наче “Тангейзер”, а музики ніц» [Грабарь 1899: 54].

Але й присвячують вірші: «У. видел те же сны // У отуманенного моря» [Ковалевский 1919: 112].

Портрет У. пензля Больдіні — на 6 Венеційській бієнале [Маковский 1905: 60].

УМБЕРТО І

Умберто-Райнеріо-Карло-Еммануеле-Джованні-Марія-
Фердинандо-Еудженіо Савойський
Umberto Rainerio Carlo Emanuele Giovanni Maria
Ferdinando Eugenio di Savoia

(1844, Турин — Монца, 1900). Король Італії (1878–1900).

Урочисто відкрив 1 Венеційську бієнале 1895; на світліні інавгурації У. з королевою виглядають набурмосеними шкарабанами [Martino 2005: 12]. У. — чужий Венеції як втілення Риму [Золя 1965: 144], бо Венеція сама претендувала на імперський статус.

Купував і дарував музеям картини з Бієнале (1897 — «Хвилеріз біля Бордо» Альфреда Сміта, 1899 — «Кйоджинців у порту», «Віллу» Егісто Ланчеротто), вибирав експонати для ГСМ («Друзі» Георга Сотера) [Quarta Esposizione 1901: 66, 140, 38].

За кордоном 1 Бієнале сприйняли під № 22 у списку із 39 подій, де перші три місця окупував Берлін із ратифікацією японо-китайського договору [Телеграммы 1895: 1].

Вбитий анархістом Гаєтано Бреші; відгук в українському письменстві: [Андрухович 2016: 92]; вулиця У. на теренах Буенос-Айреса з'являється в інтелектуальному детективі [Борхес 2017: 16].

Сучасники виділяли в У. «привітний, хоч і стриманий характер, простий і бездоганний у приватному житті», критикували за «політичні неталани, безцільну африканську експедицію... повний розлад фінансів» [Иностранное обозрение 1900: 832, 833].

Бієнале і не згадали: Всесвітня виставка у Парижі (де італійську образотворчу секцію визнали за найгіршу [Всемирная выставка 1900]) за-тьмарила її аналоги. Та всесвітнє — скороминуще, а дворічне полишає ілюзію сезонної традиційності.

Єдиний син У. як король Вітторе-Еммануеле III теж відвідував Венеційські бієнале — напр., 1942 з Марінетті та Прамполіні [Amarcord 2013: 48], зокрема Російський павільйон [Посещение... 1914: 3], звісно, відкриття Бієнале з Міністром освіти й герцогом Генуезьким, мером міста [Открытие художественной выставки 1914: 2], інші національні павільйони (Польщі, 1938, де вподобав картини Ольги Бознанської

[Sosnowska 2001: 4]). У 1930 висловив «особливу увагу» павільйону СРСР [Иоффе 1975: 343].

Традицію підтримав кайзер Вільгельм II, зазирнувши до російської експозиції, яка їхала на Бісенале через Берлін, сумнівно-схвально її прокоментував [Сергей Дягилев...: 297].

Позаяк монархія в Італії скінчилася 1946, короля нині заступає президент (на 53 Венеційській бісенале — Джорджо Наполітано [Титаренко: Пінчук... 2009: 80]); його відсутність знаменує «порушення правила» [Кузьмина 1964: 58].

ФЕДОРОВ-ДАВИДОВ Олексій Олександрович

Федоров-Давыдов Алексей Александрович

(1900, Москва — с. Відное, 1969). Російський радянський мистецтвознавець.

Навчався на історико-філологічному ф-ті Казанського ун-ту (з 1919). Почавши з роботи у провінційній газеті, працював відповідальним секретарем «Печати и революции», ізоконсультантом Головнауки Наркомпросу, завідувачем відділу російського мистецтва ДТГ; викладав. Директор Ін-ту художньої промисловості.

Доктор мистецтвознавства.

Професор МДУ.

Член-кор. АМ СРСР.

Друкується з 1923 (рецензія на книгу Івана Пуні «Сучасне малярство»), загалом близько 255 публікацій.

Автор біографій (Казимира Малевича, 1929, Федора Васильєва, 1937, 1947, 1955, Василя Перова, 1938, Сильвестра Щедрина, 1946, Віктора Корецького, 1949, Михайла Іванова, 1950, Іллі Рєпіна, 1951, 1961, Івана Шишкіна, 1952, Аркадія Рилова, 1953, 1971, Федора Алексєєва, 1955, Олександра Саврасова, 1957, Ісаака Левітана, 1966, 1976, Михайла Врубеля, 1968), жанрових розвідок (реалізм у російському малярстві XIX ст., 1933, російський, 1962, радянський пейзаж, 1958).

Листувався із Седляром, який збирався надіслати Ф. «який-небудь рисунок» [Рудзицький 2020: 104]. Потрактовав Малевича як «суб'єк-

тивіста і мрійника-філософа», доробок його визнавав придатним для «нової клубної культури» [Федоров-Давыдов 1929: 9, 10]. Оповідаючи про Репіна, цитував Жданова, захоплювався «історичною перемогою над білофінами в 1940», яка дозволила перебрати під власну юрисдикцію маєток митця Куоккала [Федоров-Давыдов 1951: 4, 21]. Сурикова вважав «буржуазним виразником реакції», Верещагіна — обслуговувачем «колоніальних воєн царизму» (і не надто помилився) [Федоров-Давыдов 1933: 8, 26, 22]. Але за інших часів «свідомі громадяни» вимагали від Ф., Михайла Алпатова, Юрія Колпінського, Георгія Недошивіна суворішої критики модернізму [Вязников 1960: 2].

Комісар Радянського павільйону на 29 Венеційській бієнале 1958, автор двохсторінкової передмови у каталозі виставки радянського мистецтва. Акцентував увагу на нових роботах, зазначивши «певною мірою ретроспективний характер» попереднього радянського павільйону [Русские художники... 2013: 370].

Про Венеційську бієнале написав ще у нарисі «Художнє життя Москви» (1924). Визнав її подією сезону поруч із відкриттям пам'ятника Воровському і «Східною виставкою», та застеріг: має бути «поза полем нашого зору... позаяк фактичні свідoctва щодо відправлених експонатів мало цікаві, а казати про її значення — передчасно» [Федоров-Давыдов 1975: 9] У статті про Миколу Купреянова згадує про неї як про «XIV Міжнародну виставку мистецтв у Венеції» [Федоров-Давыдов 1975: 80].

Ф. присвячені московські мистецтвознавчі читання, де рідко йдеться про самого Ф. (виняток — доповідь Андрія Ковальова «Ф. і радянське мистецтвознавство 1920–1930-х» [Ф.З. 1990: 471]).

ФЕДОРУК Олександр Касьянович

(1938, Мерикур-Корані, Па-де-Кале). Український мистецтвознавець. Академік-секретар відділення теорії та історії мистецтва НАМ України. Заслужений діяч мистецтв України (2003). Член Національної комісії у справах ЮНЕСКО (1991). Професор.

Головний науковий співробітник відділу мистецтва новітніх технологій ІПСМ.

Лауреат мистецьких премій.

Народився у сім'ї гірника, яка 1946 повернулася в Україну.

Закінчив ЛДУ ім. Франка, ф-т журналістики (1960), Ленінградський ін-т малярства, скульптури та архітектури ім. Рєпіна, ФТІМ (1968).

Займався реституцією культурних пам'яток (1992–2004), викладав у вишах (завідувач кафедрою ФТІМ НАОМА, 2004–19).

Редактор журналу «Образотворче мистецтво» (2006–20).

2010 список публікацій налічує 1154 позиції, серед них — 25 окремих видань [Федорук 2010: 92].

Перша газетна — гумореска 1960 у районному «Голосі колгоспника»; писав репортажі, фейлетони, кінорецензії. Перша книга — компаративістського спрямування, з використанням архівних матеріалів [Федорук 1976: 122, 123] «Джерела культурних взаємин: Україна у творчості польських художників 2-ї пол. ХІХ — поч. ХХ ст.» (1976), яка продовжила тему кандидатської дисертації 1971, засвідчивши зацікавленість польським малярством ХХ ст. (докторська дисертація, 1996, дослідження «На переломі», 1997), як наслідок — присудження Ф. звання заслуженого діяча культури Польщі (1977).

Висвітлював доробок митців діаспори (монографії про Аку Перейму, Василя Хмелюка, 1996, Миколу Бутовича, 2002, статті про Григорія Крука, 1995, Давида Бурлюка, 2008), видатних сучасників (Віктора Сидоренка, 1999, Андрія Чебикіна, 2004, Андрія Бокотея, 2008).

Тематика наукових розвідок Ф. розмаїта, від історичних екскурсів до пленерних звітів, від питань ДУМ до загальнолюдських проблем, від полемічних статей («Чи поверне Росія наші культурні цінності?», 1998) до енциклопедичних дефініцій.

Комісар Українських експозицій на Венеційських бієнале 2001, 2003.

Щодо першої висловився так: «Все було тяжко... Проблеми? Коректність, амбіції, чесноти» (інтерв'ю 9.08.2019).

У архіві Ф. зберігається блокнот із замальовками учасників «українського десанту», датованими 30.05.2001, серед них — Арсена Савадова (пілігрим, супутникова куля замість голови, споглядає український

пейзаж із лініями високовольтних передач) та Юрія Соломка («Місто Сонця»: сонячні промені запалюють видиво хмарочосів), автограф Сергія Панича: «мої дороги просто... Панич», що перегукуються з темою Українського павільйону 2001.

Окреслив жанр проекту як «велетенську інсталяцію, яка водночас є павільйоном», зміст — «колективну реалізацію мистецької ідеї», «своєрідний місток, прокладений від авангарду 10–20-х років до постмодерної культури сьогодення» [49-е Бієнале... 2001: 9].

Участь українських митців у Венеційських бієнале віддзеркалилася низкою статей 2001, 2003, 2007.

Привітав показ чорнобильських світлин Віктора Марушенка, пов'язав його з проектом Миколи Бабака «Діти твої, Україно» на Бієнале 2005 як приклад входження творчого тексту в «буття історизму, етнологічних сутностей» [Федорук 2016: 77]

З надією зустрів приготування до 52 Венеційської бієнале: «Хто стане лідером у змаганні за престижне місце виборювати честь національного проекту?.. Питання відкрите» [Федорук 2007: 3], та експозицію оцінив як «анекдот»: «в українському проекті зігнорували своїх митців, комісарів, отож побігли з простягнутою рукою... А з нас сміються: такі вже ми є. Більшого ляпаса й очікувати не треба було. Такий собі проект: і український, і по суті неукраїнський» [Федорук, Buongiorno 2007: 133]. «Жорнам часу» присвятив поетичний пасаж про «логічний ритмокомпонент променистий Конус... джерело неупізаного досі Раю, можливо, зворотного боку Сонця» [Сидоренко 2019: 157].

Підготовку проекту на 58 Венеційську бієнале охрестив «“гладіаторськими поєдинками” між претендентами» [Федорук 2019: 2].

2015 під керівництвом Ф. автор цих рядків захистив дисертацію на тему Венеційської бієнале [Сидор 2015].

ФІСКА Джованні Фавретто

Fisca Giovanni Favretto

(1902, Камбараре — Венеція, 1986). Італійський політик.

Мер Венеції (1960–70).

Світлини фіксують Ф. на прийняттях з Пеггі Гуггенгайм і Єлизаветою II. За ініціативою Ф. Ле Корбюзьє склав проект цивільного шпиталю міста.

Президент 34 Венеційської бієнале 1968.

Оскільки за місяць до її відкриття сталися студентські заворушення на Сан-Марко (постраждали митці і, як-от Джанджакомо Спадарі, котрого «тягнули троє працівників держбезпеки» [Пенса 1999: 128]), Ф. влаштував вернісаж для «обранців», що «обернулося хаосом... поруч із місцевими політиками переважали поліцаї та студенти, які туди прорвалися, а більшість художників та критиків так і не з'явилися» [Робекки 2005: 98]. Частина митців (Мікеланджело Пістолетто) пробойкотувала Бієнале чи «загорнула» свої твори у папір; інші влаштували у театрі Ла Феніче «анти-бієнале». Утім, раніше Ф. пропонував бунтарям паліативну окупацію Садів на день-два, запрошував їх до дискусій на тему реформування Бієнале, «життєздатність якої покаже майбутнє» [Martini 2011: 24, 29, 59], та було вже запізно.

Фактичний провал 34 едиції змусив наступне керівництво до призупинення нагороджень (до осені), зміни бієнальського статусу.

Спіткало лихо і Венеційський кінофестиваль, де класиків-неореалістів «зустріли свистом» [Дзавватини 1982: 126].

Бієнальські кризи траплялися і в Україні, але не під час, а до революції (2013 директриса Мистецького Арсеналу Наталя Заболотна зафарбувала провокаційно-антирелігійну фреску Володимира Кузнецова), інституцію не реформували, однак керівництво змінили — тут і там.

Ф. пішов у відставку 07.10.1968, крім нього — французький комісар Мішель Рагон; Арман перекинувся на штрейкбрехера, але інші його колеги (П'єр Ковальськи, Жан Девань, Нікола Шоффер) зачинили свою залу для відвідувань [Милле 1995: 115].

Ідіотизм Радянського павільйону 1968 — представники якого (14 душ, понад 50 творів) й не намагалися протестувати — підкреслювали гламурно-планетні краєвиди космонавта Олексія Леонова та п'ять робіт у техніці карбування по металу [Ежегодник БСЭ 1969: 567], недоречних у контексті виставки сучасного мистецтва.

ФОГАДЗАРО Антоніо

Fogazzaro Antonio

(1842, Віченца — Віченца, 1842). Італійський письменник.

Дворянин, вивчав право у Падуї та Турині.

Працював адвокатом.

Читав науково-популярні лекції, зіставляючи теорії св. Августина й Чарлза Дарвіна (в т. ч. у Венеційському ін-ті наук, 1891).

Член Венеційської ради з народної освіти.

Автор поем («Міранда», 1874), романів («Привид», 1881, «Даніеле Кортіс», 1885, «Таємниця поета», 1888, «Малий старий світ», 1895, «Сучасний світ», 1900, «Лейла», 1910); італійське зібрання творів 1931–45 налічує 15 томів; у Харкові в російському перекладі 1905 видали роман «Холера».

Писав міні-п'єси на венеційському діалекті [Итальянские новеллы 1960: 716], тож вважався «своїм» у Місті св. Марка.

Запрошений Рікардо Сельватико головою комісії з розгляду картини Гроссо «Найвище єднання», виправдав її за усіма пунктами звинувачень. На думку Ф., «голизна тіла, показана тут, є кричущою та потворною... Відвертість потрібна митцеві, аби засудити гріх... картина не ображає суспільну мораль» [Martino 2005: 14].

Характеристика картини викрешує в пам'яті оцінку творчості самого Ф. з «категоричним закликом до перемоги духу над чуттєвістю та егоїзмом» [Луначарский 1965: 149]. Сенсовий пафос картини Гроссо перегукується і зі слашними мотивами новел Ф. на взір «Р. Шумана» 1887 зі «світом мрій — трояндовою долиною» [Искусство 1985: 288]). Традиція заступництва літераторів за художників, та й просто зацікавленості одних іншими, узвичаєні XIX ст. (Бодлер, Гаршин), у XX ст. зводяться на пси; історія з Ф. — чи не остання у цьому шереху; нині письменник — невіглас у галузі образотворчості, а художник іноді щось читає.

Рік експертування Ф. у часі збігся зі смертю від тифу його сина Маріано і написанням поеми «Малий світ старовини» [Fogazzaro 1995: 10]

ФОМЕНКО Світлана Валеріївна

(1976, Київ). Український політик.

Закінчила Ун-т ім. Шевченка у Києві (1999), НАДУ при Президенті України (2011), аспірантуру НАДУ (2015).

З 2014 — заступник Міністра культури з питань євроінтеграції, з 2016 — перший заступник [Міністерство...].

С березня 2019 — тимчасовий в. о. голови Міністерства, з початку червня 2020 — заступник міністра.

Автор статті про у каталозі бієнальського проекту «Парламент» із зауваженням «ознак інформаційної війни» [Michailov 2017].

У 2019 — куратор Українського павільйону на 58 Венеційській бієнале. З інтерв'ю Дарії Бадьйор 13 08. 2018: «Я була у Венеції, дивилася вісім локацій, які лишилися на сайті бієнале», серед них — навпроти Фундації Прада і в Арсеналі, вибрали останню: «український павільйон у Венеції має бути там, де його бачитимуть усі». Озвучила бюджет павільйону сумою у шість мільйонів гривень як «один із найменш дорогих»; скаржилася на довгу процедуру обирання проекту і планувала внести зміни до Порядку відбору на бієнале 2021, який мав початися у лютому 2020 [Фоменко 2018].

Готуючи проект, «пробувала діставати гроші... лаялася із заводом Антонова... відганяла палицею від проекту» (інтерв'ю із Зоєю Звиняцьковською 29.11.2019; на її думку, проект Савадова відкинули через участь одіозної Людмили Максакової: «нізащо», ніби сказали у Мінкульті).

З Євгеном Ніщуком відкрила Український павільйон 2019, де у напівтемряві арсенальського масиву вони уподібнилися перформерам [Звиняцьковская 2019: 53].

Вважає Венеційську бієнале «наймасштабнішою подією у сфері сучасного мистецтва». Український павільйон 2019 «виводить нас на новий рівень сприйняття мистецтва і творчості, підіймаючи над традиційним “пласким” світом» [Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні 2019: 11].

У проекті угледіли «убозтво зображення та нечіткість вираження... художники спокусилися на можливість викусити крайчик щастя» [Дорошенко 2019: 16], на адресу організаторки сказали: «якась Ф., хто (вона)? Чому немає Авраменко... когось з Інституту Сидоренка?» [Савадов

2019, Перші...]. Звучали й голоси підтримки: «це наш найуспішніший проект на біенале... ніколи після біенале вітчизняне арт-товариство не було настільки в тонусі, настільки розігріте і готове до обговорення проблем кулуарності, закритості, відсутності легітимного експертного товариства» [Звinyaцковская 2019: 53], «не схожий на ті, які показувалися у Венеції... Робота, яку годі досягнути... це ж прекрасно» (опінія Тіберія Сільваші [Платонова 2019: 54]).

Вела перемовини щодо десятирічного винаймаання павільйону для України (з уст Оксани Баршинової 18.11.2019).

ФРАДЕЛЕТТО Антоніо

Fradeletto Antonio

(1858, Венеція — Рим, 1930). Італійський політик.

Сенатор (з 1920).

Навчався у Падуанському ун-ті, вивчав філософію, літературу (1876).

Автор книг про Джакомо Леопарді (1919), Данте (1922), Уго Фосколо (1927).

Один з ініціаторів заснування Венеційської біенале.

Виконавчий директор 4.04.1894–1914 (дві останні едиції — також віце-виконавчий директор).

Колеги називали діяльність Ф. «обдуманною і наполегливою», та бачили у ньому передусім «літератора» [Пико 1899: 84].

Наглядав над спорудженням павільйону I Венеційської біенале (арх. Енріко Фревідзато).

Працював у імпровізованому помешканні Бібліотеки Комуни; переглядав листування, готував каталог, узгоджував ціни на квитки та систему пільг, радився з митцями і «заспокоював їх дуже гречними відповідями» [Alloway 1968: 33, 32].

Автор «візантійської ідеї» [Martino 2005: 22] національних павільйонів на Джардіні (зведених на кошти держав); на контрасті з Центральним павільйоном це створило виразну панораму сучасного мистецтва.

1905 зажадав прибрати картини Пікассо (провисіли тут три дні) з Іспанського павільйону (факт, якого уникають біографи майстра), аби не

бентежити публіку. Відмовив кайзерові у вітанні на його відвідинах Бієнале, позаяк вони супроводжувалися протестами публіки, якій перепинили шлях поліціанти [Хибберт 2013: 237]. Обидва казуси ілюструють взаємовиключні властивості натури Ф.: консерватизм і лібералізм, патріотичне осердя та реалістичні забобони.

Опікувався митцями, які збиралися виставлятися у Венеції, зокрема, взимку 1897 «бомбардував... листами» старенького Клода Моне, який врешті-решт пристав на його пропозицію [Импрессионизм 1969: 182]. Олександр Мурашко завдячує Ф. участю у 9 Венеційській бієнале, що підтверджує нещодавно опубліковане листування українського митця з Ф. і віце-генеральним секретарем Джуліо Ф.; тривало з грудня 1909 по листопад 1910. Обговорювали останній термін відправлення картин на виставку (у лютому 1910), транспортну компанію з перевезенням двох творів Мурашка (у місяці наступному). Українські науковці дійшли висновку: за Мурашка, який зле володів французькою, писала його дружина [Добрян, Понамарчук 2019]. Загалом «українського майстра могли швидше і легше зрозуміти за кордоном (у Венеції, куди втрапили його... «дві з кращих своїх речей» — *О. С-Г.*), ніж у Московщині» [Антонович 1925: 13].

Часом Ф. розмовляє тоном ввічливого ультиматуму (1907): «якщо синьйор Дягілев відмовляється (від запропонованих умов — *О. С-Г.*), уся моральна та моральна та матеріальна відповідальність ляже на нього» [Русские художники... 2013: 149], і російського комісара відсторонили. Листувався із Даніеле Донгі, автором першого нарису Російського павільйону у «старомосковському стилі» [7 исторических...].

Не мав ілюзій стосовно більшовиків, які «хочуть малярства, що слугувало би пропаганді й було би зрозумілим народові... Ця ясність... змусила добрих буржуа, готових на згоду зі Сталінім, вихваляти цей павільйон понад усе» [Русские художники... 2013: 286, 287].

На інавгураційній світлині Ф. — хвацький чолов'яга, з випнутим наперед черевцем [Amarcord 2013: 23], на графічному портреті 1907 Петера Кроєра Ф. постає заглибленим у невеселий розмисел [Martino 2005: 22]. На картині Алессандро Мілезі 1930 Ф. — втомлений панок, що читає місцеву газету за столиком бієнальської алеї, у кінці якої — фасад Центрального павільйону, на столі — карафка з трунком [Scotton 2002: 46].

ФРАНКЕТТИ Раймондо

Francetti Raymondo

(1829, Легом — Реджіо-Емілія, 1905). Італійський меценат.

Барон.

1858 одружений із Луїзою Ротшильд.

