

## **НОВЕ ПРО ПЕРШУ ВЕНЕЦІЙСЬКУ: БІЕНАЛЕ 1895 РОКУ У КОНТЕКСТІ СВОГО ЧАСУ**

Історія знаного мистецького заходу з кожним роком стає об'єктом усе більш пильної уваги дослідників, які намагаються очистити її від зайвих накрувань, легенд та відсебеньок. Особливо це стосується першої Венеційської бієнале 1895 р. Так, у фундаментальному дослідженні Енцо де Мартіріо «The History of the Venice Biennale» (Venezia: Papiro Arte, 2005) їй присвячено окремий розділ, що загалом займає... сім сторінок з ілюстраціями — зі 192-х (разом з історією підготовки, с. 9–15). І саме її матеріал найповніше висвітлено на італійському інформаційному сайті «La Mostra della Mostra» — окрім власне переліку творів та біографій митців-учасників, тут також розміщено факсиміле тогочасного каталогу з деякими ілюстраціями. Щодо Мартіріо, то названа вище монографія є наслідком майже чвертьвікової праці над вказаною темою (вперше автор її дотикнувся 1982 р., — до цієї хронологічної позначки довівши свою, разом з Паоло Ріцці, розвідки, потім 2003 р.). З інших іноземних досліджень на увагу заслуговують книги Лоренса Алловея «The Venice Biennale 1895–1968» (1968) та Джуліани Донцелло «Arte e Collezionismo Fradeletto e Pica primi segretari alla Biennali veneziane 1895–1926» (1987), які акцентують — відповідно — перспективи історичної еволюції виставки та оцінку значущості її засновників. Варто назвати також і статтю Джузеппе Дель Кантона «Венеція і Бієнале — нові міжнародні художні виставки», оприлюднену в 2-му томі збірника «Венеція: Искусство сквозь века» (М.: АСТ-Астрель, 2003). Ретроспективні пасажі трапляються і в численних оглядах сучасних Венеційських бієнале — як, скажімо, у статті Олени Сом-Сердюкової «Венеціанське бієнале та український контекст» (у 2-му випуску збірника «Сучасне мистецтво», випущеного ІПСМ АМУ, див. с. 232, 233. — К.: Акта, 2005), де наголошується на організаційній ролі мера Рікардо Сальватіако. Опираючись на ці та інші джерела, автор цих рядків свого часу спробував осмислити феномен «першої Бієнале» на сторінках власної книги «Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності» (К.:

Наш Час, 2008), де «перша» віддзеркалилася у розділі «На початку славних справ» (с. 26–41), а йому, в свою чергу передував розділ 4-го випуску збірника «Сучасне мистецтво» (К.: Акта, 2007) під назвою «Як розпочиналася Венеційська бієнале... та «українська присутність» на ній» (с. 62–92), що також належить автору цих рядків.

Однак за останній час назріла потреба по-новому осмислити та доповнити увесь цей матеріал, позаяк до наших рук втрапили публікації в газетах кінця XIX ст., умовно-вітчизняних («Московские ведомости», «Новое время», «Биржевые новости» та ін.) та безумовно-зарубіжних (лондонська «The Daily Graphic») — не враховуючи нових публікацій у пресі — на кшталт «Il Tempo della Biennale» Дженіфер Аллен у цьогорічному «Contemporary art magazine», де бієнале 1895 р. віддано помірну данину, але й тут легенд не бракує (як про походження «піци Маргарита» — нібито в честь королеви Маргарити, за присутності якої відкрилася Бієнале 1895 р, та в повторення кольорів національного прапора, присутніх у отій піці; приводом для бієнале мав стати «срібний ювілей» шлюбу вінценосного подружжя, але саме воно воліло цього не наголошувати, тож бієнале відкрилася два роки згодом тощо; див. [36]).

У нашому — порівняно короткому — дослідженні ми намагаємося представити 1-у Венеційську бієнале у контексті свого часу, мірилом чого виступає профанно-пресовий матеріал — не весь масив якого ми, на жаль, мали змогу врахувати, поготів — проаналізувати. Але й того, який був нам приступний, достатньо для певних висновків — чи, принаймні, припущень — на тему: якою поставала глобальна мистецька подія (якою вона слушно ввижається нам) в очах своїх сучасників? Чи справді вони відчували в ній хоч якийсь присмак глобального? Наскільки вони пов'язували з нею свої мистецькі надії? І на якому політико-економічному, соціально-побутовому, чи будь-якому іншому тлі фігурує один, конкретно взятий факт художнього життя, який для нас виступає сьогодні повноважним уособленням арт-модерності? Чи взагалі помітили сучасники 1-у Венеційську бієнале? (А як ні — то чому, і що в них користалося привілеєм переваги «на полях арту»?). І як на неї позирали «люди натовпу» — та представники мистецького істеблішменту, тогочасної богемії? Нарешті, чи простежується у Венеції 1895 р. хоч якийсь «український слід»? — Відповіді на усі ці питання можуть бути лише здогадними; проблему тільки порушено, а для її вирішення потрібен значно більший масив матеріалу. Наша розвідка — скоріш пунктир, наші висновки — скоріш здогадки. (І важливішим на даний момент є оприлюднення знайдених інформаційних фрагментів, а не широта охоплення усєї картини, до чого справа дійде не скоро; певним еталоном у цьому напрямку могли б слугувати дослідження Георгія Стерніна про російське художнє життя 1910-х — однак і він на їх сторінках приділяє Бієнале мінімум

уваги, що не впливає на влучність інших його мистецтвознавчих спостережень). Однак «і за кігтем впізнаємо лева», гласить давня приказка. Оскільки лев св. Марка здавна є одним із символів великого адриатичного міста, вона тут більш аніж доречна — хоч bestialний образ слугував і іншим державам, які саме того року активніше від інших держав долучилися до участі в італійському художньому заході. Англія, наприклад.

Почнемо саме з британського ілюстрованого часопису, який мистецькій події приділяє не надто помітну увагу, наголошуючи якраз на її поверхово-церемонійному значенні, та не забули й про «національно-патріотичну» складову. Помилаетесь, однак, гадаючи, ніби подія ця втрапила на перші шпальти часопису. Аж ніяк: їх окупував світський скандал, супроводжений візуальним унаочненням — у нашому випадку цілковито відсутнім. Утім, дозволимо собі процитувати — статтю? — та ні ж, лише куценьку замітку хоч і не в кінці, та в середині часопису, що теж ілюструє офіційне ставлення до мистецтва людей «кінця століття». Отже, замітка — у нашому перекладі, у якому ми задля просторового лаконізму дозволили зігнорувати чотири абзаци інформаційного повідомлення: «Відкриття королем (за повідомленням агентства «Рейтер»). Венеція, вівторок. — Міжнародна художня виставка відкрилася у присутності Короля і Королеви Італії, членів королівського дому, синьйора Бачеллі, міністра громадських сполучень, генерала Моченні, військового міністра та представників місцевої влади та великої кількості глядачів. Їхні Величності прибули від Палацу до місця виставки на державному кораблі, влада і аристократи слідували за ними на гондолах. Будинки на шляху їхнього проходження, як і кораблі в порту, були врочисто вбрані прапорами, і Їхні Величності згодилися на тепле прийняття. На закінчення інавгураційної церемонії Король і Королева оглянули виставку, яка включала чимало картин кращих митців Європи. Британський відділ був дуже виграшним; Італія, Німеччина, Франція і Голландія також були добре представлені. Наступні британські художники показали свої твори: Сер Едвард Берн-Джонс, Генрі Колман, Джон Кольер, Генрі Девіс, Мелтон Фішер, Артур Х'юдж, Едвард Х'юдж, Х'юбер Геркомер, Вільям Халтон, Холмен Хант, Сер Фред Лейтон, Вільям Лонсдейл, Сер Джон Міллес, Клара Ментальба, Волтер Улесс, Альфред Парсонс, Брайтон Рів'єр, Альма-Тадема та Джорж Уоттс» [39, с. 8].

Перше, що не може не кинутися ув очі в цьому повідомленні — що насправді займає не більше як однієї сьомої газетної сторінки — це спокійно-рішуче розмежування політики та мистецтва, інавгураційної мішури та спокійних буднів арту. Кесарю кесареве, а митцю — митцeve і не-митцeve, а проте митців усіх перелічено in alphabet order, дарма, що троє з них відзначено почеснолицарським титулом — жодних аналогій якому на теренах Російської імперії

не знаходимо, тим паче стосовно осіб, які заробляють на свій прожиток з (брудним, яким же ще?) пензлем у руці. Друге — сама кількість митців — і переважно одного напрямку: з дев'ятнадцяти художників, якщо спиратися на класифікацію авторитетної монографії — ... є прибічниками, засновниками чи навіть епігонами прерафаелітського напрямку, і не іронія долі, що усі троє «серів» — теж прерафаеліти. Неупереджене вивчення матеріалів кінця XIX — початку XX ст. доводить, що саме цей напрямок перебував у апогеї міжнародного визнання, тож британський часопис мав право вповні пишатися своїми співвітчизниками, якими давно натхненно цікавилися за межами Англії. Часто-густо — не маючи підстав для такої емоції, виключно на хвилі суспільного ажіотажу, позаяк техніка репродукування пасла задніх. «Дурнов читав про англійських прерафаелітів — це прабатьки символістів. Читав він, соромлячись страшенно... та це було так цікаво, що я повернулася додому, як у чаду», згадує публічну лекцію в Москві художниця Єлена Поленова у листі від 14 січня 1895 р. (за: [22]), а для Олександра Амфітеатрова вже тоді вишиковується логічний ланцюжок: теософія, спиритизм, Блаватська — символізм, Сар Пеладан, Росетті, прерафаеліти [1, с. 119] (до цього письменника ми скоро повернемося). Згодом сліпий захват обернеться на жорсткий сарказм, та популярності митця від того не бракуватиме: «тут є щось таке наївне, першопочаткове — словом, майже прерафаелітське» [24, с. 3], знущається над своїми героями романіст Федір Сологуб. Приклади можна було би примножувати і примножувати... Менш з тим, але 1895 р. венеційська виставка чутливо відгукнулася на потребу часу, показавши саме цих, а не інших, митців. Здавалося, це однозначно мало би їй бути зараховано в її актив.