Серед 12 премій на I Венеційській бієнале — премія Ф. (15 000 лір), яку 1895 отримав Еttore Тіто за «Процесію» (зразок релігійного салону, була на виставці і його рустикальна «Фортуна»).

1897 — Чезаре Лоренті з «Параболою» (1 000 лір), учасник 14 підряд венеційських міжнародних художніх виставок [La Mostra...], у Тіто — вже інша відзнака (за картину «Осінь»).

В оздобленні палаццо Ф. у Венеції — роботи бієналістів (скульптура Аугусто Фелічі, малярські алегорії Еміліо Марсілі «Поезія», «Музика», «Архітектура», «Скульптура» [Quarta Esposizione 1901: 113, 119]).

У відреставрованому Палаццо Ф. — Венеційський ін-т літератури та мистецтва, де відбуваються бієнальські покази (на 51 едиції — мистецтво країн Латинської Америки [Сусак 2005: 7]), виставка художнього скла «GlasStress» (2011).

ФРІДГУТ Павло

Фридгут Павел

(1906 — після 1937). Радянський дипломат.

2-й секретар радянського представництва у Римі (1933–36), генеральний консул СРСР у Мілані (1936–37).

Працівник Народного комісаріату іноземних справ (1927–37).

Як комісар Радянського павільйону на 19 Венеційській бієнале 1934 організацією виставки не займався [Русские художники... 2013: 286].

Утім, написав до каталогу вступну статтю, де першим назвав Ісаака Бродського (представлений був вісьмома творами, зокрема «Леніним у Смольному»), насамкінець згадав міні-експозицію Касіяна і Шовкуненка, об'єднаних темою Дніпрельстану [XIX Biennale 1934: 318].

Цікаво, що до складу Оргкомітету увійшов український письменник, діяч ВОКС Микола Любченко, якому до арешту лишалося менше року

— як і те, що одна з картин (Богородського) називалася суголосно гімну фашистів: «Giovinezza».

Експозиція впала в око Ренато Гуттузо: «Ми... полемізували з приводу радянського малярства, яке бачили на останній Бієнале» [Прокоф'єв 1960: 321, 322]. Ще б пак: окрім пропагандистських полотен, тут показали твори Дейнеки, Петрова-Водкіна, Петра Вільямса, відповідно — чотири, три, сім — одиниці експонування (усього 160).

ХАЛТУРІН Олександр Георгійович

Халтурин Александр Георгиевич

(1924–2005). Російський радянський мистецтвознавець.

З 1955 — в Управлінні ІЗО та Пам'ятників МК СРСР (заступник начальника, 1958–73, начальник, 1973–79).

З 1965 — голова радянського комітету ІКОМОС, з 1975 — віце-президент [Русские художники... 2013: 713].

Організатор виставок за кордоном на кшталт «Москва-Париж» (1979–81; за участі шведського куратора Ганса Хюльтена [Обрист 2013: 41]), що стала подією для мого покоління [Сахарук 2020: 44]; її каталог чи не вперше на наших теренах оприлюднив панораму франко-російського (частково, українського) авангарду початку ХХ ст. Тут Х. виступив у ролі члена Президії організаційного комітету (на чолі з Іриною Антоною), комісара радянського відділу, безпосереднього учасника формування каталогу серед інших 111 [Москва — Париж 1981: 1, 306]. Комісар Радянського павільйону на 32 Венеційській бієнале 1964: 42 учасника, серед них — майстри нещодавно шельмованого «суворого стилю» (Едгар Ілтнер, Євсей Мойсеєнко, Анатолій Нікіч, Петро Оссовський), від України — Тетяна Голембієвська.

За словами Ірини Антоної, «дуже значна постать в ієрархії чиновництва», був присутній на прибутті «Джоконди» до СРСР 1974, відповідальної миті втік, не витримавши ситуаційної напруги.

1975 відмовив Ріпа ді Меана з виставкою «Художник Родченко і його школа» [Русские художники... 2013: 443].

ХАМАТОВ Віктор Олександрович

(1957, Волгоград). Український галерист.

З робітничої родини.

Закінчив Ун-т ім. Шевченка у Києві, ф-т кібернетики (1979).

Засновник галереї «Совіарт» (1987), де пройде частина альтернативного для Венеційської бієнале проекту «Контрабанда революції» (2006).

Організатор фестивалю «Молоде перехрестя» (1986), виставок «Київ-Таллінн» (1987), «Київ-Каунас» (1988), в яких узяли участь репрезентанти «нової хвилі», та ін.

Президент Асоціації галерей України (з 1995).

1996–2002 — директор Міжнародного арт-фестивалю в Києві, що показав «досягнення сучасних митців... у яскравих формах» [Хаматов 1997: 30].

Видавець часопису «Галерея» (1998–2011), де з'явилися бієнальські нариси Наталі Булавіної, Олени Сом-Сердюкової, Віти Сусак, Олексія Титаренка, кілька раз — мої.

Комісар Українського павільйону на 51 Венеційській бієнале 2005. На його думку (інтерв'ю 13.07.2019), павільйон мав шанс на одну з нагород: Україною після Помаранчевої революції цікавилися, до «наших» двічі вчашали члени журі. «Ми були затиснуті в кінці березня», рішення про участь у виставці прийняли у кінці лютого після другого туру голосування, тож проект Миколи Бабака «Діти твої, Україно» (куратор Олексій Титаренко) розгорнули на площі меншій, ніж планувалося. Так, у провулку, який виходить до Гранд Каналу, мав бути великий екран для показу відеофільму, та цей простір раніше зайняв турецький проект, тож обмежилися кімнаткою, яка вміщувала не більше п'яти душ. Скоротили кількість світлин у іншому залі, вікна зашила гіпсокартоном привезена до Венеції бригада українських ремонтників; «лаки, будматеріали докуповували тут». «Місце диктує... Арсенал вже розібрали повністю, всі ласі виставкові майданчики заангажовані... Прийшли до мінімалістичного варіанту... Обговорювалася можливість показу інсталяції з українською землею, та забракло місця... Обмежилися наївно-патріархальним залом: світлини з оберегами». «Не вдалося вповні здійснити навіть початковий задум». Інша проблема — відсутність сталої команди

технічного забезпечення (з інтерв'ю 2007: «бракувало розеток, кнопок, стрічок»), адже «куратори від цього далекі», дошкуляли прогалини у законодавстві, недостатнє фінансування, спорадичне отримання грошей. «Завжди подвійні стандарти, завжди потрібні ще кілька тисяч євро понад офіційні нормативи... А потім тебе ще перевіряє КРУ... я ж лише вимагав нелицемірних підходів для гідної презентації».

Вибір Бабака вважає закономірним: «питання української ментальної глибини... контексту політичної ситуації».

Проект «Діти твої, Україно» критикували. Поблажливо: «Хороший хлопець, але в ситуацію бієнале той проект не вписувався. Хоча цікавий, ляльки, старі фото, цікава колекція, але не туди привезена» [Кінець кінцем 2009: 105]. Приязно: «тема торкалася душі кожного українця... але Венеції на карнавалі космополітів абсолютно ні до чого чужі сльози й біль» [Сом-Сердюкова 2005: 6]. Нищівно: «етнографічна... виставка» [Хрушак 2007: 94]. Слова на його захист: «проект... культурно зроблений і культурно поданий» [Сусак 2005: 8] не почули.

Звісно, лаяли росіяни: «застарілі обтяжливі національні проблеми... боротьба за свободу, тяжкі пошуки ідентичності та інша каламуть» [Айзенберг 2005: 36], хоч «проблеми і маркування національної ідентичності» [Мизиано 2005: 42] не вважаються за недолік, коли йдеться про їхню виставку «Мистецтво країн Центральної Азії».

Звідси — роздум: «Венеційська бієнале — який досвід для Києва? Мрію про Київську бієнале» [Хаматов 2005: 12], а вдалося це зробити іншим, іншого разу, інакше.

ХАНЕНКО Богдан Іванович

(1848, Чернігівщина — Київ, 1917). Український меценат.

З козацько-дворянського роду, серед предків — гетьман Правобережної України Михайло Степанович Х. (обраний 1670, «завдячуючи... запорізьким козакам» [Яворницький 1990: 321]) і товариш Скоропадського та Полуботка, політв'язень Микола Данилович Х.

Закінчив Московський ун-т, юридичний ф-т (1871), працював у Міністерстві юстиції.

З 1908 — дійсний статський радник (генерал-майор за Табелем про ранги). Почесний член АМ (1910).

Весільну подорож провів у Італії, відвідав Венецію [Слабошпицький 2001: 212].

Сприяв встановленню пам'ятника братам Ван Ейк у Генті 1913 [Корнієнко 2009: 27].

Чимало культурних ініціатив (як фундацію мистецько-ремісничих майстерень у с. Оленівці Васильківського р-ну [Художники України 2006: 569]) провадив із дружиною Варварою Миколаївною (в дівоцтві Терещенко), сама ж вона облаштувала «просвітницький павільйон» на Фабрично-заводській, торгово-промислової, сільськогосподарській та науково-художній виставці [Путеводитель «Киев» 1913: 148].

З 1870-х Х. відвідує аукціони, наслідком чого, як і закупівель творів мистецтва за кордоном (на жаль, віддає перевагу відрускам класики перед творами живого авангарду), став Музей, якому нещодавно повернули ім'я Х. (колекцію заповіли місту 1916), нині ж на тему окремих збірок студенти НАОМА захищають дипломи (Соня Фарах, з англійської карикатури 2-ї пол. XVIII — початку XIX ст. [Клеваев 2007: 19]).

У музеї спостерігалися «риси нової ерзац-релігії — глобального ретроспективізму» [Акинша 1988: 348], в оформленні київського інтер'єру трапляються венеційські елементи (гіпсові світильники).

У «ревній роботі на ниві мистецтва» Х. субсидування виставок співвітчизник поставив одразу після «музейної справи» [Георгій Лукомський... 2005: 88]. Сучасники скаржилися на «майже неприступність для публіки музейних збірок пп. Х. та Терещенка» (Євген Кузьмін [Савицька 2001: 256]), але Георгій Нарбут водив учнів «музеями Х.» [Нарбут 2020: 361]. «Дивовижна збірка ікон Х.» (вислів Якова Тугенхольда) надихала бойчукістів [Ріпко 1991: 37].

Фундатор павільйону Російської імперії у «російському стилі, змішаному зі... стилем Петра I, дуже талановито, дотепно переробленому» [Нестеров 1968: 198]. На це виділив 30 000 рублів [Настюк 2000: 47], з яких 2/3 призначалися на будівництво, решта на утримання павільйону (за іншими даними, павільйон вартував 60 000 франків — пор. із 46 000, які коштували своїй країні павільйон Німеччини, 54 000 — па-

вільйон Франції, 40 000 — павільйон Бельгії) [Хроника 1913: 109, 110]. Фундування замислив узимку 1913 у Італії [7 исторических...], прохання про виділення земельної ділянки 1909 задовольнила місцева влада [Корнієнко 1909: 26].

Стосунки Х. і архітектора Олексія Щусева були дражливими. Останній скаржився на затримку гонорару; на «хвості, які лишилися після побудови павільйону» і якими скористалися шахраї; у листі 4.09.1914 до Федора Бернштама люто лає Х., гонорару зрікається («вважаю його “жертву” і без того чималою»). У відповідь Х. 20. 09. 1914 дивується «невідповідності рахунку прийнятих мною зобов'язань» [7 исторических фактов...].

Павільйон Х. критикували раніше, критикують і сьогодні. Завбачливо: «Наш павільйон не гармоніюватиме із пейзажем» [Афанасьев 1978: 39]. «Враження хирлявого гібридизму», та «всередині хороше і просто, багато в залах рівного, спокійного світла» [Слоним 1914: 1]. «Чарівна дрібничка» [Г. В. 1914: 201]. Словами хазяїв міста: «tartaletta di frutta», «фруктовий пиріг» [ВС 1914: 139].

Нині: «Архітектура... прекрасна зовні, всередині підступна, вона, мов міфічний Мінотавр, що два роки пожирала сміливців, які заплуталися в її лабіринтах, пригнічувала... розсіювала... фахові зусилля кураторів... непіддатливий простір спокушав знову і знову» [Адашевская 2013: 12], в радянські часи: «не надто придатна для сьогоднішньої Країни Рад» [Абдуллаев 1962: 62]. Авангардисти сміялися: «Особняк серед красивих дерев, на фронтоні герб СРСР і дата побудови павільйону — 1913... дивне поєднання герба та дати» [Пепперштейн 2002: 410]: чи не єдине живе спостереження у романі, сповненому фантазувань.

Те, що «збудований на кошти Х. павільйон відійшов Росії» [Баршинова 2015], у нас не забували: «Росія, як справжня загарбниця, під час розвалу СРСР приписала його собі, а ми таки “здалися без бою”, через фінансову неспроможність тоді утримати цю будівлю й короткозорість управління НСХУ у вирішальний момент розподілу майна» [Авраменко 2015].

При тім, ставлення Росії до «свого» павільйону довго було нехлюйським: МВС, офіційний власник будівлі, не платило за газ [Бугаев 1999: 9], будова потребувала ремонту [Грецкий 2003: 8], ще у 2007 МК

бракувало грошей, «аби реставрувати щусівський павільйон... росіяни бідні» [Адашевская, Профессия 2007: 109]: характерним є епітетне заміщення прізвища мецената на архітектора.

У 1990-ті лівак-венецієць Альберто Сандретті «власним коштом зробив ремонт, хоча його про це ніхто не прохав, уладнав проблеми з орендою» [Алексеев 2008: 485], за що отримав від Росії звання почесного консула у Венеції з табличкою на оселі, де пиячать заїжджі росіяни.

2015 павільйон Х. пофарбували назелено за ескізом Щусева: «всі пам'ятають його жовтим, або колір його взагалі не обговорювався, але...» [Тупицына 2015: 77].

2017 гурт українських митців влаштував протестний перформанс на території павільйону.

З 2001 Україна винаймає у місті помешкання (Палацо Пападополі тощо), вигулькує на території Арсеналу чи встановлює тимчасові споруди (військовий намет, скляну коробку).

Національні павільйони на Джардіні

Італія: 1895, арх. Енріко Тревісанто

Бельгія: 1907, арх. Леон Снейерс

Британія: 1909, арх. Едвін Альфред Рікардс

Угорщина: 1909, арх. Геза Рінтель Мароті

Німеччина: 1909, арх. Даніеле Донгі

Франція: 1912: арх. Фауст Фінці

Нідерланди: 1912, арх. Густав Фердинанд Боберг

Росія: 1914, арх. Олексій Щусев

Іспанія: 1922, арх. Хав'єр де Луке

Чехословаччина: 1926, арх. Отакар Новот

США: 1930, арх. Честер Холмс Олдріч

Данія: 1932, арх. Карл Бруммер

Венеція, Сербія, Єгипет, Польща, Румунія (комплекс будівель на о. св.

Єлени): 1932–38, арх. Бренно дель Джудіче

Австрія: 1934, арх. Роберт Крамрейтер

Греція: 1934, арх. Бренно Дель Джудіче

Ізраїль: 1952, арх. Зеєв Рехтер

Швейцарія: 1952, арх. Бруно Джакометті
Венесуела: 1956, арх. Карло Скарпа
Фінляндія: 1956, арх. Алвар Аалто
Японія: 1956, арх. Такамаसा Йошізака
Канада: 1958, арх. Джан-Луїджі Банфі, Лудовіко Барбіано ді Бельджіойосо, Енріко Перессутті, Ернесто Натан Роджерс
Уругвай: 1960, кол. склад товарів
Країни Скандинавії та Ісландія: 1962, арх. Сверре Фен
Бразилія: 1964, арх. Америкго Марчезін
Австралія: 1988, арх. Філіп Кокс
Корея (Південна): 1995, арх. Сеок Чул Кім, Франко Манкузо [Martino 2005: 149, 150], [Mulazzani 2014: 78, 134, 135].
Павільйонів на Джардіні домагалися Естонія і Тайвань, не отримали [Українські художники... 2002: 148].
Міні-епілог: «Павільйони, коли в них не має виставок, видаються зловісними. Вони виростають переді мною серед листя і темного гравію» [Бидиша 2011: 119].
Флеш-бек з 1932: «Павільйони вистави здалека біліють, немов розкидані приватні вілли» [Віконська 2015: 214].

ХАНТЕР Сем

Hunter Sam

(1923, Спрінгфелд — Принстон, 2014). Американський мистецтвознавець.

Служив у ВМФ США (1942–45).

Навчався в Американській Академії в Римі, Флорентійській Академії (у Бернарда Беренсона, Роберто Лонгі).

Редагував «Art Magazine».

Професор Принстонського ун-ту.

Висвітлював творчість Рауля Дюфі (1954), Ганса Хоффмана (1963), Ларрі Ріверса (1965, 1969, 1972, 1989–90), Говарда Кановіца; Філіпа Гастона (1966), Армандо Помодоро (1982), Міммо Ротелла (1984), Френсіса Бекона (1989, у співавт.), Маріно Маріні (1993, з Д. Фіном), відтак мало не головний його біограф [Art of the 20th 2000: 417], Тома Вессельмана (1994). Поллака — як куратор Музею Пеггі [Гуненхайм...].

На «Американське мистецтво ХХ ст.» Х. (1973) вряди-годи посилалися радянські мистецтвознавці [Куликова 1978: 91], [Малахов 1965: 65, 68]. Ідеолог екологічно-філософського проекту Миколи Журавля «Пасіка» (куратор його в галереї «Зоря» у Грінвічі, 2005 [Собкович 2010: 81]), номінованого на участь у Венеційській біенале, який, не вигравши конкурс, демонструвався самостійно, зате художник стане членом Римської академії сучасного мистецтва [Музей 2018: 239], опанувавши Італію як не з півночі, так у її серці.

«Невисокого росту, інтелігентний»: Журавель познайомився з Х. восени 2004, у лісі під Нью-Йорком відвідавши (допоміг галерист Олесь Димко) самотній будиночок Х., наповнений книгами і картинами, переважно дарунками авторів (інтерв'ю 24.09.2004).

Прочитав скайп-лекцію про «Пасіку» в галереї «Совіарт», не зворушивши змуджену столичну публіку.

ХОУ Ханру

Hou Hanru

(1963, Гуаньчжоу). Китайський мистецтвознавець.

Закінчив АМ Пекіну.

Живе у Франції, Бельгії, Голандії, США.

Куратор біенале у Шанхаї, де показав вітчизняних митців, які працюють традиційно, викликав критику західних арт-традицій [Смит 2015: 160] (2000); Кванжу (2002), Стамбулі (2007), виставки «Міста в русі. Сучасне азійське мистецтво на порозі ХХІ ст.» (1997, з Гансом Ульріхом Обрістом).

2003 — один із кураторів 50 Венеційської біенале, проекту «Z.O.U.: Zone of Urgency», «Зона Наполегливості» в Арсеналі; Даніель Бірнбаум визнав її «найбільш радикальною, щільною і сильною», неофіційно присвоїв титул «Азійської біенале» [Обрист 2013: 252].

Написання статті до каталогу 10.04.2003 перервало повідомлення про війну в Іраку; невдовзі роздуми про «ідеї і цінності людського існування» спонукали Х. продовжити статтю, замислившись над долею/образом спотвореного війною сучасного міста (витлумаченого і як «колаж»),

Х. спроектував свою візію на образ/долю виставки. Розділене на «часові зони напруження через взаємодію вторгнення та опору», травмоване місто «стало лабораторією різних... стратегій виживання»; а отже — «потреба творення гнучких, гібридизованих діалогів та конфронтацій між розмаїтими системами».

Близько 40 художників «заповнили велику нішу, від міських акцій персональної уяви, історичних, геополітичних критик до політичних протестів». Однак «стратегія нескінченної відкритості» спровокувала експозиційну пістрявість проекту [Hou Hanqu 2003: 177–179].

Комісар (із Денісом Захаропулосом) Французького павільйону на 48 Венеційській бієнале 1999 (Жан-П'єр Бертран, Хуан Йон-Пінг).

Куратор Китаю на 52 Венеційській бієнале 2007: чотири мисткині «Щоденних див» як свідчення модернізаційного процесу у державі.

ЧЕЛАНТ Джермано

Celant Germano

(1940, Генуя — Мілан, 1920). Італійський мистецтвознавець.

«Трохи скнара в душі» [Бонами 2013: 138].

Навчався історії мистецтва в Ун-ті Генуї.

Вважав перемогу Раушенберга на Бієнале 1964 «першим проявом американського культурного колоніалізму» [Rubinstein 1995: 78].

Як і Рестані, Кальвезі, 1968 підписав листа з вимогою звільнення Президента Бієнале через побоїще на Сан-Марко; назвав арт-фестиваль «поромом, який байдуже пливе у водах Травневої революції» [Martini 2011: 28, 56].

Ніби у передчутті бієнальської мозаїки 2003 (де, втім, Ч. не було) на запрошення Сета Зігелауба 1970 виступив одним із шести редакторів американського проекту «Виставка. Липень-серпень», аби організатор «усунувся від вибору і промоції конкретних художників» [Обрист 2013: 140]. Редагував «Artforum» (з 1977).

У фірмі Prada впроваджував новації з використання творів Кандінського й Канови (за це його обпікали «підозрою»); журналістові постав як «сивоголовий» чоловігя «у сірій шкірянці» [Kimmelman].

З велетенськими баками, сліпучою посмішкою, блокнотом у руках пишається в Італійському павільйоні Бієнале дисидентів [Ripa di Meana 2019: 66].

Автор ідеї Великого Міста (на прикладі Маямі, «міста без кордонів», «лабіринту з силою-силенною відгалужень, які нікуди не ведуть»), від якого залежить доля сучасного мистецтва [Кислова 1991: 81].

Ідеолог Арте Повера як «простору, позбавленого функціональності і непридатного до перетворення на товар» (з каталогу виставки в Болоньї 1969 ([Неоавангардистские течения... 1972: 270]), що французький теоретик витрактував як «мистецтво партизанської війни зі світом багатіїв» [Рестани 1989: 60]. Опікуваних митців — 13, маніфест — стаття Ч. «Нариси про герилью» (1967) у часописі «Flash Art».

Відтак автор каталогів, монографій про напрямок (1969) і його представників (Джуліо Паоліні, 1972, П'єро Манцоні, 1975, Джузеппе Пеноне, 1978, 1989, Джільберто Дзоріо, 1987, 1992, Мікеланджело Пістолетто, 1988, 1989, 1990, Маріо Мерца, 1979, 1983, 1989), та ін. (Луїзу Невельсон, 1973, 1994, Еміліо Ведова, 1984, Бертрана Лав'є; Хаїма Стейнбаха, 1986, Класа Олденбурга, 1988, 1995, Піта Мондріана, 1990, Дару Бірнбаум, 1991, «Меплторпа проти Родена», 1992, Кіта Херінга, 1992, 1994, Чарльза Сімонза; Тоні Грегга, 1994, Майкла Хейзера, 1996, Ансельма Кіфера, Джуліао Сарменто, 1997, Аніша Капура, 1998, Ребекку Хорн, 1981, 1984, 1990, 1991, 1993).

Куратор виставок Арте Повера (Генуя, 1967, Болонья, 1968, Нью-Йорк, 1985) [Art of the 20th 2000].

Вибудовував власну історію мистецтва з урахуванням доквілля (виставка «Середовище / Мистецтво: від Футуризму до Боді-Арту» на 37 Венеційській бієнале 1976; серед союзників — Ель Лисицький, Піт Мондріан, Курт Швіттерс, Марсель Дюшан [Челант 2012: 113]).

«Ми хочемо... стати ніби культурними завойовниками, а водночас витягнути із забуття мистецтво, яке можна... віднайти од Радянського Союзу до Японії» (з інтерв'ю римському часопису «Мессанджеро» [Большие планы... 1989: 75]).

Від 1989 завідувач відділом сучасного мистецтва Музею Гуггенгайм; автор проекту перетворення музею у «багатонаціональну корпорацію».

Куратор Флорентійської бієнале, присвяченої зв'язкам моди з мистецтвом, колега, для якого Ч. — «блискучий менеджер мистецтва», режумував, що вона «не була підкріплена переконливою кураторською концепцією», «пошук коштів на художні проекти перетворився на самотійний вид фахової діяльності» [Бонами 1997: 50, 51].

Куратор 47 Венеційської бієнале 1997 з виставкою-гаслом «Майбутнє. Теперішнє, Минуле»; надихався архітектурою барокко.

Цю едицію визнали чи не найгіршою за бієнальську історію, приписавши їй «чарівність і бездушність», «менеджерську поразку» [Martino 2005: 97, 98], не на користь Ч. — рівень відвідування (195 тис. — пор. із 320 тис. у 1995, 286 тис. — 1993). «Перегляд моделі однолінійного розвитку... не зміг скасувати летального діагнозу великій виставці», «відмова від ієрархій» свідчила про «всеїдність кураторського вибору» [Мизиано 1997: 75]. З суворим вердиктом не згоден, адже тут гідно себе показали Герхард Ріхтер, Піпілоті Ріст, Маріко Морі, Тобіас Рехбергер; деякі з них стануть лауреатами, а ще — нашими гостями (Морі).

«Поразка» не віднадила Ч. («стратегічного... до кон'юнктурності» [Мизиано 1999: 139]) від наступних звитяг. Серед виставок Ч. на Венеційських бієнале: «Іспанія: авангард та соціальна реальність, 1936–1976» (1976), «Оркестр Левітта» у Італійському павільйоні (1988).

Художній директор «Трилогії смерті» Франческо Веццолі (відеоімітація пеплуму) на 52 Венеційській бієнале 2005.

Підтримав «Балканське барокко» Марини Абрамович, «Вибір італійського народу» Віталія Комара / Олександра Меламіда.

У мистецтві має бути якась криза, од війни до СНІДу, вважає Ч. (інтерв'ю Крістіни Руїз), тож Ай Вейвей і Ширін Нешат не є передовими митцями [Перрі 2014: 80].

На 49 Венеційській бієнале 2001 — куратор павільйону Бразилії («клаптикові портрети» Віка Муніза, зоінсталяція Ернесто Нето), помітного на Джардіні.

На 55 Венеційській бієнале 2013 у Ка'Корнер відновив виставку 1969 «Коли позиції стають формою» Зеємана (експерт Томас Деманда, арх. Рем Коохлас).

Симпатизував Яннісу Куннелісу, писав про нього 1983, 1992, на його прикладі вибудовував власні культурні парадигми [Ризе 1989: 32], 2000 відвідав Київ заради його інсталяції на виставці «Opera Formosa» [Минко 2000: 69]. На 57 Венеційській бієнале — куратор ретроспекції митця, «діалогу між його творами та інтер'єрами XVIII ст.» [Kounellis 2019: 4].

Помер у лікарні від коронавірусу.

ЧІНІ Вітторіо

Cini Vittorio

(1884, Феррара — Венеція, 1977). Італійський фінансист.

Граф.

Навчався у Венеції, Сен-Галлені, у Комерційному ін-ті Шмідта (Швейцарія). Банківську практику проходив у Лондоні.

Доброволець-кавалерист у I світовій війні.

Чоловік кінодівки Лідії Бореллі (з 1918).

1949 Ч. в аеропорту Ніцци чекав прильоту 31-річного сина Джорджо з нареченою, на власні очі побачивши їхню загибель, закарбував його ім'я фундацією, що об'єднала музей, бібліотеку, ін-т історії мистецтва, чия видавнича діяльність у середині 1980-х перевершила 100 000 позицій [Базен 1994: 330].

Її територія у монастирі бенедиктинців на о. Сан Джорджо використовувалася як для бієнальських («Трилогія смерті» Франческо Веццолі, 2005), так й інших показів («Натовп і одинак» Магдалени Абаканович, «Іржа» Луїзи Манцон, «Шедеври»: світлини Матіаса Шаллера, «Картина як постріл» Лю Ксяодона, 2017).

Підбірка картин кватроченто (Боттічеллі, П'єро ді Козімо, Філіппо Ліппі [Гарретт 2007: 346, 347]) — у галереї Палаццо Ч.; вхід обмежений, у чому переконався влітку 2017.

2013 тут розташувався павільйон Анголи (проект «Луанда, енциклопедичне місто»).

З Фундацією взаємодіяли Джермано Челант (виставка Джона Уеслі, 2009), Пітер Грінуей [Exibart... 2009: 37, 5].

Вона — промотер бієнальської виставки «Вчора / Сьогодні / Завтра: здатність лишати сліди є знаком довіри» (твори Браяна Мак-Кормака) на 57 арт-фестивалі 2017; місце для хореографій екс-киянина Сержа Лифаря (на території Зеленого театру; в межах бієнальського проекту «Довкілля, участь і культурна структура», 1975) [Ripa 2019: 48].

1977 відмовилася від контакту з Бієнале дисидентів.

З нею 2019 планував співпрацю Олексій Титаренко; «на сьогодні це — мрії», з листа 22.06.2020.

ЧУБАК Божена

Czubak Bożena

Польський мистецтвознавець.

Директор Фондації «Профіль».

У виставці 2010 «Відкритий Архів» використала допоміжний матеріал творчості: начерки, макети митців.

Автор книг («У Польщі, де ж іще?», 2006, у співавт.), інтерв'ю з митцями (Збігнев Лібера, 1998), статей (про Зоф'ю Кулик, 2004).

Куратор павільйону Польщі на 53 Венеційській бієнале 2009 (з галереєю «Захента», Варшава): проект Кшиштофа Водічки «Гості», присвячений заробітчанами з Бангладеш, В'єтнаму, Лівії, Марокко, Пакистану, Румунії, Чечні, Шрі Ланки, України; Ч. зустрічала їх в Італії та Польщі, де вони «миють вікна... теревенять, чекають на роботу».

Виставковий простір прорізали віконно-аркові отвори для демонстрації туманних відео-тіней спантеличених героїв, і голоси їхні лунали туманно. «Бієнальські відвідники при тім теж почувуються як “гості”... котрим указано з якої по яку годину можна сюди завітати», свідчила Ч. [Making Worlds: Exhibition 2009: 100]. Проекту віддали належне сусіди-європейці [Sausset 2009: 64].

Куратор інших виставок Кшиштофа Водічки (Варшава, 2010, Лодзь, 2015).

ШАПОШНИКОВ Борис Валентинович

Шапошников Борис Валентинович

(1890–1956). Російський радянський літературознавець.

Працював у Академії худ. наук.

«Красень з породистим лицем, витонченими рухами» [Чудакова 1988: 308].

Дослідник Пушкіна [Шапошников 1928].

Член Оргкомітету Радянського павільйону на 14, 16 Венеційських бієнале 1924, 1928; на Паризькій виставці 1925 (із Яковом Тугенхольдом, Давидом Штеренбергом [Климов 1982: 83]).

На першій формував відділ графіки за дорученням комісара павільйону; «у процесі роботи ми дружньо обмінювалися порадами» [Терновець 1977: 152], потім оцінив «багатий... відділ рисунку (150 робіт)» [БШ 1928: 6]. Співпраця продовжилася 1927 на виставці у Монце-Мілані, де Ш. «постійно викликав для консультацій» начальника [Терновець 1977: 175], був членом комітету за головування ДАХН і склав шефу компанію для огляду старожитностей, про що Терновець згадує у листах.

Завдяки Ш. світова арт-спільнота змогла 1924 побачити квіт тогочасної графіки, зокрема митців з України: Олексія Кравченка, Іларіона Плещинського, Василя Чекригіна (з ним приятелював; приїхав 1922 на його поховання у Мамонтове [Жегин 1986: 230]), також Льва Бруні, Георгія Верейського, Петра Мітуріча, Анну Остроумову-Лебедєву, Павла Павлінова, Володимира Фаворського, Сергія Чехоніна, Павла Шилінговського [Русские художники... 2013: 212, 213]. Чіпріано Джанетті виділив у Радянському павільйоні Ореста Верейського, Натана Альтмана («чудові рисунки»), Миколая Купреянова («вміле й дотепне використання плями»), Володимира Лебедєва, Юлю Оболенську (інший критик назвав її «мужньою і аристократичною») [Терновець 1928: 101, 102].

Звинувачений Малевичем у приховуванні його творів «у комірчині» на Венеційській бієнале 1924 (хоча твори у каталозі фігурують); так само автор нападав на Павла Кончаловського, Ігоря Грабаря [Малевич 2004: 162, 160].

Насправді 1924 просто забракло місця для всіх експонентів (в т. ч. Любові Попові, Роберта Фалька, Бориса Ендера [Барнет 1993: 182]).





Фрагмент перформансу в Арсеналі. 57 Венеційська бієнале. 2017.

Фото Павла Пушкаря.

Література

- Абалкин Н. Крик отчаяния // Правда. 1960. № 211.
- Абалкин Н. На венецианской выставке // Иностранная литература. 1957. № 2. С. 241–248.
- Абалкин Н. На добрую память. М.: Молодая гвардия, 1971.
- Абалкин Н. Снова на венецианской выставке // Иностранная литература. 1958. № 10.
- Абдуллаев М. Биеннале // Абдуллаев М. Глазами бакинца: Путевые заметки. Баку: Азербайджанское Изд. Детской и Юношеской Л-ры, 1962.
- Абрамович М. Пройти крізь стіни. К.: ArtHuss, 2018.
- Авраменко О. З «Надією», але без довіри <http://culturprostir.ua/uk/post/perevagi-tanedoliki-ukrayinskogo-raviyonu-u-veneciyi>
- Авраменко О. Місце і час універсального діалогу // Українське сучасне мистецтво: Проекти UAFRA 2019. #Women'sArtNow 2019. К.: UAFRA, 2019.
- Авраменко О. Непередбачений Грінуй // Fine Art. 2009. № 4.
- Авраменко О. Проект Демієна Герста «Скарби» як фокус тенденцій contemporary art // Сучасне мистецтво. К.: ІПСМ НАМ України, 2017. Вип XIII.
- Авраменко О. «Чорне намисто» у Венеції // День. 2015. № 92–93.
- Адашевская Л. Арсенал // ДИ. 2007. № 5.
- Адашевская Л. Даная под дождем // ДИ. 2013. № 3.
- [Адашевская Л]. Искусство «нового реализма»? [Интервью с Т. Арзамасовой, Л. Евзовичем] // ДИ. 2007. № 5.
- Адашевская Л. Национальные экспозиции // ДИ. 2007. № 5.
- [Адашевская Л]. Профессия как социальный договор [Интервью с С. Горяевым] // ДИ. 2007. № 5.
- Айзенберг В. Дневник Биеннале // Искусство. 2005. № 3.
- Акимова Д. Хор солистов: Интервью с А. Толстым // Новый Мир Искусства. 2003. № 2.
- Акинша К. А. Мир Ханенко: Заметки об историзме // Панорама искусств 11. М.: Сов. художник, 1988.
- Акройд П. Венеция, прекрасный город. М.: Изд. Ольги Морозовой, 2012.
- Александр Бенуа размышляет... М.: Сов. художник, 1968.

- Александрова А., Кравцова М., Митюшина А. История новейшего искусства в картинках и анекдотах // Esquire. 2005. № 6.
- Алексеев Н. Бедный скульптор с «береттой» // Искусство. 2007. № 6.
- Алексеев Н. Ряды памяти. М.: НЛО, 2008.
- Алпатов М. Воспоминания. М.: Искусство, 1994.
- Альберти Ф. Луїджі Ноно // Композитори. Тернопіль: Богдан, 2004.
- «Амазонки авангарда». М.: Наука, 2004.
- Амфитеатров А. В. Собр. соч. Пг.: Книгоизд. Т-ва «Просвещение», б. г. Т. XXXVII
- Андрухович С. Фелікс Австрія. Львів: Вид. Старого Лева, 2016.
- Андрухович Ю. Живокист серцевидний // Критика. 2006. № 4.
- Андрухович Ю. Таємниця. Харків: Фоліо, 2007.
- Антонова И. Обсуждаются вопросы реставрации // Творчество. 1963. № 12.
- Антонович Д. Олександр Мурашко. Прага: Вид. укр. молоді, 1925.
- Антонович Д. Ян Станіславський. Прага: Вид. укр. молоді, 1926.
- Аполлинер Г. Стихи. М.: Наука, 1967.
- Арасс Д. Деталь в живописи. М.: Изд. группа «Азбука-Классика», 2010.
- Ардаматский В. Венецианская метаморфоза // Известия. 1977. № 30.
- Ардаматский В. Проповедники злобы и насилия // За рубежом. 1977. № 27.
- Арт-рейтинг 1996 // Art line. 1997. № 1.
- Архипенко О. Теоретичні нотатки // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. К.: РВА «Тріумф», 2005.
- Афанасьев К. Н. А. В. Щусев. М.: Стройиздат, 1978.
- Б. Ш. [Б. Терновец]. Искусство СССР на Венецианской выставке // Правда. 1928. № 133.
- Бабак М. Небесна хроніка. К.: Логос, 2014.
- Бабичева В. Венеційська бієнале // Образотворче мистецтво. 2013. № 3.
- Бажанов, Л., Турчин, В. Абстрактное искусство: Опыт переосмысления // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1991. Вып. 27.
- Баздирева А. Непевність українського мистецтва // ART Ukraine. 2012. № 5.
- Баздирева А. Світові новини // ART Ukraine. 2011. № 4.
- Баздирева А. Створення за рахунок знищення: Метафізичні експерименти Даміана Ортеги // ART Ukraine. 2011. № 2.
- Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М.: Изд. группа «Прогресс» «Культура», 1994.
- Базилева И. Как нам обустроить российское искусство? // Галерея. 2003. № 1.
- Базилева И. Первый международный месяц фотографии «Фотобиеннале-96» // ХЖ. 1996. № 12.
- Базуальдо К. Типология большой выставки // ХЖ. 1998. № 19–20.
- Базуальдо К. XXIV Биеннале в Сан-Паулу: Антропофагия или либерализм // ХЖ. 1999. № 24.

- Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М.: Сов. художник, 1981.
- Барнет В. Э. Участие России в Биеннале в Венеции в 1924 г // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915–1932. Берн: Бентель, М.: Галарт, 1993.
- Баршинова О. Глобальный аттракцион // Столичные новости. 2009. № 27.
- Баршинова О. Як я відмовилася бути куратором Венеційської бієнале — <http://lifepravda.com.ua/columns/2015/02/24/189861/>
- Бегбедер Ф. Бесіди нащадка епохи. К.: КМ-букс, 2016.
- Бедэ Р. Каналетто. Будапешт: Изд. Корвина, 1961.
- Бек К. История Венеции. М.: Весь Мир, 2002.
- Белоусов Л. С. Режим Муссолини и массы. М.: Изд. Моск. ун-та, 2000.
- Белянский Д. Грехи на яйцах // Профиль. 2011. № 5.
- Бельдинский И. «Вы работаете для человечества» // Советская культура. 1977. № 78.
- Бельдинский И. Осень в Венеции // Советская культура. 1977. № 291.
- Бельдинский И. Что отразило венецианское зеркало // Советская культура. 1977. № 75.
- Бенуа А. Мои воспоминания: в 5-ти кн. М.: Наука, 1993. Кн. 1–5.
- Бидиша. Венеция: Под кожей города любви. М.: РИПОЛ-классик, 2011.
- Биеннале (Тень мечты над украинским павильоном) // Воно. 2019. № 10.
- Биеннале как срез божественного процесса [Интервью с М. Рашковецким] // Антиквар. 2021. № 4.
- Биеннальское: Стамбул и новые географические перспективы // ХЖ. 1998. № 19–20.
- Бирнбаум Д.: «Я в поисках художников для новых выставок» [Интервью М. Кравцовой, А. Паршикова] // Артхроника. 2005. № 1.
- Білоконь С. Між Сціллою та Харибдою // Образотворче мистецтво. 2003. № 8.
- Блок А. Новые материалы и исследования: в 4-х кн. М.: Наука, 1981. Кн. 2.
- Богородский Ф. Воспоминания, статьи, выступления, письма. Л.: Худ. РСФСР, 1987.
- Большая история искусств: XX в. М.: Слово, 2009. Кн. 12.
- Большие планы Джермано Челанта // Искусство. 1989. № 11.
- Бонами Ф. Мода, вино и оливковое масло // ХЖ. 1997. № 18.
- Бонами Ф. Я тоже так могу! Почему современное искусство все-таки искусство. М.: V-A-C press, 2013.
- Борджезе Л. Смерть искусства в Венеции // За рубежом. 1964. № 28.
- Борлотти Ф. П. Франческо Мизиано: Жизнь интернационалиста. М.: Прогресс, 1981.
- Борхес Х. Л., Касарес А. Б. Шість загадок для дона Исидро Пароді. Львів: Вид. Старого Лева, 2017.
- Борщак І. Наполеон і Україна. Львів: друк. ВС «Діло», 1937.
- Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М.: Сов. художник, 1962.
- Босенко А. Случайная свобода творчества. К.: Химджест, 2007.

- Боткина А. П. П. М. Третьяков. М.: Искусство, 1986.*
- Боткина А. П. М. Третьяков и начало его собирательства // Искусство. 1939. № 6.*
- Боттильери Ф. Демократия по-итальянски: Как на Римском телевидении понимают свободу мнений // Литературная газета. 1977. № 15.*
- Боффа Д. Венецианские контрасты // Советская культура. 1954. № 103.*
- Бохоров К. Биеннале, как она есть // ХЖ. 1997. № 17.*
- Бохоров К. Заметки о кураторстве: Постановка проблемы // ХЖ. 2000. № 3.*
- Бохоров К. «Стамбул гуры нынче славят...»: 5-я Стамбульская биеннале // ХЖ. 1998.*
- Бочаров И. «Биеннале» антикоммунизма // Литературная газета. 1977. № 49.*
- Братков С.: О Венецианской биеннале. [Интервью О. Лопуховой] // Аура. 2007. № 1.*
- Бредихина Л. Испанские мотивы // ХЖ. 2001. № 5.*
- Брейтбург Г. Встречи на острове Сан-Джорджо // Литературная газета. 1960. № 79.*
- Бренд «Українське». К.: ЦСМ при НаУКМА, 2002.*
- Бреннер А. Венские зарисовки // ХЖ. 1998. № 28.*
- Бродель Ф. Время мира: Материальная цивилизация, экономика и капитализм. М.: Прогресс, 1992. Т. 3.*
- Бродский Б. И. Оформление выставок. Л.: Худ. РСФСР, 1960.*
- Брюсов глазами современников: Из воспоминаний В. Г. Шершеневича // Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия, 1976. Вып. 2.*
- Бугаев С. (Африка): Министру Иванову не следует пускать свою жену на мои выставки // Коммерсантъ. 1999. № 102.*
- Будзати Д. Нічна баталія на Венеційській біенале // Всесвіт. 1978. № 2.*
- Булавина Н. Восток — Запад: украинская игра со зрителем // Деловая неделя. 16.03.2003.*
- Булавина Н. Мистецтво у русі: Сучасні мистецькі процеси в Україні та переміщення культурних цінностей // Сучасне мистецтво. К.: ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12.*
- Булавина Н. Мистецька хроніка // Образотворче мистецтво. 2002. № 4.*
- Булавина Н. Українські жорна у Венеції // Образотворче мистецтво. 2004. № 1.*
- Булавина Н. Успіх у Венеції // Українське слово // 2003. С. 47.*
- Булавина Н. 52-га Венеційська біенале: не відсторонений погляд // Галерея. 2007. № 3–4.*
- Бурлака В. Багатозначна оптика мистецтва // Сучасне мистецтво. К.: «Акта», 2008. Вип. 5.*
- Бурлака В. «Бідна земля» на Венеційській біенале // Дзеркало тижня. 2001. № 24.*
- Бурлака В. Історія образу: Мистецтво 2000-х. К.: Фонд візуал. досліджень, 2011.*
- Буррио Н. Глобализация и апроприация // ХЖ. 2004. № 4.*
- Буррио Н.: «Мы сделали пролог к биеннале» [Интервью М. Кравцовой] // Артхроника. 2005. № 1.*
- Бушуева, С. Полвека итальянского театра. 1880–1930. Л.: Иск-во, 1978.*