Сталося, однак, інакше. З самого початку Венеційська бієнале зазнає інформаційної дискримінації — а у вітчизняних ЗМІ і відвертого замовчування. Повернемося до лондонського часопису. Яким був безпосередній тематичний контекст тієї замітки? Що вважали за необхідне проілюструвати британські газетярі? «Собачий день у Вестмінстері»: картинка, **утроє** більша за виставкову статтю. На сусідніх шпальтах — події, визнані еквівалентними Венеційській бієнале (сам термін існує лише в Італії): аварія потягу в Індії, створення нових фабрик «вдома»... Перегляд усього газетного матеріалу за 1895 р. доводить, що пріоритетними темами «The Daily Graphic» були: паризькі моди, театр, дербі, політичні скандали. Собаки, знову-таки. Однак це не вияв принципової сліпоти до образотворчого мистецтва взагалі — лише до мистецтва, локалізованого на територіях, не позначених суспільною престижністю, яка властива є Лондону і Парижу — та не Венеції, яку в той час (для багатьох туристів інерція така триває і по сьогодні) сприймають виключно в ретроспективному ракурсі. Та вже за два номери — розлогий репортаж с Паризького салону, та ще й з ілюстра-

цією: скульптор-князь Трубецькой з живописцями Бонна та Детаєм і президентом Франції Феліксом Фором; перший з цього списку тільки-но виставився і у Венеції (трьома роботами: сентиментальна сценка і портрети), та перевагу віддав іншому місту та іншій виставці, хуленько полишивши адриатичне узбережжя. У наступному номері — інформація про виставку в Королівській Академії у Лондоні (взагалі «тема номера»), ще через номер — про банкет з нагоди тої ж виставки, плюс повноростий портрет маестро — Сера Джона Міллеса з палітрою — нагадаю, ще одного учасника 1-ї Венеційської бієнале (усі, крім останнього, згадані матеріали, у газетному блоку займали привілейованіше місце — відповідно сторінку 4-у; 1-у та 3-ю). Пріоритети очевидні — але й цілком зрозумілі: Салон існує у Парижі більше ста років, та й лондонські експозиції мають солідну передісторію. «Венеція виставкова» лише починається... і найближчий шлях її нівроку тернистий. Як мінімум з півтора десятиліття Венецію всерйоз не прийматимуть на міжнародній арт-арені (як і Італію загалом: «Ця прекрасна країна бідна, мов церковна миша. Бідність прозирає у ній всюди...», зауважує сучасник ще й 1897 р. [32, с. 3]). За спостереженням Георгія Стерніна, на зламі століть митці вибирають між Францією та Мюнхеном (значення Лондона, отже, локальне?) — і митці, які стриміють пошуку, коливаються між Салоном Марсового поля, заснованим 1890 р., та Сецесіоном, заснованим двома роками згодом (25, 103). Та про Венецію не має мови й тут.

Від британської замітки за духом не надто відрізняється замітка у російській газеті «Московские ведомости». Та вона у кілька — десятків? — разів коротша, ще й символічно відшарована од звичного потоку подій різницею у літочисленнях, а її тематичний контекст образливіший за той, що ми спостерігали в британському виданні. Наведемо повністю і її: «Венеція. 30 (18) квітня (Стефані). Сьогодні вранці королівською парою була відкрита міжнародна художня виставка» [26, с. 3]. Ось і все: скоромовка замість презентації! Мало того, що обрамлення її — рубрика «Телеграм», але й «телеграфний стиль» не заторкує незрівнянно малозначніших повідомлень, які попереднє перевищують у півтора-три рази — і оповідають вони про пожежу біля Бреслау та парламентські вибори в Афінах. До речі, парламентська ж криза у самій Італії — одна з головних подій цього сезону, а промову на початку нової парламентської сесії короля Умберто I, який зволив і Бієнале відкрити, охоче друкують і наші газети, які «артистичну місію» короля начебто й не помітили. Між іншим, про вищезгадану лондонську виставку, та й про Паризький салон сповіщають, називаючи картини Берн-Джонса «перлиною» першої виставки (у Венеції він показав своє «Ліванське весілля»), та ще й дбайливо перелічують назви картин його колега-префрафаелітів [19, с. 3]; додатковим стимулом для розмови про Салон є присутність на ньому «норвезької картини» пензля Володимира Наленча, уро-

дженця Києва. З цієї ж — київської — газети дізнаємося про приїзд з Парижа до Петербурга скульптора Леона Бернштама (з роботою «Христос і грішниця»; [14, с. 3] — ще одного учасника Венеційської бієнале (портретом Ернста Ренана), який у Венеції надовго не затримався, дарма що входив до складу Comitato di Patrocínio — його ім'я навіть фігурує на постері Венеційської бієнале як представника Росії, де Англію представляли вже нам відомі: Альма-Тадема, Берн-Джонс, Лейтон, Міллес (за: [36, с. 8]). Від інших країн — не менш гучні як на свій час імена... що дивним чином не сприяло популярності молодій виставки (Енцо ді Мартіріо стверджує, що у 1910-ті, а саме з 1907 творча молодь гуртувалася «на іншому боці» Венеції, навколо майбутнього музею в Ка'Пезаро [37, с. 19–21]. «Венеційські художні виставки влаштовуються з 1895 р. ... Їхню історію не можна, мабуть, назвати надмірно щасливою і блискучою. Спочатку вони були надбанням «обранців» і використовувалися для показу творів офіційного академічного мистецтва різних країн» [8, с. 4], констатує Джузеппе Боффа більш як через півстоліття — і з його думкою важко посперечатися.

Року 1895-го увесь цивілізований світ дуже мало звертає увагу на Венецію. Він живе минулим — або ж майбутнім, сьогоденням не переймаючись. З одного боку — давно визнані, освячені часом та традицією мегавиставки (навіть за кількістю експонатів Бієнале не скоро зможе з ними конкурувати!). З іншого — виставки, якими має розродитися нова хронологічна доба — з них, П'ята всесвітня 1900 р., в Парижі. Як не дивно, останнє іноді змикається з першим (а от безпосереднє, теперішнє вперто не помічається): «якийсь Адольф Табарен запропонував... відтворити першу французьку виставку, яка відбулася на Марсовому полі в 1798 р.» [20, с. 4]. І тоді «програма цієї виставки вже вироблена, хоч і не стверджена конче... Витрати з неї обраховуються у 4.471.000 франків» [9, с. 4], та перевага надається не мистецтву — фехтуванню, повітроплавництву, велосипедному спорту тощо [9, с. 4]. Світло спрямовується на усе промовисте, пафосне, сповнене ефектів, здатне розчулити читача... як-то запрошення до власної ложі сина великого композитора Зігфріда Вагнера королевою Маргаритою (тою ж, яка з Умберто I відкривала Венеційську бієнале, себто, її прихильність до мистецтва не є випадковою, як у її чоловіка-солдафона — така його репутація підтверджується іншими джерелами) після концерту творів Ріхарда Вагнера — на якому диригував Зігфрид, зірвавши bis за увертюру до «Тангейзера» [21, с. 4]. А в Києві — свій художній конкурс, свої заохочення: якраз у кінці квітня, на початку серпня признає грошові призи переможцям Товариство заохочення мистецтв, 3-ю премію отримує вже маститий автор, класик передвижництва, але ще майбутній «бієналіст» (1914 р. — «Петрушка в селі», «Не нагадує») Володимир Маковський — 50 рублів за картину «Весна», інші ж імена — Попов, Склярів, Карабалов, Ертель, Ілляшенко — поглине ріка забуття

[33, с. 2]. А іноземні виставки вдостоюються уваги лише тоді, коли на них преміюють вітчизняних митців — наприклад, Іллю Рєпіна — медаллю першого класу, на тій же академічній виставці у Лондоні 1895 р.; церемонія вручення нагороди відбувається у липні, в Кришталевому палаці [28, с. 2].