- Буэно Т. Антонио Буэно // Иностранная литература. 2018. № 12.
- В борьбе за искусство социалистического реализма // Искусство. 1935. № 6.
- В конце восьмидесятых [Интервью с Е. Барабановым, К. Кильзеватером, В. Мизиано, В. Мироненко] // Родник. 1990. № 4.
- В. С. XI международная художественная выставка в Венеции 1914 г // Архитектурный художественный еженедельник. 1914. № 11.
- Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2-х т. М.: Худ. РСФСР, 1971. Т. 2.
- Васильев О., Столярчук І. Українське мистецтво рухається вперед, а суспільство досі живе в соціалістичному реалізмі. Вони майже не перетинаються // Країна. 2015. № 32.
- Васильев С. Дезориентация во времени // Столичные новости. 2001. № 8.
- Васильев С. Одни дома [Интервью с И. Дюричем, И. Подольчаком] // Столичные новости. 2001. № 44.
- Васильев С. Смерть в провинции // День. 2001. № 47.
- Васильев С. Чемпионат мира по художественному ориентированию // Коммерсантъ-Киев. 05.06.2009.
- Ващук Р. Озонне повітря одного листопада // Термінус. 1987. Зима.
- [В]. «Мы обязаны участвовать в Венецианском биеннале: Михаил Рашковецкий о важности Венеции» <http://projects.platforma/rashkovetskii-mikhail>
- Венецианско Биенале-80 // ЛИК (София). 1980. № 32.
- Венецианской «биеннале» нужна реформа // Иностранная литература. 1970. № 7.
- Венеційська біенале-2019: Національний відбір українського художнього проекту як відображення процесів сучасного суспільства. К.: б. вид., 2019. Вип. 74.
- Венеційське паломництво // ART Ukraine. 2011. № 3.
- Венеція — стан душі. Львів: Львів. Наук. б-ка мистецтв ім. Б. Г. Возницького, 2018.
- Вентури Л. От Мане до Лотрека. М.: Изд. иностр. лит-ры, 1955.
- Вергеліс О. Біенале, український Гамлет [Інтерв'ю з Г. Зіньківським] // Дзеркало тижня. 2013. № 18.
- Вермо А. и О. Мэтры сюрреализма. СПб.: Акад. проект, 1994.
- Веселова С. «Переход. Точка. Зеро» // ХЖ. 2001. № 36.
- Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. М., К.: «REFL-book»-«И-СА», 1994.
- Винничук Ю. Наша Сяня // Post-Поступ. 2017. № 3.
- Витпер Б. Р. Проблемы реализма в италийской живописи XVII–XVIII вв. М.: Иск-во, 1966.
- Вирилио П. Машина зрения. Информационная бомба. Стратегия обмана. Луганск: Биг-Пресс, 2013.
- Виставка І. Є. Репіна // Малярство і скульптура. 1936. № 7.
- Вишнева Г. «Хроніки від Фортінбраса» в проекті «На межі. Українське мистецтво

- 1985–2004» // Образотворче мистецтво. 2015. № 1.
- Віконська Д. *Viennale 1932*// Віконська Д. *Arts Longa... Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія*. Львів: ЛА «Піраміда», 2105.
- Владич Л. Алексей Шовкуненко // *Искусство*. 1964. № 4.
- Владич Л. Василь Касіян. К.: Мист-во, 1978.
- Владич Л. Твори Тетяни Яблонської у Венеції // *Радянська культура*. 1960. № 55.
- Власов В. А. Художник о художниках: Из записей ранних лет // *Панорама искусств*. М.: Сов. художник, 1983. Вып. 6.
- Выставка Джорджо Моранди: Каталог. Б. м.: Grafis Editizioni d'arte, 1973.
- Выставка итальянского рисунка XVII–XVIII ст.: Каталог. Л.: Изд. Гос. Эрмитажа, 1959.
- Выставки Советского Изобразительного Искусства: Справочник. М.: Сов. художник, 1965. Т. 1: 1917–1932.
- Вышеславская-Макарова И. Итальянское искусство. 1900–1950. Выставка в Гран-Пале. Париж // *Галерея*. 2006. № 1/ 2.
- Вышеславский Г. Киев-Сараево. Тайное представительство // *Галерея*. 2004. № 1.
- Вишеславський Г. Ленд-арт у творчості українських митців // *Сучасне мистецтво*. К.: ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. XIII.
- Вышеславский Г. «Новое пространство» и несбывшиеся мечты о Музее // *Галерея*. 2007. № 1/ 2.
- Вышеславский Г. Фестиваль как поиск согласия // *Галерея*. 2001. № 7–8.
- Вышеславский Г. 51-я Венецианская биеннале // *Галерея*. 2005. № 2.
- Відкритий архів — <https://www.openarchive.com.ua>
- Відкритий світ: Участь у міжнародних подіях: вивчення ситуації. Вісник МФ «Відродження». 2001. № 5.
- Внутренние известия // *Киевлянин*. 1910. № 133.
- Внутренние известия // *Киевлянин*. 1910. № 136.
- Возвращение художника. [М.]: б. изд., 2003.
- Войцехов Л. Проекты. К.: *Vozdvizhenka Art House*, 2016.
- Володарский Ю. Марат Гельман: Гуманитарный инженер // *Шо*. 2019. № 6–8.
- Волязловський С. А 4. Кулькова ручка. К.: *Karas Gallery*, 2015.
- Воспоминания о серебряном веке. М.: Республика, 1993.
- Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: *Искусство*, 1976.
- Всемирная выставка // *Вестник Европы*. 1900. Июль.
- Вуд М. Уистлер. М.: Т-во типо-литер. И. Машистова, 1910.
- Вулф Т. Раскрашенное слово // *Иностранная литература*. 1976. № 5.
- Вучетич Е. Творить по велению сердца // *Молодая гвардия*. 1964. № 6.
- Г. В. Русский павильон на Международной выставке в Венеции // *Архитектурный художественный ежегодник*. 1914. № 17.

- Гадзінський В. Фрагменти стихії: Статті та рецензії. 1921–1926. Б. м.: ДВУ, 1927.
- Гайсин Б., Уилсон Т. Здесь, чтобы уйти. М.: Аст, Адапта, 2006.
- Галич А. Возвращение: Стихи. Песни. Воспоминания. Л.: Музыка, 1990.
- Гаррет М. Венеция. История города. М.: Эксмо, СПб: Мидгард, 2007.
- Гельдхоф Б: «Вы больше не можете говорить о постсоветском искусстве» — http://art-territory.com/ru/teksti/intervju/7198-bjorn_geljdhof_vi_boljshe_ne_mozhete
- Гельдхоф Б. Про міжнародну мову художників-фіналістів Future Generation Art Prize, очікувану виставку Такаші Мураками та еволюцію румунського кіоска [Інтерв'ю А. Ложкіної] // ART Ukraine. 2010. № 6.
- Георгій Лукомський і українська художня спадщина // Хроніка. 2005. № 61–62. Ч. 1.
- Герасимов С. В. М.: Сов. художник, 1985.
- Герман Л. Все знания мира // Фокус. 07. 06. 2013.
- Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк: Сучасність, 1982.
- Глазунова О. Украинскому арту унитары не нужны // 2000. 2013. № 23.
- Глазычев В. Художник и публика // Советское искусствознание '73. М.: Сов. художник, 1974.
- Глезер А. Второй русский авангард и Запад // Иск-во авангарда: язык мирового общения: Мат. Междунар. Конф. 10–11 дек. 1992. Уфа: МСИ «Росток», 1993.
- Глібчук У. Венеціанські пристрасті: [Інтерв'ю з В. Раєвським] // Українське слово. 2001. Число 12.
- Говдя П. За дальше піднесення ідейно-художнього рівня українського образотворчого мистецтва // Образотворче мистецтво. 1978. № 1.
- Голомшток И. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
- Голсуорси Д. Тимоти на волосок от гибели (На Форсайтовской бирже) // Голсуорси Д. Собр. соч.: в 16 т. М.: Правда, 1962. Т. 4.
- Голубовский Е., Деменов Е. Смутная алчба. Одесса: Колодрук, 2010.
- Голубовский Е., Деменов Е. Смутная алчба-2. Одесса: Колодрук, 2011.
- Гомбрих Э. История искусства. М.: ООО «Изд-во АСТ», 1998.
- Гонкур Э. и Ж. Дневник: Избр. страницы в 2-х т. М.: Худ. лит-ра, 1964. Т. 2.
- Гончаренко М. Мистецтво без ідеалів. К.: Вид-во політ. л-ри України, 1964.
- Горбачов Д. Кубофутуризм як передчуття. [Інтерв'ю О. Чекан] // Український тиждень. 2008. № 23.
- Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. К.: Дух і Літера, 2020.
- Гординський С. Про мистецтво. Львів: Апріорі, 2015.
- Гордон Е. С. Изобразительное искусство США 1960-х гг.: Опыт анализа // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1989. Вып. 25.

- Горська А: Червона тінь калини: Листи, спогади, статті. К.: Спалах ЛТД, 1996.
- Горяинов В. Будет ли жить Биеннале? // Советская культура. 1970. № 99.
- Горяинов В. Венецианская Биеннале-72 // Творчество. 1972. № 11.
- Горяинов В. Венецианские биеннале. Первая и последняя // Творчество. 1971. № 4.
- Горяинов В. Джакомо Манцу. М.: Изобр. иск-во, 1972.
- Горяинов В. Искусство или экстравагантность? // Творчество. 1962. № 11.
- Горяинов В. В. Современное искусство Италии. М.: Иск-во, 1967.
- Горяинов, В. Творческий путь Армандо Пиццинато // Искусство. 1964. № 4.
- Горяинов В. Тоно Дзанкарнаро. М.: Изобр. иск-во, 1969.
- Горяинов В. Трансавангард на Венецианской Биеннале // 1983. № 7.
- Горяинов В. Это показала XXXII «Биеннале ди Венеция» // Советская культура. 1964. № 92.
- Горяинов В. 30-я Биеннале // Творчество. 1962. № 10.
- Горяинов В. XXXIII Биеннале в Венеции // Творчество. 1966. № 11.
- Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М.: Гос. изд. худ. л-ры, 1955. Т. 29.
- Госейко А. Історія українського кінематографу. К.: книжк. вид. КІНО-КОЛО, 2005.
- Гости Москвы // Советское кино. 1964. № 27.
- Государственная Третьяковская Галерея: Каталог живописи XVIII — начала XX вв. (до 1917 г). М.: Изобр. иск-во, 1984.
- Государственная Третьяковская Галерея: Каталог собр. Скульптура 2-й пол. XX в. М.: Красная Площадь, 1998.
- Государственная Третьяковская Галерея: Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX — начала XX вв.: Каталог. М.: Сов. художник, 1977.
- Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина: Каталог карт. галереи. Живопись. Скульптура. Миниатюра. М.: Изобр. иск-во, 1986.
- Государственный художественный музей ЭССР: Каталог. Таллин: Периодика, 1984.
- Гофман Й. Искусство и глобальный театр: Беседа с Г. Зееманом // Галерея. 2001. № 7–8.
- Грабарь И. Автомонография. Л., М.: Иск-во, 1937.
- Грабарь И. Международные выставки: Венеция // Мир искусства. 1899. № 20.
- Грабарь И. Моя жизнь. Этюды о художниках. М.: Республика, 2001.
- Грабарь И. Э. Письма (1891–1917). М.: Наука, 1974.
- Грабарь И. Э. Письма (1917–1941). М.: Наука, 1977.
- Грбович І. Дзеркальні брати // Кіно-Коло. 2003. Літо (18).
- Грамши А. Избранные произведения: в 3-х т. М.: Изд. полит. лит-ры, 1957. Т. 1.
- Грамши А. О литературе и искусстве. М.: Прогресс, 1967.
- Грецкий Р. Наши в Венеции: На биеннале мы пока бедные приживалы // Независимая газета. 2003. № 7.
- Григорьев С. А. Балет Дягилева. М.: «Артист. Режиссер. Теарт», 1993.

- Грин Г. Наш человек в Гаване. Комедианты. Доктор Фишер из Женевы, или Ужин с бомбой. М.: Эй-Ди-ЛТД, 1994.
- Гройс Б. Без контекста // ДИ СССР. 1989. № 4.
- Гройс Б. Воля к отдыху // ХЖ. 1998. № 28.
- Гройс Б. Глобализация и теологизация политики // ХЖ. 2004. № 4.
- Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: ХЖ, 2003.
- Гройс Б. «Можливо, сьогоднішня економічна ситуація призведе до глибокої кризи капіталізму, й тоді авангард отримає новий шанс» [Інтерв'ю О. Мартинюк] // ART Ukraine. 2011. № 2.
- Губер А. Абстракціонізм — враг правди и красоти: Размышления на XXIX Бьеннале // Искусство. 1959. № 6.
- Губер А. Итоги XXVIII Биеннале в Венеции // Искусство. 1957. № 3.
- Губер А. Микеланджело. М.: Искусство, 1953.
- Губер А. По Италии // Творчество. 1961. № 3.
- Губер А. «Commentarii» Гиберти // Гиберти Л. Commentarii. М.: ИЗОГИЗ, 1938.
- Гуггенхайм П. На пике века. Исповедь одержимой искусством — <http://artguide.com/post/1562>
- Гук Ф. Галерея пройдисвітів: Історія мистецтва й арт-дилерів. К.: ArtHuss, 2019.
- Гумберт І // Энциклопедический словарь. СПб.: Типо-Лит. И. А. Ефрона, 1893. Т. 18.
- Гурмон Р. де. Книга масок. [М.]: Грядущий день, 1913.
- Гусев Ю. А. Крах одного мифа: О «свободе творчества» в буржуазном обществе. Минск: Изд. БГУ, 1977.
- Гузрно А. Поиски, новаторство, страстность // Творчество. 1961. № 9.
- Д. М. Ойетти // Литературная энциклопедия. М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. Т. 8.
- Давид К., Вирилио П.: «Черные дыры искусства» // ХЖ. 1997. № 18.
- Дажина В. Д. Послесловие // Арган Д. К. История итальянского искусства. М.: Радуга, 1990.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.: Диамант, 1996. Т. 1.
- Дамо твори, гідні великої епохи // Комуніст (Харків). 1933. № 299.
- Даниленко В. Кохання в стилі бароко. Львів: Піраміда, 2009.
- Данич А. Революцією мобілізований і покликаний // Україна. 1968. № 5.
- Данте А. Божествена комедія. К.: Дніпро, 1976.
- Д'Амико С. Ч. О кино и не только: М.: Вагриус, 2004.
- Д'Аннунцио Г. Наслаждение. М.: Лествица, 1993.
- Двойрис З. Пламенное сердце. М.: Знание, 1964.
- Дворец Питти: Все музеи, все произведения. Флоренция: sillabe, 2001.
- Деготь Е. Венецианская биеннале пронизана китайским духом // Коммерсантъ. 1999. № 102.

- Деготь Е. Документа Икс // ХЖ. 1997. № 18. С. 61, 62.
- Деготь Е. Кольцо горизонта // ХЖ. 1998. № 19–20.
- Деготь Е. Пьеро и Арлекин // Столичные новости. 2000. № 30.
- Деготь Е. Россия в мехах // Ольга Чернышева. Second Life. М.: Гос. ЦСИ, 2001.
- Денисенко А. В. «Напрочуд багато обдарована людина» (До 110-ліття з дня народження А. В. Луначарського) // Українська мова і літ-ра в школі. 1985. Листопад.
- Дерегус М. Талант. К.: Вид. полігр. центр «Тираж», 2004.
- Десятерик Д. «Внутрішнє море» у Венеційській лагуні // День. 2007. № 96.
- Десятерик Д. Думати відчуттями, відчувати розумом // День. 2007. № 101.
- Десятерик Д. Словенський триумф українських митців // День. 2018. № 222.
- Десятерик Д. Третій бік Місяця // День. 2001. № 109.
- Десятерик Д. Хотів, як краще // День. 2018. № 120.
- Джеймс Г. Крылья голубки. СПб.: Азбука, 2017.
- Дзавватини Ч. Дневники жизни и кино. Статьи, интервью. Добряк Тото. М.: Иск-во, 1982.
- Дзюба І. М. Бистрицький Є // Енциклопедія Сучасної України. К.: Коорд. бюро ЕСУ НАН України, 2003. Т. 2.
- Добріян Д., Понамарчук-мол. І. «Маємо честь і приємність запросити Вас...»: Венеційське листування Олександра Мурашка // Антиквар. 2019. № 1.
- Довженко О. Поема про море. К.: Рад. письменник, 1961.
- Довідник членів НСХУ. К.: НСХУ, 2003.
- Доклад тов. Бордиги об итальянском фашизме // Правда. 1924. № 150.
- Доктор Мабуззо: Сб. детективов. Алма-Ата: Жазуши, 1992.
- Дон В. Яскраво. Оригінально. Амбіційно: 1-й український проект на 49-му Бієнале сучасного мистецтва у Венеції // Україна. 2001. № 7–8.
- Дорошенко К. «В українському мистецтві лідером смаку є Віктор Пінчук» // Країна. 2012. № 30.
- Дорошенко К. Венеційське шулерство // Дзеркало тижня. 2019. № 18.
- Дорошенко К. Імпреза... у наметі // Політика і Культура. 2001. № 23.
- Дорошенко К. Конец эпохи позднего железа. К.: Laugus, 2015.
- Дорошенко К. Украинский куратор «Манифесты» // День. 2003. № 10.
- Дорошенко К. Цікаві часи // Дзеркало тижня. 2019. № 19.
- Драган М. XVIII Міжнародна виставка у Венеції // Мистецтво (Львів). 1932. Літо-осінь.
- Дрік О. Медіа-мистецтво як ліки від технофобії // ART Ukraine. 2011. № 5.
- «Другое искусство»: Москва 1956–76 в хронике худ. жизни. М.: «Моск. коллекция»; Интербук, 1991. Т. 1.
- Друкарь И. Советские фильмы на Международном фестивале // Правда. 1934. № 220.
- Друченко М., Правдослав Л. Венеціанські пристрасті на київських теренах // Образотворче мистецтво. 2001.

Дрюон М. Сладострашие бытия. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.

Дубльовані фільми // Новини кіноекрану. 1965. № 10.

Дунаевский А., Генералов Д. История Каннского кинофестиваля: Каталог-справочник. Винница: Аквилон, 1998.

Дюрренматт Ф. Судья та його кат. Харків: Фоліо, 2006.

Дымов О. Константин Сомов // Золотое руно. 1906. № 7–9.

Дымчук А. Мась, я люблю тебя. [Интервью с О. Мась] // Артподготовка. 2010. № 1.

[Дымшиц Э]: «Выигрывает тот, кто смотрит вперед». [Интервью А. Шерман] // Анти-квар. 2011. № 1–2.

Дягилев С. Выставки // Мир искусства. 1901. № 7.

Дьоготь К. Живопис нон-стоп // Identity & Diversity: Олег Голосіій, Андрій Сагайдаківський. К.: ЦСМ, 1999.

Дьоготь К. «Мислячий реалізм», «Боротьба за знамено» та інші кураторські проекти: чи є місце для реалістичної традиції в сучасному мистецтві? К.: ФСМ «Ейдос», 2008.

Дьяконов В. Десять персонажей // Новый Мир Искусства. 2007. № 3.

Европейская новелла Возрождения. М.: Худ. лит-ра, 1974.

Евсевьев М. Ю. Проблема императорской Академии Художеств в борьбе вокруг нее в 1917 — нач. 1918 г // Сов. искусствознание. М.: Сов. художник, 1989. Вып. 25.

Ежегодник БСЭ. М.: Сов. Энциклопедия, 1969.

Ежегодник БСЭ. М.: Сов. Энциклопедия, 1971.

[Єрмилов В]. Лист до мистецтвознавця Дмитра Горбачова // ART Ukraine. 2011. № 3.

Жегин Л. Ф. Воспоминания о В. Н. Чекрыгине // Панорама искусств. М.: Сов. художник, 1986. Вып. 10.

Живописна пластика. К.: Нова генерація, 1993.

Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989.

Жлобология: Мистецько-культурологічний проект. К.: НАШ ФОРМАТ, 2013.

Жолдак Д. Художні ярмарки: Битви титанів // ART Ukraine. 2010. № 6.

Жолковский А. Выбранные места, или Сюжеты разных лет. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2016.

Жуков Ю. Без языка: Полемиические заметки. М.: Сов. писатель, 1964.

Жуков Ю. Письма с фронта идеологической борьбы. М.: Мысль, 1972.

З лекції Акілле Бонито Оліві у ЦСМ — Київ // Парта. [1998. № 2].

За границей // Гражданин. 1914. № 83.

За границей. Венеция // Зодчий. 1913. № 41.

За усиление итальянского воздушного Флота // Известия. 1930. № 67.

Забель И. Знаки разделенного мира // ХЖ. 1998. № 19–20.

- Зак М. Вне очереди в Пезаро // Искусство кино. 1988. № 2.
- Заметки // Мир искусства. 1901. № 6–12.
- Зардарян О. Венецианские впечатления // Творчество. 1959. № 1.
- Заславский Г. В искусство и обратно // Независимая газета. 2005. № 90.
- Звиняцковская З. Модель страны в полете // Фокус. 17.05.2019.
- Зіненко А. Ідентичність як образ у проектах Оксани Мась // Мистецтво України. К.: ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17.
- «Золотий лев» Венеціанської бієнале — у Вірменії // День. 2015. № 80.
- «Золотого Льва» Венецианской Биеннале получил Американский павильон // Коммерсантъ. 2009. № 94.
- Золотой век: Художественные объединения в России и СССР. СПб.: Изд. Чернышева, 1992.
- Золя Э. Три города: Рим // Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. М.: Худ. лит.-ра, 1965. Т. 18.
- Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. З української теоретичної думки ХХ ст.: Антологія. Львів: Простір-М, 2019. Част. 3.
- Іздрік. Номінація: Книги і твори. Львів: Вид. Старого Лева, 2016.
- Інститут проблем сучасного мистецтва України. К.: ІПСМ НАМ України, 2004.
- Інтернет-новини // Галерея. 2004. № 4.
- Іванов В. Абстракціонізм і прочее... // Творчество. 1957. № 1.
- Игнатьев А. А. Пятьдесят лет в строю. М.: Правда, 1989. Т. 1.
- Иллюстрированный путеводитель «Киев». К.: Изд. А. Н. Васильченко, 1913.
- Ильинский М. Жизнь и смерть Бенито Муссолини. М.: Вече, 2000.
- Имдаль М. Опыт другого видения: Статьи об искусстве X–XX веков. К.: Дух і Літера, 2011.
- Импрессионизм: Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л.: Иск-во, 1969.
- Иностранная хроника // Правда. 1934. № 137.
- Иностранное обозрение // Вестник Европы. 1900. Август.
- Ионеско Э. Противоядия. М.: Прогресс, 1992.
- Иоффе А. Е. Международные связи советской науки, техники и культуры. 1917–1932. М.: Наука, 1975.
- Искусство женского рода: Женщины-художницы в России XV–XX века. М.: «Макро», 2002.
- Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л.: изд. Ленингр. ун-та, 1982.
- Искусство с Павлом Гудимовым // Новое время. 2019. № 47.
- Искусство стран и народов мира: В 5 т. М.: Сов. энциклопедия, 1965. Т. 2.
- История профсоюзов — <http://www.istprof.ru/2233html>
- Италия: Кино. Театр. Живопись. Скульптура. Архитектура. М.: Иск-во, 1970.

- Италійський трансавангард. К.: ЦСМ М-17, 2011.
- Итальянские новеллы. 1860–1914. М., Л.: Гос. изд. худ. л-ры, 1960.
- Итальянские писатели о Стране Советов. Л.: Лениздат, 1986.
- Кабаков И. В будущее возьмут не всех // ДИ СССР. 1989. № 6.
- Кадрові зміни // ART Ukraine. 2010. № 4.
- Как это все было // Артхроника. 2005. № 1.
- Каменский А. Вернисажи. М.: Сов. художник, 1974.
- Кантон Д. Д. Венеция и Биеннале — новая международная художественная выставка // Венеция: Искусство сквозь века. М.: АСТ-Астрель, 2003. Т. 2.
- Кантор А., Малинина Т. Задачи изобразительного искусства в свете решений апрельского (1985 г.) Пленума ЦК КПСС // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1987. Вып. 22.
- Капралов Г. «Четыре дня Неаполя» // Искусство кино. 1983. № 11.
- Касіян В. Натхненна творчість художників // Мистецтво. 1961. № 5.
- Касіян В. Про мистецтво: Вибр. статті. К.: Мистецтво, 1970.
- Катаев В. Хочу мира // Правда. 1977. № 79.
- Каталог отдела русского дореволюционного искусства: Живопись. Графика, Скульптура. Рига: Изд. Гос. Музея латышского и русск. иск-ва, б. г.
- Кацман Е. Записки художника. М.: Изд. АН СССР, 1962.
- Кацун Ю. «Жернова» венецианской биеннале // День. 2003. № 119.
- Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве 1908–1910 гг. «Звено». «Салон Издебского». «Кольцо». К.: РВА «Триумф», 1998.
- Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела. К.: Генеза, 1997.
- Кеменов В. С // Украинская Советская Энциклопедия. К.: Глав. ред. УСЭ, 1980. Т. 4.
- Кеменов В. Против абстракционизма в спорах с реализмом: Сб. статей. Л.: Художник РСФСР, 1969.
- Кеменов В. Статьи об искусстве. М.: Иск-во, 1956.
- [Кесаева С]. «Мы должны вписаться с нашим русским искусством в западные рамки восприятия»: Интервью Т. Маркиной // The Art Newspaper Russia: Спец. приложение к газ. [2015].
- Кечкемет Д. Иван Мештрович: Единственный путь стать художником — работать. Загреб: Спектар, Любляна: ЧПП Дело, 1970.
- Кизилов М. «Больше, чем жизнь»: Русские в Оксфорде: Краткий обзор истории — http://www.academia.edu/37365394/РУССКИЕ_В_ОКСФОРДЕ_КРАТКИЙ_ОБЗОР_ИСТОРИИ
- Київські митці на Венеціанському біенале // Всесвіт. 2002. № 3–4.
- Кин Ц. Выбор или судьба: Итальянская культура в преддверии XXI в. М.: Сов. писатель, 1988.

- Кин Ц. Итальянский ребус. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991.
- Кино Италии. Неореализм. М.: Иск-во, 1989.
- Киркевич В. Время Романовых: Киев в Империи. К.: «Варта», 2004.
- Кислов А. Искусство как форма общественного сознания: [Интервью с А. Савадовым] // Власть и политика. 2002. № 1–2.
- Кислова Л. С. К проблеме исторического сознания в современном западном искусстве // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1989. Вып. 25.
- Кислова Н. В. Город, искусство, человек // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1991. Вып. 27.
- Кінець кінцем: Альманах про сучасне мистецтво. Івано-Франківськ: без вид., [2009].
- Кісіна Ю. 54-та Венеційська бієнале. Куратор не винна // ART Ukraine. 2011. № 4.
- Клеваев В. Лекции по истории искусства. К.: Факт, 2007.
- Клінгенберг О. Бієнале у Венеції: Сміття, анголи і папський престол // Дзеркало тижня. 2013. № 20.
- Клінгенберг О. Венеціанська бієнале: «За сбычу мечт!» // Дзеркало тижня. 2009. № 13.
- Клименко В. Палаці — естетам // Україна молода. 2007. 9 червня.
- Климов Г., Юниверг Л. СССР на Парижской выставке 1925 года // Панорама искусств 5. М.: Сов. художник, 1982.
- Клих Г. Дзиндра Ритенберга // Актеры советского кино. Л.: Иск-во, 1970.
- Ключковська Г. Віктор Сидоренко, свій серед чужих, чужий серед своїх [Інтерв'ю] // ART Ukraine. 2011. № 1.
- Ключковська Г. Дмитрій Гутов: Інтелектуальність сучасного мистецтва — це його прекрасна ілюзія // ART Ukraine. 2009. № 3.
- Книга года [Интервью с В. Горяиновым] // ДИ СССР. 1989. № 4.
- Ковалевский В. Некий час: Стихи. 1915–1917. М.: тип. Л. Малихонови Ко, МДСССССХІХ.
- Ковальский Я. В. Папы и папство. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991.
- Ковальчук М. Спальний район // AZ-art: Україна. Мистецтво молодих. 2016. № 5.
- Кованда А. «Україна стала не зрозумілою світу» [Інтерв'ю з Є. Бистрицьким] // Країна. 2020. № 19.
- Коган П. С // Большая Советская Энциклопедия. М.: ОГИЗ РСФСР, 1938. Т. 33.
- Кокинаки И. К вопросу о взаимосвязи советских и зарубежных архитекторов в 1920–1930-е годы // Вопросы сов. изобр. иск-ва и архитектуры. М.: Сов. художник, 1976.
- Колекція Ігоря Диченка: Каталог. К.: Мист. Арсенал, б. р.
- Колесников М. М. Александра Экстер и Вера Мухина // Панорама искусств. Вып. 12. М.: Сов. художник, 1989.
- Коллинз У. Женщина из сна: Роман. Повести. Рассказы. М.: Дом, 1995.
- Колпинский Ю. Мертвое искусство // Правда. 1960. 4 авг.
- Колпинский Ю. Фашизм и монументальное искусство // Искусство. 1934. № 4.

- Комедии итальянского Возрождения. М.: Иск-во, 1963.
- Кон Ф. Воспоминания. М.: Госиздат, 1921.
- Кон Ф. Під прапором революції. Харків: Дитвидав ЦК ЛКСМУ, 1936.
- Константинова Е. Бйорн Гельдхоф: «Молодые художники ищут идентичности» // Зеркало недели. 2019. № 5.
- Континент. 1985. №43. — <http://www.maldura.upt.it/samizdat/tamizdat/russia/rivieste/kontinent/indici/1985/43>
- Контракт София: Работи от колекцията съвременно изкуство «Контакт». София: Софийска градска худ. галерия, 2011.
- Копишицер М. Валентин Серов. М.: Иск-во, 1967.
- Кормильцев И. Три жизни Габриелле Д'Аннунцио // Иностранная литература. 1999. № 11.
- Корнієнко Н. Фундатор музею світового мистецтва // Пам'ятки України. 2009. № 3.
- Костеневич А. Рауль Дюфи. Л.: Иск-во, 1977.
- Костюкович О. Їжа. Італійське щастя. Харків: Фоліо, 2015.
- Кочетов В. С. Итальянские странички. М.: Правда, 1968.
- Кочетов В. С. Чего же ты хочешь? Минск: Беларусь, 1970.
- Кравченко Я. Кирило Гвоздик: «...І навіщо той бойчукізм здався Вам?» // Артанія. 2008. Число11.
- Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука: Охрім Кравченко. Художник і час. К.: Оранта, 2005.
- Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука: Тридцять сім імен. К.: Майстерня книги, Оранта, 2010.
- Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Кривченко В. И. М. Помпеи. Геркуланум. Стабии. М.: Иск-во, 1981.
- Кроче Б. Антология сочинений по философии. История. Экономика. Право. Этика. Поэзия. СПб.: Пневма, 1999.
- Крупеник А. Особистість проти системи // Український тиждень. 2019. № 23.
- Крупенский П. Финляндский законопроект в думской комиссии // Киевлянин. 1910. № 119.
- Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. М.: Изобр. иск-во, 1979.
- Крыжановский С. А. Кулик И. Ю // Украинская Советская Энциклопедия. К.: глав. Ред. УСЭ, 1981. Т. 5.
- Кудин В. Избр. произведения: в 5-ти т. К.: Новый мир, 2009. Т. 4.
- Кузьма М. Діалог та дискурс. Перша конф. на тему: Розвиток суч. мист-ва в Україні// Terra Incognita. [1994]. № 1–2.
- Кузьмина М. Агонизирующее искусство // Художник. 1964. № 12.
- Кузьмина М. Поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство // Анализ и критика основных направлений. М.: Иск-во, 1980.

- Кулик І. Змужніла молодість: Поезії. К., Одеса: Молодий Більшовик, 1935.
- Кулик І. Ніагара: Вибр. поезії. К.: Б-ка газ. «Пролетарська правда», 1934.
- Кулик І. Твори. [Харків]: ДВСУ, 1932.
- Кулик І. Художники кликнули клик // Коммерсантъ. 2007. № 72.
- Куликова І. Антиискусство и буржуазная действительность. М.: Иск-во, 1978.
- Кумиры // Фокус. 2019.
- Купер Ф. Браво, или в Венеции. М.: Пресса, 1992.
- Купреянов Н. Лит.-художественное наследие. Статьи и воспоминания. Автобиография. Из писем. Каталог произведений. М.: Иск-во, 1973.
- Куприна Ю. Атракцион на воде // Фокус. 2009. 12 июня.
- Куратором 59-й Венецианской биеннале стала Чечилия Аллемани — <http://bestin.ua/culture/Kuratorom-59-j-venecianskoj-biennale-stala-chechilia-alleman>
- Кураторство: апология любви и дружбы // ХЖ. 2004. № 55.
- Курехин Ф. Олеся Туркина // Санкт-Петербург: Собака — <http://www.sobaka.ru/city/portrety/26630>
- Курина А. Не обижать маленьких // Понедельник. 2003. № 19. С. 19.
- Курина А. Смерть в Венеции // Профиль Украина. 2007. № 23.
- [Курина А]: «Судьба распорядилась правильно» [Интервью з Е. Карасем] // Понедельник. 2003. [Газетний витяг у архіві автора без висхідних даних].
- Курочкина Т. И. Научная конференция, посвященная проблемам развития советского портрета // Советское искусствознание 77. М.: Сов. художник, 1987. 2-й вып.
- Кустодиев Б. М. Письма, статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Л.: Художник РСФСР, 1967.
- Лавров А. В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М.: НАО, 2015.
- Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. В 3-х т. М.: Изд. АН СССР, 1959. Т. II.
- Лану А. Здравствуйте, Эмиль Золя! М.: Прогресс, 1966.
- Лантев А. Четыре дня в Венеции // Итальянские впечатления. М.: Сов. художник, 1958.
- Ларок Ф. Шекспир: Как вам это понравится. М.: АСТ, Астрель, 2003.
- Леви К. Слова-камни: Три дня в Сицилии. М.: Изд. иностр. л-ры. 1957.
- Леви К. Христос остановился в Эболи: М.: Изд. полит. л-ры, 1955.
- Левицька Я. Україна підкорила Венеційську бієнале // Культура і життя. 2011. № 20–22.
- Лейдерман Ю. Моабитские хроники. К.: Vozdvizhenka Arts House, 2017.
- Лексикон неонклассики: Худ.-эстетическая к-ра XX в. М.: РОССПЭН, 2003.
- Леняшина Н. М. Джакомо Манцу. М.: Искусство, 1985.
- Леон Д. Смерть в «Ла Фениче». М.: «Иностранка», 2005.
- Лже-выставка // Литературная газета. 1977. № 49.

- Литература и искусство // Киевлянин. 1910. № 126.
- Литературное наследство. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. Т. 85.
- Лифшиц М. Искусство и современный мир. М.: Изобр. иск-во, 1978.
- Лифшиц М. А., Рейнгарт Л. Я. Кризис безобразия. М.: Иск-во, 1967.
- Лі Сандань: Придбати «Мону Лізу» ми все одно не зможемо: Інтерв'ю Марини Хрущак // Українська культура. 2011. № 1–2.
- Лобановський Б. Б. Книга для читання з українського мистецтва. К.: Рад. школа, 1978.
- Логвинська Л. П., Сак Л. М. Сучасне образотворче мистецтво капіталістичних країн. К.: Рад. Україна, 1961.
- Ложкіна А. В ізоляції // ART Ukraine. 2010. № 6.
- Ложкіна А. Нотатки з Венеційської бієнале // ART Ukraine. 2017. № 1.
- Ложкина А. Украинский ландшафт в Венеции // Топ 10. 2009. № 9.
- Лой Н: «Дело коммунистов — дело моей жизни» [Интервью А. Сасси] // За рубежом. 1980. № 44.
- Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984.
- Лонго Л.: Библиографический указатель. М.: типогр. МК, 1983.
- Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чаттерлей. Львів: Вид. Старого Лева, 2017.
- Лукомский Г. Европейские выставки летом // Аполлон. 1909. № 11.
- Луначарский А. В. Западная интеллигенция // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худ. л-ра, 1965. Т. 5.
- Луначарский А. Италия и война. Пг.: Тип. Ком. Врем. Прав. над Упр. бывш. Град., 1917.
- Луначарский А. О русской живописи: По поводу венецианской выставки // Известия. 1924. № 224. № 226.
- Луначарский А. В. Поэт неокатолицизма // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худ. л-ра, 1965. Т. 5.
- Лучишкин С. А. Я очень люблю эту жизнь: Страницы воспоминаний. М.: Сов. художник, 1988.
- Лысенко Л. Альберто Джакометти // Галерея. 2004. № 1.
- Лютый Т. Ніцше. Самоперевершення. К.: Темпора, 2017.
- Мазин В. Хождения по Венецианской биеннале'99 // ХЖ. 1999. № 25.
- Майдан свободи. К.: Оранта, 2004.
- Макарский А. Пространство времени. К.: Знания Украины, 2007.
- Маковский С. Международная выставка в Венеции // Искусство. 1905. № V–VII.
- Малахов Н. Я. Критика современных буржуазных формалистических течений в искусстве. М.: Изобр. иск-во, 1965.
- Малевич: Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М.: РА, 2004. Т. 1.
- Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2001.

- Малко Р., Голуб А. Полюси Майдану // Український тиждень. 2020. № 8.
- Мамонов Б. «Опасности подстерегают» // ХЖ. 2005. № 58/59.
- Мамченкова О. Авторитеты теряют власть // Корреспондент. 14.07.2013.
- Мамченкова О. Наступление на Сан-Марко // Корреспондент. 07.07.2013.
- Манн Т. В дороге // Манн Т. Собр. соч. Л.: Худ. л-ра, 1938. Т. VI.
- Манн Т. Волшебная гора // Манн Т. Собр. соч: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 3.
- Манн Т. Новели. К.: Дніпро, 1975.
- Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975.
- Манн Т. Glaudius Dei // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. М.: Гос. изд. худ. л-ры, 1960. Т. 7.
- Маницу Д. «Не мыслю жизни без борьбы» // Труд. 1977. № 28.
- Маркин Ю. Искусство Третьего Рейха // ДИ СССР. 1989. № 3.
- Маркин Ю. П. Искусство Третьего Рейха. М.: РИП-Холдинг, 2012.
- Маркина Т. Коллекция мальчика с лягушкой // Коммерсантъ. 2009. № 94.
- Мартинез Р. «Биеннале принесет Москве хорошие плоды» [Интервью Е. Лазаревой, Е. Пантелеевой] // Артхроника. 2005. № 1.
- [Марущенко В]. «Входной билет на рынок фотографии» [Интервью М. Цукановой] // Понедельник. 2004. № 17.
- Марьян С. Собака лает, Бьеннале уплывает // 2000. 2001. № 10.
- Мастера искусств об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. Т III.
- Мастера цвета // Архидея. 2002. Ноябрь.
- Мась О. «Я нічого не боюся, тому що ні на кого не рівняюся» [Інтерв'ю А. Ложкіної] // ART Ukraine. 2011. № 3.
- Маценко Н. Поле невтрачених можливостей: Сучасне мистецтво в Україні // [Esthète]. 2019. # 4.
- М-е. Русская живопись за границей // Новое время. 1897. № 7643.
- Медведев Ж. От «биеннале диссидентов» в Венеции до «несобранного», «забытого», незабвенного // 2000. 2013. № 29–30.
- Меліхов Г. Під небом Італії // Україна. 1957. № 3.
- Мельниченко В. Богдан Ступка: Біографія. М.: Домашня б-ка, 2012.
- Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. М.: Academia, 1933. Т. 1.
- Мессерер Б. Промельк с Беллой — <http://www.maxima-library/kniga/year/b/226137format.ru>
- Мизиано В. Венецианская биеннале: Постскрипtum // ХЖ. 1999. № 25.
- Мизиано В. «Карьера и судьба»: Интервью А. Стрельцовой // Искусство. 2013. № 1.
- Мизиано В. Позитивный кризис интеллектуального // Что делать? 2004. № 3.
- Мизиано В. А. Поэтика «метафизической живописи» (Дж. Де Кирико, Д. Моранди,

- К. Карра): Автореф... канд. дис. М.: МК СССР, ВНИИ, 1989.
- Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Мизиано В. Средство без целей, или Как нельзя дважды войти в 90-е годы // ХЖ. 2005. № 58/59.
- Мизиано В. Уроки Венеции // ХЖ. 1997. № 17.
- Мизиано В. Центральноазиатский Espresso // Искусство. 2005. № 3.
- Мизиано В. Danger! Museum // Спец. проект Art Kiev 2012. К.: Мист. арсенал, 2012.
- Милле К. Современное искусство Франции. Минск: Пропилеи, 1995.
- Минко Е. Горизонты куратора Кузьмы // Политик-Налл. 2003. № 3.
- «Мистецький Арсенал» на Венеційській бієнале: Коментарі та враження // ART Ukraine. 2011. № 4.
- Митці України: Енцикл. довідник. К.: ІПСМ, 2006. Вип. 1.
- Митюшина А. За одного итальянца двух испанок дают // Артхроника. 2005. № 1.
- Михайло Дерегус: Талант. К.: Вид. політ центр «Тираж», 2004.
- Михайлов Б: «Я думаю, що все вдалося» [Бліц-інтерв'ю] // День. 2007. № 96.
- Міністерство культури: Офіційний сайт — <http://www.mincult.kmu.gov.ua/central/ukpublisharticleart.id>
- Мищенко Г. Національна форма і криза від віку цього // Артанія. 1999. Кн. 5.
- Модерна српска држава: Хронологија. 1804–2004. Београд: Историјски Архив Београда, 2004.
- Монтале Э.; Квазимодо С.; Павезе Ч. Избранные стихотворения. К.: Ликей, 2013.
- Москва-Париж: 1900–1930. Изобразительное искусство. Прикладное и промышленное искусство. Архитектура и градостроительство. Агитационно-массовое искусство. Плакат. Ткани. М.: Сов. художник, 1981. Т. I.
- Муратов П. П. Эгерия: Роман и новеллы. М.: «ТЕРРА»- «ТЕРРА», 1997.
- Мусієнко Н. Мистецтво у контексті культурної дипломатії // Сучасне мистецтво. К.: ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12.
- Мусієнко О. Модернізм & авангард: Єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. К.: Логос, 2018.
- Муссолини Б. Клавдия Партичелла, любовница кардинала: Исторический роман времен Эмануила Мадруццо. Дніпропетровськ: ВПОП «Дніпро», 1992.
- Муссоліні Б. Мое життя. Харків: Фоліо, 2017.
- На Бієнале поїде Оксана Мась // ART Ukraine. 2011. № 11/13.
- На Венеціанському бієнале // Урядовий кур'єр. 2001. № 102.
- Набережний М. Не стріляйте в галериста! // Україна. 2007. № 8–9.
- Нагорная Л. А. Кон Ф. Я // Украинская Советская Энциклопедия. К.: Глав. ред. УСЭ, 1981. Т. 5.
- Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров зап-европей-

- ской л-ры XX в. М.: Прогресс, 1986.
- Направления итальянского искусства. Рим, 1947–1989. Рим: Фрателли Паломби, 1989.
- Нарбут: Студії. Спогади. Листи. К.: Родовід, 2020.
- Настюк Е.* Актуальная жизнь Венецианской лагуны // Киевский телеграфЪ. 2009. 19–25 июня.
- Настюк Е.* Украинский «Дніпро» на Гранд-Канале // Киевский телеграфЪ. 2007. 22 июня — 5 июля.
- Неделковска Л.* Главни точки на уметноста: 45. Биенале во Венеција // Големото стакло (Skorje). 1995. Број 1.
- Недошивин Г.* Абстракционизм — продукт разложения буржуазной культуры // Политическое самообразование. 1963. № 4.
- Недошивин Г.* В тупике ли современное искусство? // Литературная газета. 04.02.1960.
- Недошивин Г. А.* Из истории зарубежного и отечественного искусства. Избр. труды. М.: Сов. художник, 1990.
- Недошивин Г.* О пережитках импрессионизма в советской живописи // Литературная газета. 25.02.1950.
- Недошивин Г.* Окрыляющие перспективы: На Всесоюзной худ. выставке // Правда. 19.11.1956.
- Недошивин Г.* Повторение старых ошибок // Литературная газета. 16.09.1950.
- Недошивин Г.* Против чуждых идейных влияний в эстетике // Вопросы философии. 1959. № 3.
- [*Недошивин Г.*] Советские художники на Международной выставке в Венеции // Новое время. 1956. № 14.
- Недошивин Г.* XXVIII Биенале // Итальянские впечатления. М.: Сов. художник, 1958.
- Некрасов В.* Маленькая печальная повесть: Проза разных лет. М.: Книжная палата, 1990.
- Немировская М. А.* Портреты И. Е. Репина: Графика. М.: Иск-во, 1974.
- Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60-х гг. М.: Худ. л-ра, 1972.
- Нерсесов Г.* О новых приобретениях Министерства культуры СССР // Искусство. 1971. № 1.
- Нестеров М.* Из писем. Л.: Иск-во, Ленингр. отд., 1968.
- Никитина Н.* Попереду Дорошенко // Шо. 2016. № 3–5.
- Нищук Є.* «Ми більше не івент-агенство» // День. 2017. № 119.
- Новий роман Д'Аннунціо // Червоний шлях. 1927. № 6.
- Новиков А.* Париж. Биенале-71 // Творчество. 1972. № 3.
- Ноно А.* Интервью Ж. Виллена // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М.: Сов. композитор, 1975.