Та й сама Італія живе чим-завгодно, лише не Бієнале. Починаючи з парламентської кризи (прояви якої теж були доволі ефектні — на кшталт поєдинків: «внаслідок суперечки, яка виникла вчора в палаті депутатів... між товаришем статс-секретаря внутрішніх справ Галлі та депутатом Варескалькі... останній тяжко поранений у голову, Галлі легко поранений у руку» [29, с. 3], яка таки привертає до себе увагу світової спільноти, закінчуючи 25-річчям узяття Риму (повторимо, що й художня виставка готувалася до «напівкруглої дати» — срібного весілля подружньої пари італійських монархів). Свята, з тої нагоди влаштовані, сьогодні можуть здатися схожими на модерну інсталяцію — і мистецтво тут відіграє не останню роль: «...пропонується влаштувати велике свято на Тибрі. На роззолоченій галері будуть поставлені дві статуї, що алегорично зображають Італію, яка вручає Риму корону столиці. На статуї Італії виблискуватиме «зірка Італії» у вигляді електричного сонця. За галерою буде понад дві сотні суден, на яких сидітимуть найкращі гітаристи на мандолиністи. Обидва береги ріки будуть блискуче ілюміновані. На мавзолі Адріана встановлять рефлектор, який поперемінно освітлюватиме кортеж, баню собору Св. Петра і Ватикан» [35, с. 3]. Тільки привід для того аж ніяк не мистецький — політичний, і суперечки точаться не з естетичних питань (як це трапилося на Бієнале), а виключно моральних: «освітлення соборної бані зустрічає протидію, бо багато хто вважає цю думку надто образливою для «переможених»» [35, с. 3]. І, схоже, римське свято у пишноті перевищує венеційське — хіба нащадкам з того користі мало. Самодостатність візуального первня у ХІХ ст. часом декларується — але достеменно ратифікація цього принципу відбудеться уже в столітті наступному, разом з рішучою компрометацією первня політичного. Так само і королівська сім'я переймалася не одним лише венеційсько-бієнальським — а й родинно-матримоніальним: «подорож короля бельгійського до Італії стоїть у зв'язку з заручинами наступника престолу італійського, князя Неаполя з Клементиною бельгійською» [27, с. 3], підмічає львівський часопис — за кілька днів до бієнальської інавгурації. Нарешті у власне мистецькій царині саме напровесні бучно святкуються 300-ті роковини з дня упокоєння (а саме — 25 квітня у Римі) великого італійського поета Торквато Тассо... і сучасне малярство навряд може виступити конкурентом славетному небіжчику.

Однак вже тоді І-а Бієнале була помічена, ретельно проаналізована — і навіть рокована (тут — пальцем у небо, одначе) на сторінках газети «Новое время». Автором огляду-вердикту був Old Gentleman, «старий джентльмен» —

псевдонім (з 1891 р.) відомого письменника та журналіста Олександра Валентиновича Амфітеатрова (1862–1938), якого згодом зневажливо йменуватимуть «фейлетоністом та белетристом», хоч і віддаватимуть належне власне літературним здібностям, котрі — оцінка заднім числом — стали в нагоді якраз при відвіданні ним Венеційської бієнале: «газетна вирізка, обривок випадково почитої бесіди, скандал в московських аристократичних колах надихають його, слугуючи матеріалом для фейлетонів, часом вельми гострих» [17, с. 116]; цікаво, що в енциклопедичній довідці рік смерті автора названо з похибкою в 15 років — прямо кажучи, автора «за життя поховали!»). Додамо лише, що і в Італії цей автор не був новачком: за юних літ удосконалювався тут у вокальній майстерності (хоч і зробив кар'єру в іншій царині, вдостоївшись прізвиська «маленького російського Золя»), з перервами жив тут до 1916 р., поки остаточно не емігрував сюди із Країни Рад у 1921 р., але й Україні не був байдужим — як автор окремих творів (оповідання «Ворог», «Чорт», «Летавиця» — розділи збірки «Міфи життя», де також є й італійський розділ), як нащадок одного з професорів Київської духовної академії [12, с. 6, 9, 16, 18]. Усе перелічене не дає підстави вважати його ні італійським, ні, тим паче, українським письменником — але додатково пояснює залучення цієї доволі непересічної творчої персони до нашого дослідження.

Невеличкий відступ, хоч і не «вбік», а по суті справи. Зауважимо, що в тій самій газеті статті передувала коротка, суха інформація менш як у три з половиною рядки: «Венеція, 18-го (29-го). Сьогодні у присутності королівського подружжя відбулося відкриття міжнародної художньої виставки» [30, с. 1]; зате на першій сторінці газети! У кількохшпальтовій рубриці «Телеграм (Російського Телеграфного Агентства)» ця інформація — одна з найкоротших. Усього їх налічується, разом з вітчизняними, 43, а «венеційську» — 27-у за ліком, втілено між Бухарестом (складенням повноважень з якоїсь частини депутатів та сенаторів) і Фучеу (територіальні поступки Китаю Японії). На «перших місцях» — Копенгаген, Софія (дипломатична хроніка), Буда-Пешт (спровадження до мандрівки Євгенія Зічі), Нью-Йорк (у якості інформаційного транзиту: бої на Кубі), Париж (прорив дамби). Жодна з цих, та й інших новин цього випуску (Філадельфія, Ріо, Афіни, Брюссель, Суец, Стокгольм, Лондон, Берлін...) фактом «великої історії» так і не стала — за винятком відкриття Венеційської бієнале, яку ледве-ледве помітили, бо й не всі газети відгукнулися. З інших назвемо «Біржові новини», що теж виходили у Санкт-Петербурзі, але їх замітка не вирізняється від вище цитованої майже нічим — лише точним називанням дати за іноземним літообчисленням та посиланням на іноземну агенцію, звідки, до речі, інформацію брала й британська газета. Отже: «Венеція. 18 (30-го) квітня (Аг. Стефани). Сьогодні, в присутності королівського подруж-



зя відбулося відкриття міжнародної художньої виставки» [31, с. 3]. Ця новина — 22-а з 38-ми, оточена новинами з Бухареста (вже відома okazія) та Брюсселя (вибух бомби на паперті місіонерської церкви в Шеуті; «вибито лише двері» — а рік тому від руки терориста загинув президент Франції Саді Карно, у пам'ять якого у Франції тодішній влаштовані були відповідні поминальні свята, про які теж сповіщала тодішня преса), а новинним лідером цього разу виступає Берлін (японо-китайські взаємини та дипломатичне призначення у Східній Африці). Спільне між цими повідомленнями у різних газетах — повідомленнями, які можуть видатися тотожними, якби на них не впливав газетний контекст — у вну-трішньому ставленні редактора до мистецької новини, яка на увагу заслуговує хіба через присутність високих персон. Які, однак, не рятують повідомлення від принизливої маргіналізації, завдяки якій мистецьке розчинене у хвилі курйозного, другорядного, а то й просто — несуттєвого. В одному випадку — це нікчемна парламентська історія в столиці країни, яка у тодішньому світі вирішувала не так і багато (але участь якої у Венеційській бієнале була значно активнішою від російсько-радянської). В іншому — кримінальна недо-сенсація (мінімальний розмір збитків, відсутність жертв — і це за доби, яка уславилася тероризмом, від якого страждали перші особи держав!) з іншої європейської країни, питома вага якої навряд чи більша за країну попередню (і художники якої вже з'явилися на Венеційській виставці 1895-го, не кажучи про те, що 1907 р. саме Бельгія звела на Джардіні перший національний павільйон, що зберігся до наших днів). Між тим, це не випадковість: сама Італія в той час перебуває в стані гострої політичної кризи (румунська з нею абсолютно неспівставна)... а венеційську виставку, з висоти сьогодення (і з урахуванням фейлетонних висновків — про що далі) можна витрактовувати як бомбу, що не розірвалася. В ієрархії повідомлень дискримінованими виявляються не лише художня виставка, а й Венеція (того року практично не фігурує у новинних повідомленнях — окрім вже згаданих випадків) та Італія: далекосхідні катаклізми затьмарюють стан справ у середземноморському регіоні. Та не варто й згущувати фарби, нарікаючи на бездуховність «fin de siècle». Справді, як часто сьгодні мистецькі сенсації — не кажемо вже, що нормально-спокійні факти художнього життя — опиняються на перших сторінках газет, як у нас, так і за кордоном? На останній чи передостанній — якщо взагалі з'являються. І в останні роки саме Венеційська бієнале користується підвищеною у(по-)вагою... у наперед відведених для неї резерваціях газетного простору. Ієрархія, що склалася на теперішній момент часу, куди як суворіша од старосвітської. Остання припускала вряди-годи «широкі жести» у виконанні популярних письменників (бо й письменники тоді більше цікавилися образотворчістю, аніж сьогодні), які озвучували власну опінію у масштабах, що й не снилися сучасним авторам.

Серед таких-от винятків — стаття в газеті «Новое время», якої ми торкнемося вже докладніше, бо вона того варта.

Статтю ту було написано Амфітеатровим у самій Венеції 24 (12) травня (тобто майже місяць після відкриття: серйозний, вдумливий есей, а не поверховий репортаж «з місця події»), оприлюднено у № 6909 (за 26 травня — 7 червня) вказаної газети, загальний розмір її сягає великої газетної сторінки, хоча форматовано його з розрахунку на дві сторінки по нижній горизонталі, усього 14 напівшпальт. По суті, це — тема номеру, що й не дивно з огляду на статус її знаного штатного дописувача; назва її: «Перша міжнародна: Художня виставка у Венеції». Початок її — песимістичний та безапеляційний водночас: «Кепська вона вийшла, дуже кепська...» [38, с. 2], та він якраз і допомагає зрозуміти причину малого резонансу довкола 1-ї Бієнале, названого тут «quasi-торжеством». На думку письменника, країна-упорядниця потерпіла оглушливе фіаско якраз на полі власної презентації, якої, вочевидь, прагнула найбільше. В італійському відділі (у попередній фразі названо низку гучних натоді імен: Мореллі, Гроссо, Мікетті, Бальдіні, Лауренті) «твори... померезані плямами так рясно, що мимохідь починаєш сумніватися, а чи не сонця вони? ляпки безумовно панують над променями» [38, с. 2]. Одним реченням письменник-фейлетоніст підбиває підсумок регіонального імпресіонізму, у якого замість прокламованої світлоносності — звична неохайність фактури. Звідси — справді вирок: «Італія не бере участі у міжнародному святі живопису та скульптури, настільки жалюгідні місцеві експонати».