- Ноно Л. Музыкальная власть // Современное буржуазное искусство...
- Носик Б. «Кто ты? — Майя» // Звезда. 2001. № 4.
- Ньево И. Исповедь итальянца. М.: Гос. изд. худ. л-ры, 1960. Т. 1.
- О Тарковском: Сб. М.: Прогресс, 1989.
- Обрист Х. У. Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Обрист Х. У. «Мондиализация» versus «глобализация» [Беседа с В. Мизиано] // ХЖ. 2004. № 4.
- Обрист Х. У.: «Я очень заинтересован в молодых художниках» [Интервью М. Кравцовой, А. Парщикова] // Артхроника. 2005. № 1.
- Оганов Г. Кто правит бал? М.: Молодая гвардия, 1976.
- Озаринська І. Сенсу може бути більше, ніж люди здатні сприйняти // Країна. 2017. № 25.
- Олейник С. Люстра из тапаксов // Индустриальное Запорожье. 07.07.2005.
- Олейник С. Публичная пощечина украинским художникам // Индустриальное Запорожье. 17.03.2007.
- Оліва Б. А. Культурний номадизм і діаспора. К.: СССА, 1996.
- Олива Б. А. Искусство на пороге второго тысячелетия. М.: ХЖ, 1999.
- Олива Б. А. Терминал авангарда [Интервью В. Мизиано] // ХЖ. 1998. № 28.
- Олива Б. А.: «Я представитель последнего поколения тотальной критики» [Интерв'ю А. Ложкіної] // ART Ukraine. 2011. № 3.
- Онух. Мої малі одисеї. К.: Темпора, 2019.
- Онух. Мрія // Український тиждень. 2008. № 13.
- Онух Ю. Найвидатніші художники ХХ сторіччя. Вибр. аспект: Машинопис. 2001.
- Онух. Не біймося стереотипів // Український тиждень. 2019. № 24.
- Онух Ю.: «Нині такий час, коли необхідний скальпель хірурга...»: Інтерв'ю [О. Сидора-Гібелінди] // Art Line. 1999. № 3.
- Онух Є., Титаренко О.: «Українські проекти» у Венеції та перспективи участі України у «великій грі в мистецтво» // Галерея. 2004. № 1.
- Онух. Харакірі за часів хаосу // Український тиждень. 2018. № 48.
- Опера Формоза: Кунеліс. Боеті. Аріенте. Каневарі. Фаральдо. Сандано. Олінський. [К.]: Галерея ЦСМ Сороса, 1998.
- Орел Е. Мир Венеции. Харьков: Фолио, 2012.
- Орлов В. На Мосту Вздохов: Венецианские письма // Советская культура. 1960. № 103.
- Орлова Л. Венецианская биеннале: Картинки с выставки // Сегодня. 15.06.2007.
- Орлова М. Бесконфликтная биеннале // Коммерсантъ. 2003. № 1010.
- Орлова М. Скончался знаменитый галерист — <http://www.commersant.ru/doc/224313>
- Осоргин М. Воспоминания. Повесть о сестре. Воронеж: Изд. Воронежского ун-та, 1992.

- Островська-Люта О.* Г(а)рантування від корозії // ART Ukraine. 2011. № 2.
- Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки. Т. 3. М.: Изд. АХ СССР. 1951.
- Открытие международной выставки // Голос Руси. 1914. № 101.
- Открытие русского отдела международной художественной выставки // Правительственный вестник. 1914. № 85.
- Открытие художественной выставки // Киев. 1914. № 92.
- Открытое заявление Караса об отказе участия в работе жюри — <http://win.mail.ru/session/6774b0707f6c6419050219091d011b00040b4f6a5d5e465...> 03.03.2005
- Охота И.* Запретить лицедейство любого жанра в кабинетах министерства: Валентин Раевский о нынешнем уч. Украины на Венецианском форуме, о МК, о языковой политике и о лице укр. иск-ва в мире: Интервью // УРА-Архив — <http://ura-inform.com/ru/arghive/2005/07/18/26374>
- Павленко П.* Голос в пути: Рассказы, воспоминания, очерки. М.: Сов. писатель, 1952.
- Павлов О.* Пісня кохання Де Кіріко: Композиції 1911–1915 рр. // ART Ukraine. 2010. № 2.
- Павлов А.* Снег на болоте. СПб.: Алатайя, 2011.
- Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні. К.: ОК Projects, 2019.
- Паклин Н.* Русские в Италии. М.: Современник, 1990.
- Палійчук Ю.* Лірика гасел // Авангард. 1930. Січень.
- Памяти А. А. Губера // Советская культура. 1970. № 69.
- Папа Пий X // Киевская мысль. 1914. № 216.
- Пароваткіна А.* АРТ-сезон: Непідбиті підсумки // Дзеркало тижня. 2013. № 27.
- Пашинина В.* Неизвестный Есенин. К.: Держкул, 2007.
- Пацюков В.* Интровертное видение: Интервью с И. Кабаковым // Искусство. 2008. № 5.
- Пегги Гуггенхайм о своей выставке на Венецианской биеннале — <http://art-and-houses/ru/2018/10/0bpeggi-guggenhajm-o-svoej-vystavke-na-venetsianskoj-biennale/>
- Пенса Ф.* Сюжет и образ в живописном рассказе Джанджакомо Спадари // Итальянский сб. СПб.: Изд. НИИ ХСПб ГУ, 1999. Вып. 3.
- Перахим Ж.* Выставка Бьеннале в Венеции // Искусство. 1958. № 9.
- Первое Советское правительство. Окт. 1917 — июль 1918. М.: Политиздат, 1991.
- Первый пленум оргкомитета Союза советских художников // Искусство. 1939. № 4.
- Перевірка реальності: Каталог виставки постмедійного мист-ва. К.: б. вид., 2005.
- Перрі Г.* Не бійтесь галерей. К.: ArtHuss, 2014.
- Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'яності-нульові: Тексти, візії, персони. Івано-Франківськ: ГО «Молодіжна Мист. Формация “Форумс”», 2018.
- Петрашик В.* В Україні нове — забуте старе // Образотворче мистецтво. 2014. № 4.

- Петров Ф. М.* Минувле і сучасне: Спогади про моє життя, діяльність, зустрічі. К.: Київське обл. книжково-газет. вид., 1963.
- Петров Ф. Н.* 65 лет в рядах ленинской партии: Воспоминания. М.: Гос. Изд. полит. л-ры, 1962.
- Петрова О.* Мистецтвознавчі рефлексії: Історія та критика образотворчого мистецтва 2-ї пол. ХХ — поч. ХХІ ст.: Зб. ст. К.: Вид. дім КМ «Академія», 2006.
- Петрова О.* Мистецький Київ 1990-х: Реконструкція. К.: Stella Art Found., 2019.
- Петрова О.* Третье око. Мистецькі студії: Монографічний зб. ст. К.: Фенікс, 2015.
- Печальные итоги // Творчество. 1962. № 10.
- Пикколо Л.* Уго Ойетти и Россия — http://www.academia.edu/7276578/Ugo_Ojetti_i_Rossija_Bespokojnye_muzy_k_istorii_russko_italjanskich_otnosenij_XVIII_XIX_vv_Salerna_Callana_di_Europa_Orientalis_2011_pp_253-279
- Пико В.* Международная художественная выставка в Венеции // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 9–10.
- Пика В.* Обри Бердслей // Обри Бердслей: Рисунки, Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М.: Игро-техника, 1992.
- Пиранделло Л.* Трагедия одинокого человека. Л.: Мысль, 1926.
- Платонова А.* Абстрактные материи [Интервью с Т. Сильваши] // Фокус. 2019. № 50.
- Плахов А.* Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: АКВИЛОН, 1999.
- Плеханов Г. В.* Пролетарское движение и буржуазное искусство (Шестая литературная художественная выставка в Венеции) // Плеханов Г. В. Эстетика: В 2 т. М.: Иск-во, 1978. Т. 1.
- Побожій С.* Твір, ціною знань всього життя // Галерея. 2003. № 1.
- Полонська-Василенко Н.* Спогади. К.: Вид. дім «КМА», 2011.
- Полторацький О.* Під італійським небом // Радянська культура. 1958. № 73.
- Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург в 1924–1931 гг.: Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). СПб.: б. изд., 2000. Т. II.
- Портрет: Художники. Модели. Воспоминания. М.: Белый город, 1998.
- Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сб. текстов. Одесса: ЦСМ-Сороса-Одесса, 1999.
- Посещение итальянским королем выставки в Венеции // Новое время. 1914. № 13711.
- Права человека: Суть спора, суть проблемы: Круглый стол «Нового мира» // Новый мир. 1978. № 10.
- Премия «поп-арт» в Венеции // Творчество. 1964. № 9.
- Прокогин Н.* Осень в Венеции // Правда. 1977. № 29.
- Прокогин Н.* Юбилейный вечер // Правда. 1977. № 322.
- Прокопенко М.* Мистецька відповідь на агресію // День. 2105. № 230.

- Прокофьев В. Н.* Выставка современной итальянской графики // Труды ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Иск-во, 1960.
- Протас М.* Становлення української школи скульптури першої третини ХХ ст. // Нариси з історії образ. мист-ва України ХХ ст.: У 2-х кн. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1.
- Прохоров А.* Тень от украинской «Мечты» // 2000. 7. 12. 2018.
- Прусс И. Е.* Искусство западных стран ХХ в // Дет. энциклопедия. М.: Просвещение, 1968.
- Пучков А.* Библиографический указатель. К.: Изд. дом А+С, 2009.
- Пуччини Д.* Письма. Л.: Музыка, 1971.
- Пыркало С.* Коммунальная утопия // Час.ua. 2006. № 2.
- Разве мода безответственна? Круглый стол // Х. 1997. № 18.
- Раевський В.* Три слони // Terra Incognita. [1994]. № 1–2.
- Райерссон С. Д., Якаріно М. О.* Неистовая маркиза: Судьба легендарной Луизы Казати. М.: Слово, 2004.
- Ратушинская И.* Серый — цвет надежды. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1989.
- Рашковецкий М.* Дым // Артподготовка. 2010. № 1.
[Редакционный состав журнала] // Иностранная литература. 1956. № 7.
- Резолюції Х з'їзду КП(б)У. [Харків]: Пролетарий, 1928.
- Репин И. Е.* Избранные письма. М.: Иск-во, 1969. Т. 2.
- Репин И. Е., Стасов В. В.* Переписка. М., Л.: Иск-во, 1949. Т. 2.
- Репин И. Е.* Письма к писателям и литературным деятелям. М.: Иск-во, 1950.
- Репин:* Художественное наследие. М., Л.: Изд. АН СССР, 1949. Т. 2.
- Рёскин Д.* Камни Венеции. М.: Азбука-классика, 2009.
- Рёскин Д.* Сезам и лилии. Лекции об искусстве. М.: РИПОЛ классик, 2017.
- Рестани П.* «Предметы плюс...» // Искусство. 1989. № 2.
- Рид Г.* Определение искусства // Совр. книга по эстетике: Антология. М.: Изд. иностр. а-ры, 1957.
- Ризе Х-П.* Авангард и его политическое влияние. О рецепции искусства на Западе и Востоке // Искусство. 1989. № 4.
- Рипа ди Меана К.* Неповторимый балет, великолепная опера // Известия. 1976. № 125.
- Рідний М.* Америка поза політикою: Восьма бієнале в Санта-Фе // ART Ukraine. 2011. № 1.
- Ріпко О. О.* Бойчук і бойчукісти // Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Львів: Ред.-вид. від-діл обл. упр. по пресі, 1991.
- Робекки Д.* Современное русское искусство: Взгляд из Милана — <http://www.magazine.russ.ru/riz/2009/3/Is13-pr.html>
- Робекки М.* Трудности перевода // ХЖ. 2005. № 58/59.

- Роготченко О. Біенале'55 як лакмус сучасного концепту // Сучасне мистецтво. К.: Фенікс, 2014. Вип. Х.
- Роготченко О. Венеційська біенале — інтелектуальний прорив // Образотворче мистецтво. 2013. № 3.
- Роготченко О. Венеція до соціалістичного реалізму і після // Українське мистецтво. 2004. № 2.
- Роготченко О. Клуб мистецтвознавців // Галерея. 2005. № 2.
- Роготченко О. Мистецтвознавство: Роздуми і життя. К.: Фенікс, 2018.
- Роготченко О. Мистецькі сновидіння ювілейного форуму // Українська культура. 8. 03. 2003.
- Роготченко О. Соціалістичний реалізм та тоталітаризм. К.: ФЕНІКС, 2007.
- Роготченко О: «Чи вистачить у нас сили намалювати свій гріх?» [Інтерв'ю А. Ложкіної] // ART Ukraine. 2011. № 3.
- Родари Д. Против диктатуры абстрактного искусства // Искусство. 1959. № 9.
- Родари Д. Путешествие среди болтов, гвоздей и тряпок // Советская культура. 1960. № 91.
- Розурзин В. Беседа с О. Туркиной и В. Мазиным // ХЖ. 2000. № 3.
- Ройтбурд А. Бар в Фоли-Бержер. Деликатесы. К.: Коллекция, 2008.
- Ройтбурд О: «Можна будинок з химерами перефарбувати в білий колір...» [Інтерв'ю Г. Ключковської] // ART Ukraine. 2010. № 2.
- Ройтбурд О. 2 X 3. Музейний формат. К.: Галерея «Колекція», 2009.
- Рудзицький А. «Я хочу робити й більше нічого не хочу...»: Василь Седляр. К.: Саміт-Книга, 2020.
- Русакова Р. Объявлен куратор Венецианской арт-биеннале // Коммерсантъ-Online. 01.12.2012 — <http://www.kommersant.ru/doc/1863276>
- Русская художественная выставка // Киев. 1914. № 99.
- Русские художники на Венецианской биеннале. М.: Stella Art Found., 2013.
- Рух Опору в Україні. К.: Смолоскип, 2012.
- Рыбакова Е. Питер Дорошенко оказался вне конкуренции // Коммерсантъ-Киев. 2007. № 7.
- Савадов А.: «Едіпів комплекс убиває покоління»: Інтерв'ю О. Вергеліса // Дзеркало тижня. 2019. № 3.
- Савадов А.: «Мені подобається теорія свободи й божевілля» [Інтерв'ю А. Герасимової] // ART Ukraine. 2017. № 1.
- Савадов А.: Перші друзі з Наташею Власенко — <http://zik.ua/tu/video/195045>
- Савинио А. Вся жизнь: Эссе. Рассказы. М.: Худ. а-ра, 1990.
- Савинио А. Мопассан и «Другой» // Иностранная литература. 1999. № 10.
- Савицька Л. Художня критика в Україні: Друга пол. ХІХ — поч. ХХ ст.: Хрестоматія. К.: ТОВ «Кадри», 2001.

- Савченко Я. Проти реставрації греко-римського мистецтва. К.: Маса, [1927].
- Салинари К. Антонио Грамши — революционер и мыслитель // Иностранная литература. 1962. № 11.
- Салмина Л. Россо Майорес // Творчество. 1961. № 4.
- Салмина Л. Тридцать первая Биеннале // Советская культура. 1962. № 101.
- Сальвадори Ф. Турин. Савойская галерея. Харьков: Сімейна б-ка, 2012.
- Самійленко В. Ф. Україна в революційну добу: у 4-х т. Рік 1918. К.: Світогляд, 2009.
- Саноцька Х. Наші на карті світу: Історії про людей, якими захоплюється світ. Львів: Вид. Старого Лева, 2019.
- Сарьян М. С. Из моей жизни. М.: Изобр. иск-во, 1985.
- Сахарук В. Архів сучасного мистецтва // Сучасне мистецтво. К.: ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12.
- Сахарук В. Микола Трох: Enfant terrible української фотографії. К.: Stedley Art Found., 2020.
- Свиблова О. В поисках счастливого конца // Родник. 1990. № 5.
- Седакова О. «Там тебе разрешается просто быть...» // Вопросы лит-ры. 1999. Июль-август.
- Седик О. Кінець корифейного мистецтва? Нотатки з конф. СХ України // Культура і життя. 1990. № 17.
- Семя Оливы: Выставка живописи. К.: ЦСМ М-17, 2010.
- Сергей Дягилев и русская художественная культура XIX–XX вв.: Мат. первых Дягилевских чтений. Пермь: Перм. кн. изд., 1989.
- Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х т. М.: Изобр. иск-во, 1982. Т. 2.
- Серебрякова З. Письма. Современники о художнице. М.: Изобр. иск-во, 1987.
- Серени М. Дни нашей жизни. М.: Молодая гвардия, 1957.
- Серени Э. Аграрный вопрос в Италии. М.: Изд. иностр. л-ры, 1949.
- Серени Э. Марксизм, наука, культура. М.: Изд. иностр. л-ры, 1952.
- Сибиряков В. Поп-арт и парадоксы модернизма. М.: Изобр. иск-во, 1969.
- Сидлин М. Апология чебурашки // Независимая газета. 1998. № 180.
- Сидлин М. Желтая мадонна и черная резина // Независимая газета. 1998. № 7.
- Сидлин М. Золотая биеннале // Независимая газета. 2003. № 10. 17 июня.
- Сидлин М. Искусство брутальной иронии — <http://www.photographer.ru/cult/person/712html>
- Сидлин М. Малевич и Кучма // Независимая газета. 1998. № 121.
- Сидлин М. Маленький кусок уса водяной крысы // Независимая газета. 1998. № 67.
- Сидлин М. Марсианские хроники // ХЖ. 1998. № 19–20.
- Сидлин М. Потомок трех адмиралов // Независимая газета. 1998. № 63.

- Сидлин М. Расширение пространства искусств: География Венецианской биеннале от А до Я // Независимая газета. 2005. № 124.
- Сидор О. Венеційська біенале дисидентів у історико-мемуарній літературі // Мистецькі обрії. К.: ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 8.
- Сидор О. В. Венеційська біенале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець ХІХ — початок ХХІ ст.): Автореферат... канд. мистецтвознавства. К.: Принт-центр, 2015.
- Сидор О. ... І тривимірна сміховинка // Молодий ленінець (Луцьк). 17.09.1988.
- Сидор-Гібелінда О. Біенальські парадигми: Венеційський арт-фестиваль у літературних творах другої половини ХХ — початку ХХІ ст // Художня культура. К.: ХІМ-ДЖЕСТ, 2010. Вип. 7.
- Сидор-Гібелінда О. Марінетті і танок // Д. Д. Бурлюк: 36. тез конф. К.: РВА «Триумф», 1998.
- Сидор-Гібелінда О. Претенденти на папаху // Галерея. 2005. № 1.
- Сидор-Гібелінда О. Цикл ілюстрацій Михайла Дерегуса до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» // Волин. муз. вісник. Луцьк: б. вид., 2016. Вип. 8.
- Сидор-Гібелінда О. Павильон України // Артхроника. 2005. № 2.
- Сидор-Гібелінда О. Прикосновение Би // Столичные новости. 2001. № 23.
- Сидор-Гібелінда О. «La Biennale di Venezia»: сенсацій не сталося, однак... // Fine Art. 2007. № 1.
- Сидор-Гібелінда О. La Biennale-53: Fatal Attraction? // Fine Art. 2009. № 7–8.
- Сидор-Гібелінда О. Vanity Fair (Гомоніла Україна) // Кінецькінцем. Івано-Франківськ. [2006].
- Сидоренко В. Анатомія таємниці // Україна. 2008. № 3.
- Сидоренко В. Аральський цикл. [К.]: СХУ, Дирекція худ. виставок України, [2001].
- Сидоренко В. Венецианское биеннале // А.С.С. 2003. № 5.
- Сидоренко В. Венеціанська біенале і проблеми сучасного мистецтва України // Вісник Львів. Академії мист-в. 2003. Вип. 14.
- Сидоренко В. Венеціанське Біенале і проблеми сучасного мистецтва в Україні // Сучасне мистецтво. К.: Акта, 2004. Вип. 1.
- Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Ранок візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст. К.: ВХ[студіо], 2008.
- Сидоренко В. [Вступ]. Мистецькі шляхи Харківщини. Харків: за сприяння вид. «Мистецтво», 2018.
- Сидоренко В. [Вступ] // Всеукраїнське Тріенале скульптури'99. К.: Дирекція виставок СХ України, 1999.
- Сидоренко В. Герой. Об'єкт. Фантом: Лексикон. К.: ArtHuss, 2019.
- Сидоренко В.: «Коли стоїш на своїй землі, то й до неба ближче» // Президентський вісник. 2002. № 2.