Та фейлетон — не мистецтвознавча розвідка, і не було б у нього шансу розкинутися на дві сторінки, якби його автор не знав «правил гри» і не брав одразу «бика за роги». Точніше — не хапався за експозиційні «перлини», одразу вводячи у курс справи не зовсім освіченого читача. Такий жадав скандалів... принаймні — родзинок, і Амфітеатров справджував його очікування. Звісно, не лише з його руки, звиклої і до «рогів», і до «перлин», Венеційська бієнале 1895 р. постала у пам'яті нащадків у скандальному серпанку. Закордонні видання сумлінно переповідають ту ж саму історію — і явно без впливу амфітеатрівського фейлетону. Мова йде про картину Джакомо Гроссо «Il Supremo Convegno», «Найвище єднання», через яке венеційський кардинал заборонив відвідувати виставку місцевому духовенству. (Забігаючи наперед: інша особа, наділена вищим клерикальним саном, рівно через 25 років ошельмує у Венеції скульптури Олександра Архипенка, інший же його попередник знайде не менш достойну мішень для нападок: видасть енцикліку, в якій «повстане проти сучасних жіночих строїв... вирізи блузок та короткі рукави розбещують сильну стать» [13, с. 2] ... звичаї у Венеції були консервативними не на жарт — і в середині ХХ ст. майже нічого не змінилося: 1964 р. «венеційський кардинал заборонив священни-

кам відвідування Бієнале, вважаючи деякі картини «неприйнятними» для віруючих» [11, с. 4].) Картина не була того варта, тож російський журналіст справедливо припустив: « а чи не має тут реклами за попередньою домовленістю двох ніби ворогуючих сторін?» [38, с. 2]. Хід думок дуже сучасний.

Після цього Амфітеатров зі смаком і у своїх подробицях описує горезвісну картину (умови тогочасного репродукування не дали змоги показати її читачеві газети безпосередньо, але й у наш, значно технологічніший час, газетярі надають перевагу емоційній експлікації у власному виконанні перед візуальним відтворенням — звісно, якщо не йдеться про глянсовий часопис, в якому «картинки» є головною стравою). «Знаменитий севільський звабник Дон Жуан де Маранья, оспіваний спершу, на своє велике задоволення, Моцартом і Байроном... вмер і лежить у домовині, серед церковного притвору, жовтий та непопушний, як вельми гарна воскова фігура. Домовину його обсіли якісь вельми оголені і простоволосі дами» [38, с. 2]. Далі — на той же копил, суміш іронії та підсвідомого захоплення побаченим, сарказму та гламуру, кожному з молодичок охарактеризувавши окремо: «одна повалилася на небіжчика і дивиться на нього похитливим поглядом вампіра, охочого скуштувати людського м'яса. Інша — осідлавши домовину, мов гусар, проголошує дике *brindisi*» [38, с. 2]. Рефлексія над побаченим перетікає у власну протилежність, скритикована візія раптом починає вигравати усіма барвами спокуси. Амфітеатров — людина доби декадансу, вихована у прагматичному дусі — звідси потяг до раціонального пояснення — і стилістично-змістова еkleктика, по-простому — «каша в голові»: «Я припустив було, що жінки ці — тіні жінок, спокушених Дон-Жуаном, чи хоча б дияволи-суккуби, що втілилися в образи дон-жуанових жертв, аби відімити звабнику жіночих сердець» [38, с. 2].

(З іншого боку, пояснити цей пасаж можна як цікавістю письменника щодо демонології — на рівні іконіграфічних штудій, часто-густо нав'язаних творами сучасного мистецтва, як-то п'єсою Федора Сологуба — що вилилося в есеї «Ліліт», та варто згадати й «Родовід Мефістофеля», так і загальною антифеміністською риторикою «срібної доби», яка не оминула й нашого автора. Пор.: «дрібні, чуттєві, боягузливі, поверхово-жорстокі самиці та самиці, — рабині та ляльки, ідолиці та ганчірки...» — хоч і йдеться в цьому разі лише про героїнь одного третьорядного російського письменника [3, с. 109]. Та й до теми сучасного дон-жуанства Амфітеатров повертатиметься не водночас — наприклад, у романі «Мар'я Лусьєва за кордоном», де тема ця пов'яжеться з проблемою кримінального ошуканства — прикметно, вже на теренах Франції, а не Англії.)

Та цікавою є не ця гіпотеза — а персона співрозмовника-опонента, який не дає Амфітеатрову опам'ятатися, заспокоїтися на своїй гіпотезі — і кидається у вир шаленої суперечки, яка займає біля чверті фейлетонного простору,

смугуючи його діаложними ризиками. Не переказуватимемо усіх її перепитів, бо від Венеції та Гроссової картини розмова переходить до значення символу в мистецтві («мені дуже добре відоме основне правило символістики: символ починається там, де закінчується здоровий глузд. Одначе, яка здорова й товста штука ці символи!» [38, с. 2]). Але хто ж опонує Амфітеатрову — не безіменний балакун, не протагоніст-середняк: Василь Іванович Немирович-Данченко (1848–1927), рідний брат театрального реформатора — та й сам відомий літератор; автор романів, повістей, дорожніх нарисів, подібних амфітеатровському — вже наступного року вийде у світ книга, присвячена африканським подорожам. Крім того, це ще й людина з українським корінням батьків — «із зубожілого малоросійського роду», дізнаємося з одного життєпису. Цього замало, аби вважати колись популярного літератора нашим співвітчизником — але й ігнорувати його походження не має сенсу.

Автор цих рядків колись сумно резюмував щодо Венеційської бієнале 1895 р.: «судячи з прізвищ... слов'янський слід — не кажучи про український — майже не проглядає» [23, с. 36], і дещо прорахувався. Слабенький, та усе ж є — якщо враховувати в такій якості не лише учасників, а й відвідувачів. І, до речі, серед картин, які обговорював нащадок запорізького роду (можна назвати і етнічного карпато-руса Ігоря Грабаря, котрий у цей же час був у Венеції, читаємо ж з листа до брата від 29 серпня 1895 р.: «а скільки тут музики, piazza di S. Marco, вечори, riva degli Schiavoni, на Lido, на Murano, в giardino pubblico...» [10, с. 51] — однак ні пари з вуст про виставку, локалізовану в останньому з перелічених пунктів; власне Бієнале Грабар опише вже у 1897 та 1899 рр.) — твір міцно забутого Джакомо Гроссо... Забутого, втім, у мистецькому колі — але живого в колі курйозів та сміховинок: два його твори — ню 1896 р. та етюд 1894 р. до того самого «Il Supremo Convegno», «Найвищого єднання» (тут перекладеного як «Побачення»; з приватної збірки Енріко Коломбатто Россо) вже в новому тисячолітті Умберто Еко наводить у якості програмового кітчу у своїй «Історії потворності» [15, с. 218, 402]). Цікаво, що письменники — і нерядові, і не лише один Немирович-Данченко — з самого початку супроводжували, а згодом і не полишали своєю увагою Венеційську бієнале. Так, не лише в якості одного з її засновників (генеральним секретарем з 1910 по 1927 рр.) відомим є Вітторіо Піка (1864–1930) — також і знаним в Італії журналістом, популяризатором творчості Малларме, Верлена, Гюїсманса, Барреса — літераторів, які певною мірою випередили свій час, чого не можна сказати про митців, виставлених 1895 р. у Венеції [34, с. 363, 364]. Словом, Венеційська бієнале втрапила до надійних рук — просто адекватності своїй добі вона набуде не одразу. Можливо, і через те, що літератори все-таки краще знаються на літературі, а не на візуальності...

Та повернемося до статті Амфітеатрова, у якій картина Джакомо Гроссо — хоч і ефектний, але епізод — який, однак, автор вважав за потрібне спорядити аналогіями з вітчизняного мистецтва: «Техніка п. Гроссо сильна. Художник далеко обійшов Сухоровського і ледь не нагнав Костянтина Єгоровича Маковського, дуже скидаючись на останнього і колоритом, і дещо манірною витонченістю пензля» [38, с. 2]. Та для нас цікавішим — і актуальнішим! — є висновок з побаченого: «Навряд чи вийде з цього чоловіка, що обіцяє так багато, щось путнє: він вибрав для себе надто тернисту і важку дорогу успіху через торгівлю мальованим жіночим тілом» [38, с. 2]. І одразу ж після цього безпосередньо переходить на митців-земляків, бідкаючись, що «Росія на венеційській виставці представлена лише п. Бернштамом, з трьох бюстів якого — «Ренан», «Гревен» і «La Modestia» — гарний і не позбавлений характеру лише другий бронзовий» [38, с. 2]. Тож не така вже й «кепська» виставка у Венеції, коли на неї варто стриміти?! — А надто коли з приводу присутнього на Бієнале скульптора «напів-співвітчизника» Паоло Трубецького розгорнуто цілу штудію з проблем стилістики і національного самовизначення, метою якої явно є розширення кола вітчизняних митців: «Якщо він і є імпресіоністом, то з дуже розумних і з відчуттям міри. Але, втім, людина зі слов'янською кров'ю в жилах і не може бути справжнім імпресіоністом... слов'янська запальність хоч-не-хоч потягне його від вражень хвилини до вічних завдань ідеалу» [38, с. 2].