- Сидоренко В: Мистецтво схоже на космічну галузь за величиною внеску у світову цивілізацію... [Інтерв'ю К. Куліненко] // Українська культура. 1997. № 6.
- Сидоренко В. Національному мистецтву необхідні захист, підтримка // Інвестиції у мистецтво: Зб. мат. тез Всеукр. конф. К.: АМУС, Сх-Укр. Акад. Бізнесу, 1998.
- Сидоренко В. Непосредственность восприятия // Понедельник. 2004. № 14.
- Сидоренко В. Новітні технології у сучасному мистецтві // Сучасні проблеми художньої освіти України. К.: Муз. Україна, 2010. Вип. 6.
- Сидоренко В. Перетікання різних модальностей // Сучасне мистецтво. К.: «Акта», 2008. Вип. 5.
- Сидоренко В.: «Пока во власти у нас должна быть творческо-прагматическая смесь» [Интервью В. Слезко] // Киевский телеграфЪ. 28.05.–03.06.2001.
- Сидоренко В. Сучасне мистецтво в контексті Венеціанського бієнале // Дизайн-освіта' 2004: Теорія, практика та перспективи розвитку: Всеукр. наук. конф.: Зб. мат. Харків: б. вид., 2004. Ч. 1.
- Сидоренко В., Титаренко А.: «Українські проекти» у Венеції та перспективи участі України у «великій грі в мистецтво» // Галерея. 2004. № 1.
- Силэн [Нурок А]. Путешествие Г-на Кравченки // Мир искусства. 1899. № 16–17.
- Симонович М. Художественное обозрение // Новинки западной л-ры. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1910.
- Синенька В. «ILLUMInation»: перші враження // Az-art. № 3.
- Сікачина Т. Жінки та квіти Віктора Сидоренка [Інтерв'ю з В. Сидоренком] // Світ. 1998. № 9.
- Скандал на Биеннале // Творчество. 1972. № 8.
- Скачкова Е. Мечты и перемены // Elle-Украина. 2019. Май.
- Склярченко Г. «На кордоні нашої надії» // Fine Art. 2011. № 1/13.
- Скрипник М. Вибрані твори. К.: Україна, 1991.
- Слабошпицький М. Українські меценати. К.: друк. СП «Укр. книга», 2001.
- Словарь иностранных слов. М.: Сов. энциклопедия, 1964.
- Слоним М. К венецианской выставке // Одесский листок. 1914. № 111.
- Слоним М. Русский павильон на венецианской выставке // Одесский листок. 1914. № 119.
- Смит Д. М. Муссолини. М.: ИнтерДайджес, 1995.
- Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем пресс, 2015.
- Сміт П. Просто діти. Харків: Віват, 2019.
- Собкович О. Проект «Пасіка» М. Журавля в Китаї // Образотворче мистецтво. 2010/№ 4–2011/№ 1.
- Собрание Ленца-Шенберга: Европейское движение в изобразительном искусстве с 1958 г. по наст. время. Мюнхен: Эд. Канц, 1989.

- Сойка П. [Настюк Е]. Венецианские страсти // Медиахолдинг «Вечерние Вести» — <http://www.vvnews.info/article.aspx?a=1476>
- Сойка П. [Настюк Е]. Таможня дает добро // Буржуа.com.ua — <http://burjua.com.ua/culture/news.html?id=150>
- [Соколов А]. Время и «Часы»: [Интервью с Б. Ивановым и Б. Останиным] // Лабиринт / Эксцентр (Екатеринбург). 1991. № 3.
- Соколюк Л. Графіка бойчуків. Харків, Нью-Йорк: Вид. часопису «Березіль», 2002.
- Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Вид. О. О. Савчук, 2014.
- Соловій Ю. Про речі, більші, ніж зорі. [Нью-Йорк]: Сучасність, 1978.
- Соловійов О.: «Головний підсумок *Arsenale* — сама *Arsenale*» [Інтерв'ю Г. Ціби] // ART Ukraine. 2012. № 5.
- Соловійов О. Живописний образ: Задуми і реальність // Образотворче мистецтво. 1985. № 4.
- Соловійов О. [Нарис-спогад про створення ІПСМ] // Арт-курсив. 2019. № 1.
- Соловьев А. Размышления у разбитой палатки // Галерея. 2001. № 7–8.
- Соловійов О. Турбулентні шлюзи. К.: Інтертехнологія, 2006.
- Сологуб Ф. Собрание сочинений. СПб.: Шиповник, б. г. Т. VIII.
- Соломко Ю. Транзит. Львів: б. вид., 1994.
- Сом-Сердюкова О. Солодке слово Венеція, або Життя святого Марка між небом і водою // Галерея. 2005. № 2.
- Сомов К. А. Каталог выставки. Л.: Искусство, 1971.
- Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Иск-во, 1979.
- Сонтаг С. Сознание, прикованное к плоти: Дневниковые записки Сьюзен Сонтаг о посещении Венеции с Иосифом Бродским и визите на Биеннале диссидентов, состоявшемся в 1977 р. — <http://www.artguide.com/posts/593-s-iuzien-sontagh-soznaniie-prikovannoie-k-ploti-dnievniki-i-zapisnyie-knizhki-1964-1980-m-ad-marginem-2014-637> «Социалистическая ответственность творческого труда художника и критика» // Советское искусствознание 77. М.: Сов. художник, 1978. Вып. 2.
- Спекулянты от искусства // Литературная газета. 1977. № 49.
- Справочник членов и кандидатов в члены СХ СССР по сост. на 1 июня 1967 г. М.: Сов. художник, 1968.
- Справочник членов СХ СССР. М.: Сов. художник, 1982. Т. 1.
- Спутник киномана: Справочник-каталог зарубежного кино. Винница: Континент-ПРИМ, Минск: Красико-Принт, 1996.
- СТАБІЛІЗЄЦ: Вимагаємо відставки Міністра культури Богуцького // Майдан-Інформ — http://maidan.org.ua/news/for-print.php3?bn=maidan_news&key
- Стажинський Ю. Вечно молодое искусство // Пикассо: Сб. ст. о творчестве. М.: Изд. иностр. а-ры, 1957.
- Стародубцева Л. Архітектура пост-модернізму. К.: Спалах, 1998.

- Старченко В. «Пан-Україна»: Реалії самоствердження // Образотворче мистецтво. 1996. № 2.
- Стас. Шансон-арт Стаса Волязловського. Харків: Акта, 2019.
- Стасов В. В. Избр. сочинения в 2-х т. М., Л.: Искусство, 1937. Т. 1.
- Стасов В. В. Статьи и заметки, опубликованные в газетах и не вошедшие в книжные изд-ва. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 1.
- Стельмашевська О. «Людина повертається в мистецтво...» // День. 2019. № 31.
- Степовик Д. Операція «поп-арт» // Молодь України. 1964. 12 вересня.
- Степовик Д. Ціна одного буму // Молодь України. 1965. 17 вересня.
- Сто памятных дат: Худ. календарь. 1990. М.: Сов. художник, 1989.
- Стодоля В. ART KYIV Contemporary 2010: Нове народження старого Арсеналу // ART Ukraine. 2011. № 1.
- Сугробов О. Випперовские чтения 1986 г. «Искусство Венеции и Венеция в искусстве» // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1988. Вып. 23.
- Суздальев П. К. Вера Мухина. М.: Искусство, 1981.
- Сумар А. Листи про мистецтво. К.: Stedley Art Found., 2018.
- Суровцева Н. Спогади. К.: Вид. Олени Теліги, 1996.
- Сусак В. «Может быть, Вам случится рассказать содержание письма этого...» // Н. Гончарова и М. Ларионов: Исследования и публикации. М.: Наука, 2003.
- Сусак В. Про 51-у Венеційську бієнале, про жіноче... // Галерея. 2005. № 2.
- Сутугин С. Литератор — артисту // Б-ка театра и иск-ва. 1904. Кн. 20.
- Таиров А. Я. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи, письма. М.: ВТО, 1970.
- Тамручи Т. Новые языки в искусстве: Междисциплинарный семинар // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1988. Вып. 25.
- Телеграммы // День. 1914. № 100.
- Телеграммы «Биржевых новостей» // Биржевые новости. 1895. № 101.
- Тепавичаров Х. Цветолобецът Николай Абрашев. София: Хрикер, 2006.
- Терехина В. Н. Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: Исследования и публикации. М.: Наука, 2003.
- Терновец Б. Н. Избранные статьи. М.: Сов. художник, 1963.
- Терновец Б. Итальянская пресса и советской отдел XVI Международной выставки в Венеции // Искусство. 1928. № 3–4.
- Терновец Б. Левое искусство и художественный рынок Парижа // Искусство. 1928. Кн. 1–2.
- Терновец Б. А. Майоль. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935.
- Терновец Б. В. И. Мухина. М., Л.: ОГИЗ, 1937.
- Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. М.: Сов. художник, 1977.
- Титаренко О. Бієнале очима куратора // Галерея. 2005. № 2.

- Титаренко А. Круглый стол «Музей современного искусства в Киеве» // Галерея. 2003. № 1.
- Титаренко А. Музей современного искусства // Галерея. 2007. № 1/2.
- Титаренко О. Нефігуративний живопис (1950–90) // Мистецтво України ХХ с. К.: Асоціація артгалерей України, буд. компанія «Нігма», 1998.
- Титаренко О. Пінчук, Чічкан, Кличко і привиди // ART Ukraine. 2009. № 3.
- Титаренко А. «Прощай, оружие» — выставка Фонда Виктора Пинчука «Современное искусство в Украине» // Галерея. 2004. № 2/3.
- Титаренко О. Українські художники зараз дуже цікаві...: [Інтерв'ю з К. Дьоготь] // ART Ukraine. 2009.
- Титаренко О. Художник № 1: [Інтерв'ю з Д. Герстом] // ART Ukraine. 2009. № 3.
- Тихонова К. [Терновец Б]. Советские художники на Международной выставке в Венеции // Искусство. 1935. № 2.
- Толмачев В. М. Саламандра в огне: О творчестве Вяч. Иванова // Иванов В. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.
- Толстова А.: «Искусства становится угрожающе много» [Интервью с Б. Куригер] // Коммерсантъ-Власть. 2011. № 13.
- Толстой А. О русской выставке 1906 года в Париже // Советское искусствознание 81. М.: Сов. художник, 1982. Вып. 1.
- Толстой А. Художники русской эмиграции. М.: Иск-во ХХІ в., 2005.
- Толчик Д. Відкриття Архіпелагу // Критика. 2017. № 9–10.
- Томак М. «Степи мрійників» [Інтерв'ю з П. Гудімовим, О. Мартинюк] // День. 2009. № 103.
- Топ-10 найвпливовіших журналів про сучасне мистецтво за останні сто років // ART Ukraine. 2012. № 5.
- Торнтон С. 33 митці у 3 актах. К.: ArtHuss, 2015.
- Трагун А. История украинской фотографии XIX–XXI вв. К.: Балтія-друк, 2014.
- Троицкий А. Ситуация «халявного» фуршета, или я хочу, чтоб оно меня не трогало // ДИ. 2005. № 2.
- Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Дек. 1911 — янв. 1912. Пг.: Тов-во Р. Голике и А. Вильборг, б. г. Т. III.
- Тупицын В. «Другое» искусство. М.: Ad Marginem, 1997.
- Тупицына М. Критическое оптическое. Статьи о совр. иск-ве. М.: Ad Marginem, 1997.
- Тупицына М.: «Московский концептуализм не должен быть современен»: Беседовал А. Тарханов // The Art Newspaper Russia: Спец. приложение к газ. [2015].
- Тургенев А. Чтобы Бог разорвал тебя изнутри на куски! М.: ЭКСМО, 2008.
- Турчин В. С. В лабиринтах авангарда. М.: Изд. МГУ, 1993.
- Турчин В. С. Теодор Жерико. М.: Изобр. иск-во, 1982.

- Тэн И. Путешествие по Италии. М.: Наука: 1916. Т. 2.
- Уельбек М. Карта і територія. Харків: Фолю, 2012.
- Українка Л. Збір. творів в 12 т. К.: Наук. думка, 1977. Т. 8.
- Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, спогади, листи. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020.
- УСЕ: Універсальний Словник-Енциклопедія. К.: «Ірина», 1999.
- Устинов П. За Россию ответит Африка // Коммерсантъ. 1999. № 52.
- Ф. З. Федоро-Давыдовские чтения 1987 // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1990. Вып. 26.
- Федірко А. Венеційанське бієнале: вийшло, як завжди, а хотіли... // Україна молода. 2001. № 120.
- Федірко А. На городі бузина, у Києві дядько, у Венеції — бієнале'49 // Україна молода. 2011. № 71.
- Федоров-Давыдов А. А. Великий русский художник И. Е. Репин. М.: Всесоюз. об-во по распостр. полит. и науч. знаний, 1951.
- [Федоров-Давыдов А]. Выставка произведений К. С. Малевича. М.: Изд. ГТГ, 1929.
- Федоров-Давыдов А. А. Реализм в русской живописи XIX в. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.
- Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство: Ст. и очерки. М.: Иск-во, 1975.
- Федорук О. К. Біобібліографічний покажчик. К.: Фенікс, 2010.
- Федорук О. Деякі думки про рецепцію тексту // Образотворче мистецтво. 2016. № 1.
- Федорук О. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини XIX — початку XX ст. К.: Мист-во, 1976.
- Федорук О. На переломі. Здобутки і втрати (польський нефігуративний та фігуративний живопис 1955–1965 рр). К.: Логос, 1997.
- Федорук О. Слово редактора // Образотворче мистецтво. 2007. № 1.
- Федорук О. Ще далеко той берег // Образотворче мистецтво. 2019. № 2.
- Федорук О. Buongiorno, 52-га бієнале у Венеції // Образотворче мистецтво. 2007. № 2.
- Федянина О. Радикальная энергия [Интервью с Т. Бауэрмайстер] // Европа в Украине. 2006. № 5.
- Фесенко Л. До Венеції наші митці потрапити не можуть // Хрещатик. 2001. № 34.
- Фесенко С. Українські пазли на бразилійському тлі // Політика і культура. 2002. № 13.
- Фикс Е. Хорошая галерея // ХЖ. 1997. № 18.
- Філевська Т. Для світу Україна під склом // Україна молода. 26.05.2015. С. 12.
- Фоменко С.: «Український павільйон у Венеції має бути там, де його бачитимуть усі» — http://lb.ua/culture/2018/08/13/45012_svitlana_fomenko_ukrainskiy.html
- Французские повести. М.: Молодая гвардия, 1972.
- Фрезинский Б. Илья Эренбург перед фотоаппаратом: 1923–1944. М.: Gishrey Tarbut, 2007.

Фриммель С. Recycling communism — в поисках нового // ХЖ. 2004. № 4.

Хализева М. Искусство дали и наливали // Коммерсантъ-Киев. 2009. № 6.

Хализева М. Коллективное бессознательное // Коммерсантъ. 2009. № 93.

[Хаматов В]. «Вожидании зрелищ...»: [Интервью О. Сидора-Гибелинди] // Art Line. 1997. № 4.

Хаматов В. Венеція. На порядку денному — Київська бієнале // Галерея. 2005. № 2.

Хан-Магомедова В. Национальные павильоны Венецианской биеннале // ДИ. 2009. № 5.

Хан-Магомедова В. Подушки для Энди // Независимая газета. 1998. № 147.

Хан-Магомедова В. 43 Венецианская Биеннале // Искусство. 1989. № 12.

Хемингуэй Е. За рікою, в затінку дерев. К.: Рад. письменник, 1961.

Хибберт К. Венеция: Биография города. М.: Аванта+АСТ, 2013.

Хибберт К. Бенито Муссолини. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.

«Хотінь безсенсових отрута»: 20 російських поетів «срібного віку» в укр. к-рі. К.: Факт, 2007.

Хрипун С. Чужие среди своих // Шутов С. Абак. М.: Гос. ЦСИ, 2001.

Хроника // Искусство в Южной России. 1913. № 1–12.

[Хроника] // Вечернее время. 1914. № 745.

Хроника. Придворные известия // Новое время. 1914. № 13700.

Хрущак М. Выставки // Афиша. 2007. № 24.

Хрущак М. Традиції українського авангарду та національне питання // Українська культура. 2011. № 1–2.

Хто є хто в Україні. К.: І.С.І., 2007.

Художественная выставка. Венеция // Одесский листок. 1914. № 98.

Художественная хроника // Искусство. 1911. № 10.

Художник. 1961. № 12.

Художники народов СССР: Биобиблиогр. словарь в 6-ти т. М.: Искусство, 1970. Т. 1.

Художники подякували Мінкульту за його повну відсутність на Венеційській бієнале — <http://lifepravda.com.ua/culture/2015/05/11/193778/>

Художники України: Енциклопедичний довідник. К.: ІПСМ, 2006.

Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М.: СП «Юнона», 1990.

Циба Г. Підсумки Arsenalle // ART Ukraine. 2012. № 5.

Чегодаев А. Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18–20 вв.. М.: Иск-во, 1978.

Челант Д. Бренд от искусства // Искусство. 2012. № 2.

Чепелик О. Мультимедійний проект «Генезис» // Сучасне мистецтво. К.: «Акта», 2008. Вип. 5.

Черні К. Кажан у храмі: Біографія Юрія Новосільського. Чернівці: Книга-XXI, 2015.

Чигринец В. Muzeon Experimental Centre в Музее современного искусства Одессы // Антиквар. 2021. № 4.

- Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М.: Иск-во, 1953.
- Чичкан И.: «Как я не собирался в Венецию» // Топ 10. 2009. № 9.
- Чому перевага // Перець. 1960. № 21.
- Что скрывается за шумихой о «правах человека»? // Правда. 1977. № 43.
- Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. К.: Книга, 1988.
- Чуковский К. Дневник (1901–1924). М.: Сов. писатель, 1991.
- Чуковский К. Дневник (1930–1969). М.: Сов. писатель, 1995.
- Шайян Ж.. documenta 11: Кассель у контакті зі світом: [Інтерв'ю з О. Енгвезором] // Deutschland. 2002. № 4.
- Шапошников Б. В. Письма Е. М. Языковой о Пушкине // Искусство. 1928. Кн. 1–2.
- Шатских А. Триумф и трагедия // Наше наследие. 1991. № VI.
- Шедеври українського живопису. К.: Мист-во, 2008.
- Шеєн Ш: «Доля архівів авангардистів складніша, ніж їхніх картин...»: Інтерв'ю Г. Трегуб // Український тиждень. 2019. № 17–18.
- Шеньє-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛО, 2002.
- Шеремет Г. Бієнале у Венеції як дзеркало українських звичаїв // День. 2001. № 58.
- Шеремет Г. Вид із Венеції [Інтерв'ю з О. Титаренком, О. Сидором-Гібеліндою] // День. 2001. № 109.
- Шеремет Г. Досвід свободи // День. 2001. № 105.
- Шеремет Г. Пристрасті по Бієнале // День. 2001. № 51.
- Шмидт И. Интересные сборники // Творчество. 1964. № 12.
- Шор Р. Благай, кради і позичай: Митці проти оригінальності. К.: ArtHuss, 2019.
- Шохина В. Она стояла за Россию — <http://www.zavtra.ru/blog/ona-stoyala-za-rosiyu>
- Шпаков В. Н. История всемирных выставок. М.: АСТ, 2008.
- Шпитковська Н. Перетин світових культур на прикладі Венеційської бієнале // Сучасне мистецтво. К.: Фенікс, 2014. Вип. X.
- Экстер А. Живопись, графика, театральное-декоративное искусство: Выставка произведений. Одесса: Облполиграфиздат, 1989.
- Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998.
- Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М.: Республика, 2003.
- Эрберг К. Новый труд по истории искусства // Вестник Европы. 1910. Апрель.
- Эренбург И. Люди, годы, жизнь. М.: Сов. писатель, 1990. Т. 1.
- Эренбург И. Неистовый Сарьян // И. Эренбург. Собр. соч. в 9 т. М.: Худ. л-ра, 1965. Т. 6.
- Эренбург И. Портреты современных поэтов. М.: Первина, 1923.
- Эренбург И. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1977.
- Эспозито Ф. Подлинная свобода творчества // Советская культура. 1977. № 70.

- Эттингер П. Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М.: Сов. художник, 1989.
- Эфрос А. Мастера разных эпох: Избр. ист-худ. и критич. ст. М.: Сов. художник, 1979.
- Ювильейна вистава в Буда-Пеште // Дело (Львів). 1895. № 119.
- Юр М. В. Метамодел ь українського живопису. Вінниця: Твори, 2019.
- Яблонская Т. Дневники. Воспоминания. Размышления. К.: РОДОВИД, 2020.
- Яблонская Т. Н: Каталог выставки живописи. К.: б. изд., 1987.
- Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків у 3 т. К.: Наук. думка, 1990. Т. 2.
- Яворская Н., Стернин Г. Борис Терновец // Искусство. 1988. № 6.
- Яворская Н. Б. Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX–XX вв.: Работы разных лет. М.: Сов. художник, 1987.
- Яворская Н. Б. Письма Эмиля Бернара Б. Н. Терновцу // Панорама искусств 6. М.: Сов. художник, 1983.
- Якимович А. К. Наше искусство и проблема ценностей: Творческое сознание в конце XX в. // Советское искусствознание. М.: Сов. художник, 1990. Вып. 26.
- Ялут С., Павлов А. Жизнь удалась. К.: б. изд., 2004.
- 1 Московская биеннале современного искусства: Диалектика надежды. М.: Артхроника, 2005.
- 1 Московская биеннале современного искусства: Специальные проекты. М.: Артхроника, 2005.
- 7 исторических фактов о павильоне России на Венецианской биеннале — <http://www.artguide.com/posts/608-7-istorishieskikh-faktov-o-pavilione-rosii-na-vienietsianskoi-biennale>
- 7 + 7: 2-ое Совместное предприятие: Украинско-Фюнфская худ. выставка. Odense: Winter Grafik ApS, [1991].
- 49-е Бієнале у Венеції, українська національна презентація: [Інтерв'ю з О. Федоруком] // Урядовий вісник. 2001. № 82.
- Abakanowicz M. Warszawa: Centrum Sztuki Wspolczesnej; Zamek Ujazdowski, 1995.
- Agostinelli A. Collezionisti italiani alla Biennale della dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandrelli — [http://www.esamizdat.it/rivista/2009/1/pdf/immagini_agostinelli_eS_2009_\(2007\)_1.pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2009/1/pdf/immagini_agostinelli_eS_2009_(2007)_1.pdf)
- Akinsha K. Masochists Miss Out On Venice // Art News. 2001. [Ксерокс статті в архіві автора без висхідних даних].
- Alemanno M-G. I disegni di prigionia di Luigi Carluccio al Museo della Resistenza di Torino // <http://www.mariagulia-alemanno.com/i-disegni-di-prigionia-di-Luigi-Carluccio-al-museo-della-resistenza-di-torino/>
- All The World's Futures: Biennale Arte 2015: Short Guide. Venice: Marsilio, 2015.
- All The World's Futures: Biennale Arte 2015: Very short Guide. Venice: Marsilio, 2015.

Allen J. Il Tempo del Biennale // Contemporary art magazine. 2009. Summer.

Alloway L. The Venice Biennale: from Salon to goldfish bowl. N Y.: Graphic Society LTD, 1968.

Always a Little Further: 51. International Art Exhibition. Venezia: Marsilio, 2005.