Значущість цього майстра виростає на тлі представників європейського салону, що їх оповідник зопалу йменує «імпресіоністами *pur sang* (франц. *чистої води*) — хіба що з маленькою домішкою практичного символізму згідно вимог моди» [38, с. 2]. Адже нині навряд чи так багато уваги потребував Поль Альбер Бенар — лауреат Римської премії та символіст третього ряду, портрети якого змусили Амфітеатрова «реготати з великою щирістю та веселістю» [38, с. 2], згадуючи власні недолугі акварельні вправи часів дитинства: таким козирем побиватимуть критики усього ХХ ст. майстрів абстрактного напрямку, аргумент на кшталт «і я так намалюю». Та мішень дотепів «на зламі століть» дещо інша: декаданс (автор спромагається на пародії, аналогічні соловйовським на «Російських символістів» Валерія Брюсова: «темнофіолетові курки мого зніжковіння...» — пор. «мов напівдзеркальні мрії в лавровишневих гаях» тощо). Прикмети його він розрізняє і в творах англійських прерафаелітів, яких саме тут, сам так і наголошує, уперше побачив так багато. «І, признаюся, лишився нажаханим. Ніби блукав цілих дві години між сліпих, котрі не хочуть прозріти, між глухих, котрі щасливі своєю глухотою і не хочуть чути» [38, с. 2].

На їхніх творах Амфітеатров зупиняється детальніше, доповнюючи ущипливі дотепи конспективними ретроспекціями — і даючи собі раду, що йдеться,

власне, про мистецтво в часі минуле. Академічна сивина не рятує британських митців від словесних знущань, за якими вгадується логіка людини «залізного віку», яка вимагає чітких дефініцій — що в мистецтві не завжди є можливим: «Місяць схожий на хробака, а Ендіміон складається з одних ніг — а інакше місяцю не було би резону сходити до нього з небосхилу. Розумаки кажуть, ніби Уоттс великий тому, що зробив місяць схожим на жінку, а жінку — схожою на місяць. Але це неправда, бо в білого хробака немає ні обличчя, ні форм... На картині немає жодної жінки та жодного місяця, а є казна-що», так атестує він міфологічний твір Джорджа Фредеріка Уоттса [38, с. 2]. На горіхи отримує і Берн-Джонс («фігури... виписані старанно до химерності; ляльки; небо викраплено навмисне неймовірними вишневыми хмарами, рідкими, наче над школярами нависла різка», там само), і Х'юдж-молодший («дівуля виходить з молочної ванни, дівулю обплела змія і лиже її довгим язиком-виделкою» [38, с. 3]). Дискурс цілком впізнаваний... Присуд — цілком слухний: «який же сенс рабськи наслідувати Віваріні, Мантенья, Ботічеллі — і все-таки не сягати рівня митців, які самі лишилися у хвості митців-рафаелістів і були забуті, втоплені в блиску рафаелівських та мікель-анжелівських нововведень?» [38, с. 2]. Принаймні — з точки зору представника нормативної, академічної естетики, яким тут себе зарекомендував Олександр Амфітеатров.

Насправді ж — еkleктика, бо вже в наступному абзаці автор, покинувши «претензійних вигадників англійців», піниться з захвату, споглядаючи митців іспанської школи, щедро представлених на 1-й Бієнале — майже забутий, занедбаний нами шар культури недавнього минулого, «здорового і красивого реалізму... свіжої та пристрасної думки» [38, с. 3]. Хозе Беліур, Гонзало Більбоа, Хозе Гарсія-і-Рамос, Альдо Хозе Гарнело, Аранда Хозе Хіменез, Рікардо Лос Ріос, Еміліо Сала, Сальватор Санчец Барбудо — всюди зберігаємо транскрипцію автора — «по-різному, але з однаковою старанністю йдуть до однієї мети, яка зближує іспанське нове малярство з нашою російською: яскраво і зворушливо передати кольори і форми видимих ефектів. Тільки іспанцям, як південцям, більше, аніж нашим митцям, даються таємниці світлових ефектів» [38, с. 3]. Порівняння — не менш як з Тиціаном та Веласкесом («веласкесівське віяння») — вмить нівелюється іменем, запозиченим з іншого ареалу: портрет чоловіка в мисливських строях пензля Віллегаса — «без сумніву, найкраща річ у іспанському павільйоні, та, мабуть, якби не «Мандолініст» Каролюса-Дюрана, могла би бути названа кращою і на всій виставці» [38, с. 3]. У свідомості освіченої людини кінця ХІХ мирно співіснують Веласкес і Кароліус-Дюран, Рафаель і — при всіх застереженнях, Бенар. А тип виставкової репрезентації навіть «покраїнно» відмінний від сучасного: Сполучені Штати навіть не усвідомлюються як мистецька держава (постійний «бієналіст» Уїтслер давно вже позиціонується

як представник Острова), а Іспанія виступає як гідний конкурент Великобританії — та й щодо Франції, як то кажуть, «виникають питання»: її мистецький авторитет наче непорушний, та саме через це його й кортить хоч трохи, та похитнути — підсвідомо розуміючи, що скинути з п'єдесталу його не вдасться (це буде по силах лише американському поп-арту в середині 60-х — і не останнім чином за ініціативною допомогою однієї з Венеційських бієнале — а саме, 1966 р). Тому й похоплюються, себе обсмикуючи — з посиланням на чужий авторитет: «І ще Немирович казав, ніби іспанці дали на виставку найслабші свої речі... чи, точніше сказати, виставка взяла в іспанців тільки те, на що сама спромоглася у Венеції, а «цариця морів» художніми шедеврами не багата: у нащадків дожив немає грошей на закупівлю Галлегоса, Праділла, справжніх Бенліурів та Більбао» [38, с. 3]. Тим не менш, «наука правди в мистецтві вперто переселяється з Парижа в Мадрид» [38, с. 3]. Забігаючи наперед: справжні тріумфи чекатимуть на Іспанію у Венеції в найближчому — і всякому подальшому — майбутньому (одна з премій провінції Венеція 1897 для Хоакіна Соролья-і-Бастіда, Гран-прі для Ігнасіо Зулоага 1938 р. — чи така ж відзнака для Хоана Міро 1954 р.) — а проблема постійної репрезентації іспанських майстрів буде вирішена з утворенням — спершу альтернативної Бієнале, далі — сателіта — музею сучасного мистецтва в Ка'Пезаро — площами якого також вряди-годи користуються бієнальські упорядники, але з правом автономії — тож, на власній пам'яті пам'ятаю, як 2005 р. гроші за квиток брали у відвідувачів за прохід на територію власне музейної експозиції (яку прикрашає «юнацький шедевр» «Пошиття вітрила», написаний тим же Бастіда, уродженцем Валенсії — того самого, написаний одразу після 1-ї Венеційської бієнале — але лідирують, звісно, місцеві автори [40, с. 47, 48], ... а от інших перелічених російським журналістом іспанських імен, тут зустріти зась), тоді як на виставку Мімо Паладіно, орендовану в Ка'Пезаро, можна було заходити без усяких перешкод.

Наступні фаворити 1-ї Венеційської міжнародної виставки, на думку Амфітеатрова — художники північноєвропейського кола, шведи і норвежці, датчани — «не такі життєрадісні, та не менш симпатичні», бо «ставляться до своєї сіренької природи і до своїх сіреньких людей з такою ж спостережливістю і влучно вдумливою залюбленістю, як й іспанці до своєї полум'яної батьківщини з її полум'яними людьми... Потворності в симпатичній родині художників-півничан зовсім небагато, і ці потвори — ті, хто не йде своїм власним шляхом, підкоряючи свій вільний розум упередженому наміру ходити зодягнутими в маски і строї старовинних майстрів, від яких вони не вміють запозичити ні піднесеного духу, ні ідей, ні настроїв, але беруть з гріхом пополам застарілі зовнішні форми...» [38, с. 3]. Камінець явно в британський город, на той час трохи захирилий (тоді як на небосхилі підіймається блідо-вперта зоря Півночі)

— та автор називає й одіозне ім'я в когорті своїх улюбленців (кращі твори яких порівнює зі сторінками з «Записок Мисливця» — ну, ніяк не обійтися без координації з рідним та письменницьким): Крістіан Цартман з його портретом «Леонори Крістіни в темниці», «по манері змішаній з Рембрандта, Хорнхорста, Теньєра і Герарда делла Нотте. Вийшла, проте, лише по-фламандському огрядна і безсоромна коричнева пляма на чорному тлі, освітлена червоним світлом, надто бляклим для вогнища, надто яскравим для ліхтаря. Зовсім, як сиздальські богомази, котрі дурять розкольників начебто старовинними іконами, пишучи лики якомога менш розбірливими, та ще й кіптюжать їх в димовій трубі» [38, с. 3]. Нищівні епітети — коронний коник Олександра Амфітеатрова, якому вони вдаються значно краще, ніж прогнози та узагальнення — та на газетних шпальтах вимагалось якраз це.

Ставлення до французів, як було сказано раніше — традиційно-захоплена, та далеко не однозначне. З одного боку, «celebrities французької школи і «плюнули з милості» (ще одна алюзія на класичну російську літературу — цього разу, на п'єсу Островського, яка принагідно цитується. — О. С.-Г.) — кожний шматочком свого полотна, прикрашеного їх іменними автографами», мають на увазі: Леон Лерміт, Пюві де Шаван, Леон Бонна (останні два імені — традиційний набір галльських знаменитостей — і не лише для росіян: так, у «Листуванні Фрадіке Медеса», написаному в 1875 р. майбутнім класиком португальського письменства Еса де Кейрошем, вони фігурують у досить невеликому і почесному списку з дев'яти імен — поряд з куди безумовнішими Теном, Пастером, Ренаном, Гуно, Массне [16, с. 523]). З іншого, підсолонжена пігулка на кшталт: «Дійсно, згадуючи зображення Богоматері за останні 100 років, я не можу назвати більш добродушого та м'яко-хазяйського обличчя, більш материнських очей, ніж у цієї «Мадонни», яка «вилилася просто із самої душі, як відголосок ідеалу, виношеного в серці самостійному, здатному до натхнення «з усередині себе». «Мадонна»... і розчулює, і зогріває глядача, як наглядний крок з землі по сходах на небо» [38, с. 3], не більше, й не менше — а йдеться ж про твір не Шаванна, а лише Данієля Бувре. Зайве казати, що не обійшлося і без ще одного реверансу в бік «Мандолініста» Каролюса-Дюрана — виставленого тут як виняток серед творів начебто посередніх та нехарактерних для цієї національно-мистецької школи. Глузи та кпини раптом зникають з газетного-фейлетонного тексту, поступаючись місцем сентиментальній слинявості «в пошуках ідеалу», за яким рівень смаку відчутно сходить нанівець і аванси роздаються з не властивою раніше щедрістю. Слабка людина, слабка...

Німцям ставиться в провину «навмисна наслідувальність забути майстрам, котрі працювали ледве не на дотик на першому розквіті відродження» (там само). Та не всім — виїмковується для «реалістичного мислителя» Унде, для



«майже романтичної краси» Франца фон Ленбаха. Однак, справедливо розвінчується Франц Штук — начебто як зразок саме такої наслідуваності: «нічого свого — ні в наслідуванні старим, ні в підлабузницькій фальсифікації нових знаменитостей» [38, с. 3], і в якості першоджерел, з яких так і не зміг «напитися» художник — як на нашу думку, «гріх» його полягав якраз у іншому — Брейгелі і Кранах. Для Штробенца таким виступає більш сучасний Арнольд Беклін — і як тривожний симптом сприймається відсутність на виставці самого Бекліна (недолік цей організатори скоро надолужать). Так би мовити, «постмодерн до постмодерну». І як інший недолік — присутність «Праці» Фріца фон Уде — «Нагорної Проповіді», надто відомої, аби її описувати» [38, с. 3] — утім, ні тоді, ані згодом вимога експозиційної ексклюзивності навіть і не дискутується: «Дуель» Іллі Реліна — «картина глядацьких симпатій» на Бієнале 1897 р., раніш була показана в Німеччині, і нічого, ніхто йому тим очі не колов. В описі Амфітеатровим «Кузні» Детмана відчутні народівські симпатії (особливо центральна сцена «естафети поколінь», настанови молодих робітників старими бувальцями), що їх журналіст прагне притлумити іронією, перестрибуючи одразу на італійський відділ, один з експонентів якого, страждає од зловживанням епіграфами, як і його німецький колега.

І тут автор прагне до зваженості суджень — весь порох розійшовся на префаелітів, чи як? — декларуючи: «згадаю усе, що є в ньому примітного і з хорошого і з поганого боку» [38, с. 3]. «Христос у пустелі», як між іншим, підступно порівнюється з однойменною картиною (1872 р.) Івана Миколайовича Крамського — «але поза цим порівнянням картина Доменіко Морбеллі гарна. Передусім, вона безумовно красива» [38, с. 3]. Слідує сентиментальний опис... А далі — ні, є таки порох у порохівницях: «зелене Мойсееве болото. тринадцять голих спин дали тринадцять відображень у болоті... хто не погляне, пирхне зі сміху» (про Етторе Тіто); «довга нічна процесія дівуль, зітканих з туману; знову — ні облич, ні форм» (про Гаetano Превіаті), «мазанина, і якщо дивитися... здалеку, нічого не видно, а дивитися зблизька — огидна ляпанина» (про Карпанетто, [38, с. 3]). Ой, ні, розсипався долом увесь порох газетярських дотепів, так і не викресавши тут жодної іскри... Пирхати зо сміху, слово честі, не хочеться. Розгадка — чи не в нашумілій картині останнього із затаврованих тут митців — на тему «Анни Кареніної» Льва Толстого, зображеної в момент самогубства? Наруги над класиком Амфітеатров не може пробачити італійцеві, хоч уголос про це не каже. І розчулюється «скромній правді» краєвидів деяких німецьких майстрів... бо вони йому нагадують «майстрів молодой московської школи, а в марині — Судковського» [38, с. 3]. Уточнимо: Руфін Гаврилович Судковський (1850–1885) — він же виучень Одеської рисувальної школи, уродженець Очакова — і потенційний майстер українського художнього кола

(твори якого прикрашають і стіни українських музеїв — у т. ч. Волинського краєзнавчого, де — поряд з Айвазовським); молодий академік, на той час ще й небіжчик, затакає за пояс знаних світових авторитетів. Задовго до струнких теорій Дмитра Сараб'янова 1970–1980-х рр., Олександр Амфітеатров наприкінці XIX ст. стихійно формулює — доволі спірну, та небездоказову — теорію морально-технічної вищості вітчизняної (російської) малярської школи над школами західноєвропейськими — упродовж мало не всього XIX ст. Останній спалах авторського сарказму: «стара жінка, яка приголублює хвору дівчину, така добра, така лагідна... тільки сама дівчина трохи збуджує непорозуміння: від якої хвороби вона оклигує? — таким товстим тілом і таким щедрим бюстом нагородив її художник» (Фірлей у картині «Одужання», [38, с. 3]). Екстенсивні показники владно тяжіють над свідомістю естета.

Середню оцінку виставлено і скульптурному відділу — як бачимо, експонати на виставці диференціюються і за національно-державною, і за жанрово-видовою ознакою. «Усе вельми добропорядно і не вище рівня золотої середини» [38, с. 3]. Формується лексикон нового часу — символічно, що на шпальтах «Нового времени» — «нового часу», і якщо нові вислови поки не спадають на думку Амфітеатрову — людині проміжної доби, то інші — на зразок античної «aurea mediocritas» — поволі піддаються дискредитації. Хоча б, здавалося, не нашому оповіднику бути суддею — усією логікою попередніх розумувань він засвідчував відданість саме цьому ідеалу, висміюючи все надмірне та неприродне, та й далі таврує, наприклад, «Горилу, що викрадає жінку» Емануеля Фрім'є як «порнографію, навпіл з бридотою» [38, с. 3]; як не дивно, авторську опінію заперечити в даному випадку важко: репродукція скульптури французького майстра збереглася — враження від неї загалом відповідає сказаному 114 років тому. Наша пісня гарна, нова: «Річ ця справляла би гарне враження, якби Бенліур свою морську красуню вельми цинічною посмішкою, яка надає статуї характер нахабної розпусності, цілком нез'ясовної в такому разі, бо й натурницю скульптор міг би взяти цікавішу — з менш гладким та брезклим тілом, аніж передане в гіпсі з протокольною сумлінністю» [38, с. 3]. Вимоги класичної гармонії, сполученої з побутовою прагматикою, підживлюють прихований антифемінізм письменника-журналіста. Вкотре це відбувається на просторі однієї, доволі розлогої, але ж і не нескінченної газетної статті?

Після прибережних дискусій з колегою, розламаних ушент списів над долею «нового мистецтва» — суворий вирок, який дивним чином не узгоджується з розміром статті-фейлетону — і ложка меду в бочці дьогтю (ознаки останнього вряди-годи вириваються на поверхню оповіді, структуру жанру не змінюючи — панує претензія на розважливність на філософічність): «перша спроба італійців утримати в своїй країні, за будь-яку мету, центр мистецтва, що від неї утікає

в Париж і Мюнхен, зірвалася. Припустимо, що першу пісню співають, зашарівшись, але ж усе-таки не настільки. Полотен чимало, а жодного сенсу. Знаменитості відкараскуються дрібничками. Молодь не посилає хороших картин на виставку, відверто заявляючи, що — «а ну, як вони там, у італійців, пропадуть?». Ні, важко венеційському салону наздогнати паризький і мюнхенський... так важко, що венеційці спробували, за порадою Козьми Прутковка, охопити неохоплюване і посягнути непосяганне. Та мене венеційська виставка щиро потішила — хоча б з іншого боку: радістю егоїстичною, породженою патріотичними симпатіями. Вона впевнила мене, і тепер я сміливо це повторюватиму, що в храмі сучасного європейського мистецтва наше молоде малярство гідне зайняти одне з перших місць — заведве не одразу після іспанського... Мабуть, море брехні надто затопило художній зміст тутешньої публіки і вона б не зрозуміла і не оцінила б нашої правди, як не цінить свою: вихваляють же до небес тутешні критики порнографію Гроссо!» [38, с. 3]. Кінець статті — передбачуваний: письменник-журналіст походжає залами Венеційської Академії, милуючись на Тиціана, Белліні, Веронезе... з якими, певно, навіть сучасні іспанці не зможуть конкурувати. До сказаного — два зауваження. По-перше, російське та українське мистецтво справді лише періодично та випадково вповні втрапляло у «бієнальський струмінь» (до Першої світової війни — Реліним, Малявіним, Мурашком, Кустодієвим, після — майстрами авангарду 20-х, а потім — лише політемігрантами — на взір Іллі Кабакова), і це Амфітеатров угадав. По-друге специфіка бієнале і формувалася упродовж наступних десятиліть у «покрапельному вичавлюванні з себе рабства»... європейських салонів, підвищенню питомої ваги експерименту і зміні самого образу експозиції, яка для «срібної доби» не уявлялася інакшою, аніж парад-алле європейських класиків. І це нашому героєві було передбачити важче.