Amarcord: Frammenti di memoria dall' Archivico Storico della Biennale. Venezia: Ed. la Biennale di Venezia, 2013.

Appella G. Mostre d'arte a Venezia-2 — La Biennale: Nei padiglioni esteri c'è un ritorno dell'antico // L'Osservatore Romano. 1984. № 199.

Aprirono I loro scrigni: Pinacoteca Manfrediniana e Opere d'arte del Seminario Patriarcale. Venezia: Marcianum Press, 2008.

ARSAEV: Muzej sauremena umjetnosti Sarajevo. Firenze: Giunti Gruppo Ed., 2002.

Art Dubai. Dubai: Madinat Jumeirah, 2011.

Art Impressions/ Мистецькі імпресії. К.: Центр «Укр. Дім», галерея «Аліпій», 1994.

Art of the 20th Century. Köln: Taschen, 2000.

Art Ukraine. 2017. № 1.

Bacon F. Figurabile. Milano: Electa, 1993.

Baratta P. [Prologue] // All The World's Futures: Biennale Arte 2015. Venice: Marsilio, 2015.

Baratta P.: «Venise est le lieu où il faut être» // Le Figaro. 2013. № 21.

[*Basteau F.; Moïsdén S.*]. Daniel Birnbaum // *Beaux Arts*. 2009. Juin. P.

Bernabe F. Foreword // *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*. Venice: Marsilio, 2003.

Berresford S. Italian memorial sculpture 1820–1940: A Legacy of Love. London: Frances Lincoln, 2004.

Bloomsday' 08: Ідеальний вік: Каталог. К.: Колекція, 2008.

Vocioni U. L'Esposizione di Venezia e l'Arte dei Sogni // *La Liberta*. 1907. 8 maggio.

Bohme H. The Philosophical Light and Light of Art // *Parkett*. 1993. № 38.

Bonami F., Buchlo B. Coexistence, yes. Equivalence, no. A conversation // *Parkett*. 2009. № 86.

Bonami F. «I have a Dream» // *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*. Venice: Marsilio, 2003.

Book in Brief // *Art in America*. October. 2019.

Bourdon D. Warchol. N Y.: Harry N. Abrams inc., 1995.

Bourriaud N. Seven notes on the Immaterial // *Parkett*. 2004. № 71.

Bratkov S. «Djeti-Kinder-Kids». Rozenheim: Kunstverein Rozenheim, 2002.

Brauchitsch B. von. Galerie des 20. Jahrhunderts. 100 aubergen wöhnliche meris terwerke. Köln: Da Monti, 2003.

Brenner B. Opere 1950–1995. [Venezia]: Stamperia, 1986.

Britain at the Venice Biennale. London: The British Council, 1995.

Brockhaus Enzyklopadie. Mannheim: FA Brockhaus, 1989. Band 9.

Brusantin M. Il Supremo Convegno: Body and Soul // Identity and Alterity: figures of the body 1895/ 1995. Venezia: Marsilio, 1996.

Buhr E. Bienvenue dans la chambre aux trésor // Monopol. 2013. Nr. 6.

Buzzi P. Письмо из Италии: Живопись и музыка // Аполлон. 1913. № 5.

Callinan N. Double exposure Robert Raushenbergs and Sy Twomblys Roman holiday // The Burligton Magazine. 2008. July.

Cerizza L. The Gallerist: Fabio Sargentini of L'Attico, Rome — <http://luca-cerizza.com/txt-texts/93-fabio-sargentini>

Change in Federal Media: Goran Racovic Tanjug Director — <http://www.mc.rs/change-in-federal-media-goran-racovic-tanjug-director>

Chichkan Iliya. [K.]: Soros Center Art-Ukraine, 1996.

Chiesa Santuario S. Domenico: Chioggia. Genova: Stampa Marconi, n. d.

Chivaranont C. Notes on What Matters // Dreams and Conflicts. Tte Dictatorship of the Viewer. Venice: Marsilio, 2003.

Christie's: Post-war and contemporary art. London: n. p., 2010.

Churches of Venice: The Musem in the City. Venezia: Marsilio, 2002.

Cicarille S. Lecche pontifici: e da Martino V a Paoli VI. 1417–1963. Roma: Stampa Graphiche Corsi, 1973.

Cini V. [Venezia]: s ed., s. d.

Commenti // Dedalo. 1931. Maggio.

Contemporary Art-Foundation in Ukraine Victor Pinchuk. [K.]: Contemporary Art-Foundation Victor Pinchuk, [2005].

Corral M. de. Joao Louro. «Will be Your Mirror»: Poems and Problems. [Lisboa?]: n. ed., [2015].

Curiger B. Explosive // Parkett. 1995. № 45.

Curiger B. Spooky Realism // Parkett. 1996. № 5.

Cuttillo R. Cecilia Allemani to Curate the Venice Biennale // i.Italy // <http://www.italy.org/magazine/focus/art-culture/article/Cecilia-allemani-curate-venice-biennale/>

Cybis J. Notatki malarskie: Dzienniki. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1980.

David C. Contemporary Arab Presentation // Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. Venice: Marsilio, 2003.

De Grandis, cenvrodieci, ma tre in ventt'anni // Arte Communications-Venezia — <http://www.artecomunications.com/en/news/3565-de-grandis>

Delpêche S. Urs Fischer, l'illusioniste // Le Journal du Dimanch. 15 avril 2012.

Deutsche Literaturgeschichte. In Bilden II. Leipzig: VEB Bibliographischer Institut, MCMLXXI.

Dobrowolski T. Nowoczesne malarstwo polskie. Wrocław-Kraków: Zakład Narodowy im.Ossolińskich-Wyd., 1960. Tom II.

Documenta: 11 Art spezial. 100 Tage Kassel.

Documenta: 11_Platform 5 Ausstellung Exhibition. Short Guide. [Kassel?]: Hatje Gantz, 2002.

Dreamland/ Donbas Країна Мрій. К.: Новий друк «Факт», 2003.

Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer: 50th Intrenational Art Exhibition. Venezia: Marsilio, 2003.

Enciklopedia Italiana di Scienza, Lettere ed Arti. Milano: Istituto Giovanni Treccani, 1930. Vol. 7.

Enciclopedia Zanichelli. Roma: Repubblica, 1995.

Encyklopedia kina. Kraków: Bialy Kruk, 2003.

Envezor O. [Prologue] // *All The World's Futures: Biennale Arte 2015: Very short Guide.* Venice: Marsilio, 2015.

Ernst M. Bucher und Grafiken. Stuttgart: Dr.Gantz'sche Druckerei, 1986.

Esposizione Biennale Internazionale d'Arte=1930. Catalogo. Venezia Carlo Ferrari, [1930]. Exibart.biennale. [2009].

Experiencing Duration: Biennale d'art contemporain de Lion. Sept 14 — Dec 31. Lion: s. p., 2005.

The Experience of Art: 51. International Art Exhibition. Venezia: Marsilio, 2005.

Exposition universelle de 1900: Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des beaux-arts. 1899 à 1900. Paris: Ludovic Bascet éd., 1900.

Exter A. Paris: Max Milo Ed., 2003.

Fabbris E. Venice Survival Guide // Kaleidoscop. 2009. Summer.

FIAC 2009: Catalogue. Paris: Reed Expositions, 2009.

Flashback: Українське медіа-мистецтво 1990-х. К.: б. вид., 2018.

Fogazzaro A. Il Santo. Milano: Ed. Arnoldo Mondadori, 1995.

Formata Europeo per il Curriculum vitae — [https:// www.polodel-1900/it/wp-content/uploads/2018/05/Cv-Massimo-Coda.pdf](https://www.polodel-1900/it/wp-content/uploads/2018/05/Cv-Massimo-Coda.pdf)

Frafile! Quinto concorso internazionale di design // Trieste Contemporanea. 2002. № 10,

The French Presence at the XLVI Venice Biennale. Paris: Reflex Graphic, 1996.

The Future are Unwritten: All the World's Future. Venice: European Cultural Centre, 2015.

Future Generation Art Prize @ VENICE. [К.]: PinchukArtCentre, 2011.

Galleria di Palazzo Cini. [Venezia]: s. ed., s. d.

Gambli P. The man, who could be Pope: Cardinal Gianti Ravasi — [http:// www.catholicherald.co.uk/news/2013/03/05/the-men-who-could-be-pope](http://www.catholicherald.co.uk/news/2013/03/05/the-men-who-could-be-pope)

Gioni M. The Zone // Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer. Venice: Marsilio, 2003.

Giuseppe Volpi: «L'Ultimo Doge» // METROPOLITANO.it — <http://www.metropolitano.it/giuseppe-volpi-l-ultimo-doge/>

Goldberg R-L. Performance Art: From Futurism to the Present. [London, N Y.]: Thames & Hudson, 2005.

Gran Caffé Ristorante Quadri. [Venezia]: Industrie Poligrafiche SpA-Maniago/PN, s. d.

Guadroni F. E il curatore Birnbaum se infischia del mercato // Corriere della Sera. 2009. 7 Giugno.

Hou Hanru. Z.O.U.: Zone of Urgency // Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer. Venice: Marsilio, 2003.

Hunter S. Alan R. Solomon. 1920–1970 // The New York Times. 1970. March 1.

ILLUMInation. Venice: Marsilio, 2011.

The International Who's Who. 1994–1995. London: Europa Publ. Lim., 1994.

Jangled Roots: 16th annual New Music & Art Festival. Bowling Gurren State University: The Fine Arts Center Galleries, 1995.

Jarecka D. Wenecja: Pałac ludzkiej wiedzy // Gazeta wyborcza. 31.05.2013.

Jennings C. Croff outsted at Venice Biennale // Screen Daily — <http://www.screendaily.com/croff-outsted-at-venice-biennale/4035310.article>

Jones I. B. Thomas Mann and Italy. Alabama: University of Alabama Press, 1979.

Kaitavuori K. OPAS: Nykytaiteen museon. Helsinki: Nykytaiteen museon, 1993.

Karrā K. No avangarda līdz mītam. Riga: RRB, 2000.

Kiazma: Faster than History. Helsinki: n. p., 2004.

Kimmelman M. The Patroness – in.: www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23paraYt.html

Kokoschka: Early Drawings and Water-colours. London: Thames and Hudson, 1985.

Kounellis J. Venezia: Fondazione Prada, 2019.

Kowalska B. XLIII Biennale di Venezia // Project. 1988. № 6.

Kozyra K. Casting. Craców: Zachęta, 2011.

Kronika artystyczna: Wenecja // Sztuki piękne. 1927–28. Rocznik IV.

Lee Sun Don. Create & Change: Internal=External... Frontier Art, X-Power Gallery, 2009.

Macel C. Viva arte viva arte viva arte viva arte viva arte viva arte // Viva arte viva Exhibition. Venezia: Biennale di Venezia,

Making Worlds: Exhibition : 53rd Art Exhibition. [Venice]: Marsilio, 2009.

Making Worlds: Participing Countries. Collateral Events: 53rd Art Exhibition. [Venice]: Marsilio, 2009.

Maltese C. Visita alla XXVI Biennale internazionale d'arte di Venezia // Unita. 1952. 16 giugno.

Manifesta 2: European biennial for contemporary art. Luxembourg: Agence luxembourgeoise a. s. b. l., 1998.

M[araini] A. Esposizioni di belle arti // Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti. Roma: Ed. Istituto G. Treccani, MCMXXXII. T. XIV.

Maraini A. La Quadriennale di Roma // Dedalo. 1931. Marzo.

Marchesini A-G. L'actualité et de la curiosité // L'art et les artistes. 1938. T. XXXII.
 Marinetti e il futurism. Milano: Mondadori, 2017.
Martini V. La Biennale di Venezia. 1968–1978: la rivoluzione incompiuta. Venezia: Un. Ca'Foscari, 2011.
Martino E. Di. The History of the Venice Biennale. 1895–2005. Venezia: Papiro Arte, 2005.
 May You Live In Interesting Times: Exhibition. Venezia: SIAE, 2019.
McEvilley T. Venice the Menace // Artforum. 1993. October.
 Mikhailov B. Parliament. [K.]: ArtHuss, 2017.
Moltent P. Venice // The Art Journal. 1899. December.
 MoMA Highlights. 350 Works from Museum of Modern Art, New York. N.Y.: MoMA, 2004.
 Il Mondo Magico. Padiglione Italia. Biennale Arte 2017. Venezia: Marsilio, 2017.
 Moor H: Sculpture, disegne, incisioni, arazzi. Milano: Electa, 1995.
Morrison G. A wider view // Sotheby's. 2020. May — June.
 La Mostra della Mostre — <http://mostramostre.labiennale.org>
Nesbit M., Obrist H. U., Tiravanija R. What is a Station? // Dreams and Conflicts.
 The Dictatorship of the Wiever. Venice: Marsilio, 2005.
 New Circle. K.: Нове Творче Об'єднання, 1991.
 Non Stop Media # 8. Харьков: Харьк. Муниципальная галерея, 2016.
Old Gentelman. [Амфитеатров А]. Первая международная Художественная выставка в Венеции // Новое время. 1895. № 6909.
 Opening by the King // *The Daily Graphic. 1895. May 1.*
 L'Opera di Boccioni. Milano: Rizzoli Ed., 1969.
 L'Opera di Giovanni Bordiga nel risveglio culturale di Venezia fine Ottocento inicio Novecento — <http://www.agendovenezia.org/it/evento-32779.html>
 Pages in the Wind a Reader: Textes... by artists of 52th Internationale Art Exhibition. Venice: Marsilio, 2007.
 Il Palazzo Enciclopedico: Exhibiton. Venezia: Marsilio, 2013. Vol. 1.
 Il Palazzo Enciclopedico: Participating Countries. Venezia: Marsilio, 2013. Vol. 2.
 Participating countries. Collateral events: 51. international art exhibition. Venezia: Marsilio, 2005.
Passeron R. Encyklopedia surrealizmu. Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1993.
 Passing events // *The Art Journal. 1899. December.*
 Peer Gynt: En utstilling med norsk og ukrainsk samtidskunst. Oslo: Orkanger, 1997.
 The Peggy Guggenheim collection. Venezia: Grafiche Veneziane, 2017.
Pica V. L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia. Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche Editore, 1903.
Pidd H. Eva & Adele: We invented our own sex — <http://theguardian.com/artanddesign/2011/nov/01/eva-&adele-we-invented-our-own-sex>
 Pino Pascali: Ritorno a Venezia. Modugno: Di Marsico Libri, 2011.

Pivato M. Biennale sogno di Michelle // La Nuova di Venezia e Mestre. 21. 06. 2015.

Platea dell'Umanita: 49. Esposizione d'arte. Venezia: Marsilio, 2001. [Vol.] 2.

Politics and representation // Quarterly. [1994]. Vol. 1.

Pontifical Consuil for Culture — <http://www.cultura.va/content/cultura/en/vagaria/cardinale-presidente.html>

Preti L // Dizionario Biografico degli Italiani — <http://www.treccani.it/enciklopedia/luigi-poeti>

Pusiol S. Rodolfo Paluccini: risultati delle ricerche sugli archivi dello storico dell'arte veneta — <https://qui.uniud.it/notizieEventi/cultura/rodolfo-paluccini-risultati-delle-ricerche-sugli-archivi-dello-storico-dell2019arte-veneta>

Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia: Catalogo. Venezia: Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, 1901.

Rasy E. Transavanguardia. La cina e vicina // Setto. 2005. Giugno.

Read H. The Form of Things Unknown // The Philosophy of the Visual Arts. Oxford: Univ. Press, 1992.

[*Reberschak M.*]. Vittorio Cini. [Venezia]: s. ed., s. d.

Reust H. R. The Black Hole of Political Codes — Gregor Schneider's Cubes // Parkett. 2006. No. 76.

Ripa di Meana C. Le mie Biennali, 1974–1978. S. c.: Skira, s. d.

Ripa di Meana C. News from the Venice // The New York Review. 1977. 15 sept.

Rossica: Русский выставочный павильон // Аполлон. 1913. № 6.

Rubinstein R. Vita Nuova // Art in America. 1995. June.

Rubiu V. Romiti: 1956–1965 // L'Europea Letteraria. 1965. № 3.

Rugoff R. «L'art comme modèle d'expériences et de contradiction» // The Art Newspaper: Ed française. 2019. № 2.

Sadun P., pittore — <http://www.perosadun.it>

Salmon A. Modigliani. Praha: Odeon, 1968.

Salon d'Automne 2010. [Paris]: s. ed., 2010.

Santaniello F. Regarding Okwui // The World's Futures: Biennale Arte 2015: Short Guide. Venice: Marsilio, 2015.

Sausset D. Tout sur la Biennale de Venice // Connaissance des Arts. 2009. Juin.

Sch A. STUDIO... 1962 // Výtvarné umění. 1963. № 4.

Scorrnane R. Parole Telluriche // Corriere della Sera. 22. 06. 2015.

Scotton F. Ca'Pesaro. Venezia: Marsilio, 2002.

Sica L. Pioggia di premi sulla Biennale — <http://ricerca.it/repubblica1993/06/08/pioggia-di-prmi-sulla-biennale.html>

Sidorenko V. The Self-identification of the Ukrainian Newest Art Space // Художня культура: Актуальні проблеми. К.: ІПСМ НАМ України, 2016. Вип. 12.

Sienkiewicz K. Z pudła do Wenecji // K. Sienkiewicz. Zatańzają ci, co drżeli: Polska sztuka krytyczna.

Kraków — Warszawa: Wyd. Kazakterl, Muz. Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2014.

Sisto D. P. Un prologo, un commiato // La Biennale 82. Arti visive. Venezia: La Biennale di Venezia, 1982.

The Shadow of Dream Cast Upon Giardini della Biennale: Pavilion of Ukraine. [K.]: n. p., 2019.

Sosnowska J. Polish Art at the Venice Biennale. Warszawa: Argraf, 2001.

Sotheby's: Contemporary Art Day Auktion. 11 Febr. London: n. p., 2010.

Stahl A., Hohman S. Entendez-vous le tempo? [C. Macel, A. Sala] // Monopol. 2013. № 6.

La Storia nel le Prime Pagine del Corriere della Sera. 1876–2013. Milano: Rizzoli, 2013.

Strano C. Venice is not cold // L'Arca International. 2009. Sept.

Super Hero. K.: Artcult, Modern Art Research Institute,

Think with the senses, feel with the mind. Venezia: Marsilio, 2007. Vol I.

Think with the senses, feel with the mind. Venezia: Marsilio, 2007. Vol II: Participating countries. Collateral events.

Tietze H. Venetian art of the eighteen century in Ca'Rezzonico // The Burlington Magazine. 1936. July.

Treter M. Uwagi na temat XVII Biennale // Sztuki piękne rocznik. 1930. Wrzesień.

Ukraine // Quarterly. [1994]. Vol. 1.

Vagaggini M: Galleria Recta — [http:// www.galleriarecta.it/autore/vagaggini/memo](http://www.galleriarecta.it/autore/vagaggini/memo)

Verzotti G. «Aperto 93»: The Better Biennale // Artforum. 1993. October.

Viva Arte Viva: Participating: Countries & Collateral Events. [Venezia]: Lessebo Design, 2017.

Wallis M. Jugendstil. Dersden: VEB Verlag der Kunst, Warszawa: Verlag Arkady, 1982.

Walter I. Henry Moor. Köln: Werlag Siegfried Walter, [1956].

Warhol A. The Philosophy of Andy Warhol. N.Y.: A Harvest Book, 1987.

Wenecja // Sztuki piękne. Rocznik IV. 1927–28.

Who's who in American Art. 1993–94. New Providence: RR Bowker, 1993.

Who's who in Europe: Dictionnaire biographique des personalites europeennes contemporains. Waterloo-Belgique: Ed. Database, 1988.

Zabel I. Contemporary Art Theory. [Ljubljana]: Rignier & Les Presses du Reel, 2012.

Zabel I. Individual Systems // Dreams and Conflicts. Venice: Marsilio, 2003.

Zimonjic V. P. Yugoslavia: Montenegrin Premier Survives Milosevic's Squeeze. — <http://www.ipnewsnet/1997/04/yugoslavia-montenegrin-premier-survives-milosevic's-squeeze>

Zmijewski A. Rozmowy z artystami. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki, 2008.

X Esposizione d'Arte della città di Venezia: Catalogo. Venezia: Carlo Ferrari, 1912.

XVI-a Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia: Catalogo. Venezia: Carlo Ferrari, 1928.

XIX Biennale: Catalogo. Venezia: Carlo Ferrari, 1934.

The XXth-Century Art Book. London: Phaidon Press, 1999.
XXIV Biennale di Venezia. Venezia: Ed. Serenissima, 1948.
XXVI Biennale. Venezia: Alfieri Ed., 1952.
XXIX biennale internazionale d'arte. [Venezia]: Alfieri Ed., 1958.
XLII Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia: Arte e Scienza. [Catalogo]. [Venezia]: Electa, 1986.
XLIII Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia. Venezia: Ed. la Biennale, 1988.
23 Bienal Internacional: San Paolo. San Paolo: Salas, 1996.
33e Biennale Internazionale d'Arte. Venezia: Stamperia di Venezia, 1966.
46 Esposizione internazionale d'arte. Venezia: Marsilio, 1995.
48a Esposizione Internazionale d'arte. La Biennale di Venezia. Partecipazioni nazionali. Venezia: Marsilio, 1999.
49. Esposizione Internazionale d'Arte. Venezia: Electa, 2001.
51. International art exhibition: Participating Countries. Collateral Events. [Venezia]: Fondazione La Biennale di Venezia, 2005.
1973–2013: 40 years of the Collection of contemporary art: Vatican Museums. Vatican: Ed. Musei Vaticani, [2013].

Монографія

Олег Сидор

**LA BIENNALE DI VENEZIA
МОТОРИ АРТУ**

Редактура і редагування - Кунцевська О. А.

Дизайн і верстання — Шалигін А. Г.

У оформленні обкладинки використано світліну Павла Пушаря

Підписано до друку 07.12.2021 р. Формат 230x155 мм. Папір офсетний. Гарнітура «Adonis».

Цифровий друк. Ум. друк. арк. 29.9. Зам. 1221-340

Усі права застережено

Передруки і переклади дозволяються тільки за згодою автора й редакції

Видавництво і друкарня «Видавничий дім “Гельветика”»

65101, Україна, Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

тел.: +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08; e-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6424 від 04.10.2018 р