Для нього ж «розмови над лагуною» у 1895-му не скінчилися — як не скінчилася й «венеційська тема», не обов'язково пов'язана із сучасним мистецтвом («двоє росіян, котрі тільки-но зішли з несінченно запізнитого потягу з Венеції, крокували по вулиці Манцоні», мигтить вже на першій сторінці бульварного роману, присвяченого проституції, якою і тоді займалися його співвітчизниці у Італії — в даному випадку, в Мілані, та з'являється на цих сторінках і Одеса, і Харків — а в якості відправної дати названо — такий важливий для нас — рік 1895-й [5, с. 1, 119]). «Був я у Венеції, і зустрів там письменника Мінського і одну російську письменницю з естетичних питань. Розбалакалися про мистецтво, причому я відверто висловив, що ніякого причарування в прерафаелітах не бачу — усе якісь кривонігі юнаки, оселедцеподібні діви і лупоокі херувими в завитих перуках. Присоромили мене страшенно...» [4, с. 133], пише автор 1898 р. — можливо, спираючись на матеріал 1-ї Бієнале 1895 р., яку він відвідав достемен-

но (бо на 2-й прерафаелітів було на порядок менше — з їх когорта в очі кидався хіба Уолтер Крейн, учень і співробітник Уільяма Морріса, — а, до речі, російських художників не бракувало, від згаданого раніше Володимира Маковського з чотирма своїми роботами до молодого Олександра Бенуа) — про що далі. Після цього присоромлений журналіст їде з Венеції до Флоренції, аби відвідати Уффіці та помилуватися на Боттічеллі, одно з кумирів англійських художників, бо й справді Філіпелі ді Маріано представлений у флорентійському музеї вицерпно — але тут автора посягає прикре розчарування, яке він уже не соромиться вихлюпнути на папір у якості кінцевого вироку. Року 1895-го він розбирався з митцями сучасними, нині ж перекинувся на їх класичних натхненників, що толерантності йому не додало.

Не тільки через це — але й через це також — естетичний смак Амфітеатро-ва на сьогодні видається вкрай поверховим, якщо не одіозним — і це кидає недобрий полиск і на його бієнальські прогнози 1895 р. Якщо з автором важко сперечатися в питанні щодо вторинності російського модерну — добре б повторити ці слова і стосовно сучасного українського постмодерну («наші петербурзькі «фіндесієклісти», як називали їх один час, ідуть лише в хвості у Парижа» [4, с. 117]), то в інших питаннях Амфітеатров викликає закономірне здивування. Скажімо, щодо визначення іменних пріоритетів: Карл Брюллов для нього вартує незмірно більше, аніж Олександр Іванов, а Генрік Семирадський — ніж Ілля Рєпін (хоча, як упевнімося, на певному етапі вони виступають як союзники). Семирадський, зокрема, імпонує йому кліматичною достовірністю, яку Амфітеатров — многолітній мешканець Італії — міг гідно поцінувати у іншого многолітнього мешканця цієї ж країни — і міста — Риму, хоча тут — не Рим: «небо Семирадського вірним є для серпня, коли відбувається дія, і коли в південній Італії дме посилене сіроcco» [4, с. 119]. Мова про одну конкретно взятую картину салонного польсько-російського художника (котрий, між іншим, народився 1843 р. у селі Печеніги на Харківщині) — подібно до того, як Всеволод Гаршин обрав для огляду іншу картину Семирадського, «Світочі християнства» 1876 р. — а саме, «Християнську Дірцею», «Дірцею», як її скорочено називає Амфітеатров — одну із сенсацій 2-ї Венеційської бієнале 1897 р. (і візитну картку польського малярства — див: [41, с. 1]), нам пам'ятної тим, що значний розголос там отримала і картина Рєпіна «Дуель» з її імпресіоністичними ефектами («мимохідь повертаєш голову — чи не впав на картину через баню промінь справжнісінького сонця» [18, с. 3]), іноземці навіть спромоглися на схвальний слоган «промінь Рєпіна», «luce di Repin».

Заздалегідь наближається до цього оповідник — ніби між іншим розвінчуючи європейські авторитети — у тому числі й місцеві: «Якщо не рахувати ді-Грессо, нові італійські художники — така молчаливська поміркованість та аку-

ратність у кольорах, така облизаність у рисунку...» [4, с. 124]. І далі: «На європейських виставках останніх років іспанці виставляють речі доволі рідкуваті. На тій же венеційській виставці була знаменита «Смерть тореадора» — річ на свій копил блискуча. Та південна, чутлива публіка все-таки йшла повз неї, як і повз нашумілої у нас «Погоні за щастям» Рошгроса — до репінської «Дуелі» і до «Християнської Дірцеї». Не могу я полонитися успіхом і перспективами, відкритими для живопису успіхами фотографії...» [4, с. 135]. Усе це — в режимі полемічної відповіді іншому журналісту (що сховався під псевдонімом Rectus), обуреному надто високою оцінкою «Дірцеї» Амфітеатровим. Та станеться це вже 1898 р., гарячими слідами інших сенсацій. Усе-таки він не поставив хрест на «кепському» венеційському арт-фестивалі...

А відгомони Бієнале 1895 р. можна прослідкувати у іншому есеї Олександра Амфітеатрова — «Небо в калюжі», присвяченому «питанню статі» — неабияк популярному у період між двома російськими революціями — і тут не випадково виникає тінь його венеційського співрозмовника (наголосимо й на значущості співрозмовника іншого, присутнього на бієнале наступній — раннього поета-символіста Миколи Максимовича Мінського — псевдонім Віленкіна, 1855–1937). «Горезвісна «революція плоті», як супроводжувала наш російський декаданс, накапостила на Русі чимало. Але — мов гендляр, що заломлює нечувану ціну, аби потім її спустити — вона також зачепила суспільство і цензуру неймовірним свавіллям у виборі тем і способів їх виразу — значно розширила і для непричетних до неї літераторів... можливості говоріння... У 1990-х рр. ми однаково страждали і від... «пихатої російської цензури», і від pruderie (франц. *обережності*) редакторів... Навіть людина великого розуму, як М. К. Михайловський, тим самим ярликом (порнографа. — О. С.-Г.) намагався спорядити захопленого лицаря-ідеаліста — надто лицаря — і надто ідеаліста! — Вас. Ів. Немировича-Данченка» [2, с. 94]. У контексті бієнальських суперечок 1895 р. це звинувачення виглядає якщо й не обґрунтованим — мало хто з вітчизняних літераторів міг би його виправдати вповні, — то хоча б зрозумілим: завороженість якимись образами (присутніми у «Найвищому єднанні» Гроссо), якимись темами у деяких митців могло перерости у цілковиту залежність від них; починав же як серйозний соціальний письменник Арцибашев — аби згодом «впасти у болото еротики» — яким би несправедливим щодо нього був цей осуд, та для такого було більше підстав, аніж у випадку з Немировичем-Данченком, огудженим суворим ригористом-редактором «Отечественных записок» и «Русского богатства». Конкретно Амфітеатров той бієнальський скандал не транскрибує, але тінь його спливає у резюме, написаному вже у 1910-ті, під впливом скандалів наступної доби, коли веде мову про «распутінщину, тобто еротичний екстаз, що звертає калюжу в небо, проникла в інтеліген-

цію не через релігійні ворота, а іншими ворітьми...» [2, с. 97]. Про що тут ідеться, як не про мистецтво, яке само себе заганяє в глухий кут власнообраною дразливістю, провокує скороминущу славу за рахунок сумнівного розголосу (наука сьогоденню)?

Не забуде Амфітеатров й інших бієнальських скандалів, один з яких (протегування Габріеле д'Аннунціо картині Паоло Мікетті «Донька Іоріо», яка завдяки його протекції на венеційській виставці 1895 р. отримала один з головних призів, що на той час видавалося нечуваним і неприпустимим, а проте зійшло з рук винуватцям з огляду на високий престиж письменника — нащадками не підтверджений [23, с. 40]), ймовірно, віддзеркалиться у іншому скандалі, зав'язаному довкола малярського першоджерела — а саме драми «Донька Іоріо», яка, в свою чергу, «стала приводом для сварки і розриву стосунків між Габріеле д'Аннунціо та Елеонорою Дузе» [6, с. 184], утім, не через картину, а відмову автора запропонувати головну роль у згаданій п'єсі акторці-коханці, яка сама довгі роки настирно протегувала не зовсім сценічним вправам свого письменника-коханця, сподіваючись на акторську компенсацію. Принаймні, так викладає подієву канву їхніх стосунків Олександр Амфітеатров в одному з численних своїх есеїв (тут — «Артисту Грасе», 1905 р.), присвячених Італії, її культурі, історії та побуту (спростовуючи — згодом усталену — версію сварки через роман д'Аннунціо «Полум'я»).

Підсумовуючи сказане: Венеційська бієнале 1895 р. світ уразила мало. Усі почесні місця на тогочасному бенкеті муз давно позаймали інші мистецькі заходи та інституції; італійському арт-фестивалю ще тільки судилося стверджувати своє ім'я. Стереотип «країни минулого» вперто тяжів над Апеннінським чобітком — попри молоді роки власне Італійської республіки, тільки-но звільненої від австрійського іга. А для Росії — власне, Російської імперії — молода країна вже тоді представляла загрозу — як учасниця т. зв. Троїстого союзу держав (крім Італії, Німеччина та Австро-Угорщина) — а інформація про це жваво дискутувалася навіть в уральській глибинці (такий висновок принаймні можна зробити з 4-го розділу 2-ї частини роману Дмитра Маміна-Сибіряка «Приваловські мільйони», який вийшов у світ саме в рік заснування союзу: 1882-й... 32 роки поспіль нічого не зміниться: герої роману Ярослава Гашека «Пригоди бравого вояки Швейка» не менш жваво обговорюють «зраду» Італії, що у Першій світовій війні виступила на боці Антанти — та в цьому випадку до обговорення підключається апарат офіційної австрійської пропаганди — роман цей, щоправда, вийшов у світ дещо пізніше), тож і мистецтво, нею представлене, розглядалося в певному, досить вузькому ракурсі. Щодо Британії, то вона пишається власною гран-експозицією, Франція — Салонем, Німеччина — Сецесіоном, і всі вони добре відомі світові. Надмір врочистостей, якими супро-

воджувалося відкриття 1-ї Бієнале, мав зворотній бік для неї ж: спершу вона розглядається з точки зору тих вчистостей. Оскільки й тут вона не має пальми першості, то увага, яку їй приділяють, поки не виходить за межі звичайної ввічливості.

У цьому сенсі Венеційська міжнародна виставка 1895 р. — явище XIX, а не XX ст., що вже не за горами, та на хронології не зважає (утім, в зворотному порядку: за різними опініями Novescento почалося не з 1901-го, а з 1914-го чи 1917-го р.). Вона покищо стверджує усталені ієрархії, а не намагається встановити нові. Її привілей — лише привілей скандалу. Її — сумнівна? — перевага — перевага молодості, спертої на почесну дідизну, котра, в свою чергу, молодості слугує «вічним докором». Адже і в 1912 р. Олександр Бенуа, відвідавши місто червневого, виставкового місяця, примудрився міжнародну виставку не помітити — натомість обурився його, міста, неминучою модернізацією: «У Венеції чимало огидного... «чарівні» лагуни густо заплетені телеграфними дротами, стирчать якісь фабричні труби, безнадійно зіпсований готелями та вульгарними віллами острів Лідо; фабрична гангрена заторкнула й саме місто з боку Кастелло» [7, с. 2]. Себто, в районі Бієнале (що ж до Лідо, то воно скоро стане резиденцією кінофестивалю — а раніше тут вмиратиме від епідемії Густав фон Ашенбах, герой новели Томаса Манна «Смерть у Венеції», який відвідав Венецію майже синхронно з Бенуа, аналогічно Бієнале проігнорувавши), якій натоді виповнилося усе-таки 17 років — майже, як нашій державній незалежності. А позиція прославленого історика, художника, критика — типово-туристична, і дотепер властива переважній більшості прибульців, культурний багаж яких і порівняти не можна з тим, що його доля обдарувала Бенуа. Вони теж зітхають над прекрасними пам'ятками минулого — і вперто ігнорують будь-які прояви сучасного — крім готельного комфорту, само собою розуміється — можливо, для Бенуа й не першочергового.

Арт-Венеція, отже — скандал — але вона також і привід. Для: розумувань, рефлексій, прогнозів. Знизувань плечима, якщо така ласка, кпинів та нарікань. Проведення паралелей у культурно-мистецькому просторі. Співставлень, порівнянь, вагітним захопленнями — вже багато років потому. Наведені факти доводять: 1895 р. ніщо не сприяло майбутній славі міжнародного арт-фестивалю. Тло його виникнення — аж ніяк не тло випаленої сонцем пустелі, а проте щільна густота західного культурного контексту водночас виступає потужним конкурентним фактором щодо Венеційської бієнале перших літ її існування; хоча б тому, що численні виставки з'явилися раніше. Її радо сприймають у якості церемонійно-монархічного казусу — але й тут заковика: члени італійського королівського дому не належать до числа найвпливовіших у Європі (глобалізм «по фін-де-сієклівськи»: наскільки більше уваги преси привертає з'їзд німець-

ких владарів у м. Кіль в червні того ж року), Європі, яка лише позірно перебуває в стані спокою, бо фундамент її підточено колоніальними війнами, анархізмом, невіршеними соціальними проблемами, а найбільше — власною самовдоволеністю, яка найбільше дається взнаки саме на мистецькій ниві. Лише нечисленим, як журналюзі Олександрю Амфітеатрову, судилося оцінити майбутнє значення Венеційської бієнале, аж ніяк не вільної від витратностей епохи, лише зопалу названої «срібною» — та й вони поквапилися облити її сьогодення іронічною зневагою: «кепська вона, кепська» — чим це по суті відрізняється від: «у Венеції чимало огидного»? (Звідси — урок для нашого учасника: реконструкція опіній чужої доби може провадитися і «від супротивного», враховуючи упередження та смаки людей того часу, далекі від наших — хоча б тому, що сперті вони були на іншу систему цінностей). Не має пророка не лише у своїй вітчизні, але й і в своїй добі. Венеційська бієнале «першого скликання» довела цю нехитру істину в черговий раз.

1. *Амфітеатров А. В.* Летавица / *Амфітеатров А. В.* Мертвые боги. — М., 1991.
2. *Амфітеатров А.* Небо в луже / *Амфітеатров А.* И черти, и цветы. — СПб, б/г.
3. *Амфітеатров А. А. Н.* Будищев / *Амфітеатров А.* И черти, и цветы. — СПб, б/г.
4. *Амфітеатров А.* Генрик Семирадский и «Дирцея» / *Амфітеатров А.* Курганы. — СПб, 1905.
5. *Амфітеатров А.* Марья Лусьева за границей. — Б/м, 1911.
6. *Амфітеатров А.* Арист Грасе / *Амфітеатров А.* Контуры. — СПб, 1906.
7. *Бенуа А.* Художественные письма. Венеция. I // Речь. — 1912. — № 198.
8. *Боффа Д.* Венецианские контрасты // Советская культура. — 1954. — № 103.
9. Выставка 1900 г. // Московские ведомости. — 1895. — № 134.
10. *Грабарь И. Э.* Письма: 1891–1917 гг. — М., 1974.
11. *Горяинов В.* Это показала XXXII «Биеннале ди Венеция» // Советская культура. — 1964. — № 92.
12. *Грыкалова Н. Ю.* «Неуемный русский талант...» // *Амфітеатров А. В.* Мертвые боги. — М., 1991.
13. Декольте и клир // Южная копейка (Киев). — 1909. — № 582.
14. Искусство и литература // Жизнь и искусство (Киев). — 1895. — № 147.
15. История уродства / Под ред. У. Эко. — М., 2007.
16. *Кейрош Э.* Преступление падро Амаре. Переписка Фрадики Мендеса. — М., 1970.
17. *Кисин Б.* Амфітеатров А. В. // Литературная энциклопедия. — М., 1930. — Т. 1.
18. *Кравченко Н.* О русских отделах на международных выставках // Новое время. — 1897. — № 17629.
19. Лондонские художественные выставки // Жизнь и искусство (Киев). — 1895. — № 128.



20. Новый «гвоздь» всемирной выставки // Киевлянин. — 1895. — № 120.
21. Разные известия // Московские новости. — 1895. — № 112.
22. Сахарова Е. В. Д. Г. Поленов, Е. Д. Поленова: Хроника семьи художника. — М., 1964.
23. Сидор-Гібелінда О. Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності. — К., 2008.
24. Сологуб Ф. Ненапечатанные эпизоды из романа «Мелкий бес» // Речь. — 1912. — № 109.
25. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь в России на рубеже XIX–XX вв. // Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX вв. — М., 1984.
26. Телеграммы // Московские ведомости. — 1895. — № 106.
27. «Діла»: Телеграми «Діла» // Діло (Львів). — 1895. — Ч. 74.
28. Телеграммы // Свет. — 1895. — № 147.
29. Телеграммы // Свет. — 1895. — № 145.
30. Телеграммы 18-го апреля // Новое время. — 1895. — № 6873.
31. Телеграммы «Биржевых новостей» // Биржевые новости. — 1895. — № 101.
32. Фингал. Странная нация // Новое время. — 1897. — № 7636.
33. Художественный конкурс // Киевлянин. — 1895. — № 120.
34. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. — М., 1998.
35. Юбилей 20 сентября // Московские ведомости. — 1895. — № 230.
36. Allen D. Il Tempo della Biennale // Contemporary art magazine. — 2009. — Nineteen summer.
37. De Martirio E. The History of the Venice Biennale. 1895–2005. Visual Arts. Architecture. Cinema. Dance. Music. Theatre. — Venezia, 2005.
38. Old Gentleman. Первая международная: Художественная выставка в Венеции // Новое время. — 1895. — № 6906.
39. Opening by the King // The Daily Graphic. — 1895. — № 1666.
40. Scotton F. Ca'Pesaro. International gallery of Modern Art. — Venezia, 2002.
41. Sosnowska J. Polish Art at the Venice Biennale. — Warszawa, 2001.

*Анотація.* У статті аналізуються перші газетні відгуки на першу Венеційську бієнале 1895 р. — як вітчизняні, так і іноземні джерела — особливо стаття, написана російським письменником і журналістом Олександром Амфітеатровим «Перша міжнародна: Художня виставка у Венеції» (в газеті «Новое время»); надскладний політико-культурний контекст цього явища в світі та Західній Європі.

*Ключові слова:* венеційська бієнале, виставкова репрезентація, арт-скандал, Джардіні ді Кастелло, культурний контекст.

**Аннотація.** В статті аналізуються перші газетні отклики на першу Венеціанську бієнале 1895 г. — як отечественные, так и зарубежные источники — в особенности статья, написанная известным русским писателем и журналистом Александром Амфитеатровым «Первая международная: Художественная выставка в Венеции» (в газете «Новое время»); сложнейший политико-культурный контекст этого явления в мире — и в Западной Европе.

**Ключевые слова:** венецианская бієнале, выставочная репрезентация, арт-скандал, Джардини ди Кастелло, культурный контекст.

**Annotation.** This article gives an analysis of first newspapers articles about First Venice Biennale 1895 y. — in the foreign and native sources especially — in the article by known Russian writer and journalist Alexander Amphiteatroff «First International. Artistic exhibition in the Venice» (in the paper «New Time»); rather strange political and cultural context of this phenomenon in the world and Western Europe.

**Keywords:** Venice Biennale, representation of exhibition, art-scandal, Jiardini di Castello, cultural context.