

**Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА**

*старший науковий співробітник ІПСМ,  
мистецтвознавець*

## **«ФРАНЦУЗЬКИЙ ФАКТОР» ВЕНЕЦІЙСЬКИХ БІЕНАЛЕ**

Сама назва нашої наукової розвідки здатна ввести в спокусу відповідних тематичних клонувань, на кшталт: «американський фактор», «німецький фактор», «український фактор», «російський фактор», «китайський фактор» тощо. Усі, звісно, у зв'язку з Міжнародною венеційською художньою виставкою.

Однак ретельніше вивчення властивостей даної ситуації наводить на думку про специфічне розмаїття подібних факторів, які можна щоразу артикулювати інакше. Так, стосовно США припустимо говорити про певну «культурну домінанту» цієї країни на відповідному експозиційному майданчику, особливо — з сер. 1960-х. Англії більше личитиме спокійний епітет «присутності». А ось щодо України, то її численні «венеційські епізоди» ліпше охарактеризувати як «мозаїку участей» — з огляду на пістряву рясноту отих частей та гарячкову частотність спроб та повторень помилок.

Натомість Росія та Китай по-різному — і в різні часові проміжки — саме і можуть претендувати на роль «арт-вектору», який вряди-годи підходить Німеччині (участь якої у Бієнале 1934–1942 рр. межувала з відвертою «експансією», а не з мирним «домінуванням», що нині змінилося її нескасовною і неагресивною «значущістю» в рамках арт-фестивалю).

А стосовно, наприклад, Люксембургу — який вдостоївся одного з «Leone d'Oro» 2003 р. — то його почесний випадок підходить під визначення «прецеденту», без жодної принизливості, припустимої щодо цього терміну. Відповідно, більшість країн Третього світу здатні претендувати не більше, ніж на «залученість» до цієї славетної мистецької події, — котра, втім, сама по собі теж вартує уваги.

Серед цієї «мозаїки мозаїк» (ми можемо продовжувати парад конкретизацій, але це вже тема для окремого повідомлення) Франції належить особливе місце. Почнемо з того, що міні-матрицею Венеційської бієнале слугували як Всесвітні виставки ХІХ ст. (впродовж

якого саме у Парижі вони відбувалися найчастіше — чотири рази за вказаний період, а саме у 1873, 1878, 1889, 1900 рр. — та лише одноразово у Лондоні, Відні, Філадельфії та Чикаго, [11, с. 53]), частина яких відбулася в Парижі, — так і Паризькі салони, що взагалі стали першовзірцем постійної художньої експозиції. Так, скажімо, луврські покази XVIII ст. відбувалися з суто бієнальською періодичністю раз на два роки, але час їх тривання був, як на наш погляд, мінімальним (у шість разів коротшим від актуального). «Незвичайна ряснота виставлених картин, — пише сучасник, — свідчить про плодючість художників, а величезний вплив народу, який наповнює виставкові зали впродовж цілого місяця, унаочнює смак чи, принаймні, зацікавленість паризької публіки» [4, с. 596].

Вже на першій Венеційській бієнале, що відбулася у 1895 р., французькі художники були представлені у всіх можливих категоріях, — від організаційно-дорадницької до власне експозиційної участі. (Забігаючи наперед, зазначимо: з 54-х Бієнале, що відбулися з того часу до 2011 р., Франція лише тричі проігнорувала цей арт-фестиваль: у 1940 та 1942 рр., коли вже не існувала де-факто як незалежна держава, та в 1974 р. Тобто коефіцієнт її участі становить 94,4 %, лишаючись рекордно високим на тлі інших країн-учасниць, і поступаючись, певне, лише самій країні-упорядниці).

Тож і перші вітчизняні рецензенти Бієнале не змогли не віддати належне «французькому фактору», оцінюючи його неоднозначно. Так, Олексій Амфітеатров, який виступив у газеті «Новое время» під промовистим псевдо Old Gentelman, помітив на виставці не лише скульптурне зображення французького філософа Ернста Ренана, виконане російським автором Бергштамом, але й дві картини власне француза Поля Альбера Бенара, названого ним «імпресіоністом *rig sang* — хіба що з маленькою домішкою практичного символізму на вимогу моди» [26, 2]: «Жіночий портрет» та «Жінка-привид». Нова, незвична малярська манера спантеличила рецензента, — людину консервативних вподобань, хоча і цього разу він спромігся віддзеркалити колірний ефект одного з полотен: «уявіть собі синій-синій простір, в якому плаває помаранчева куля, а від кулі, на взір кометного хвоста, поширюється пірамідальна маса ще більш помаранчевої речовини: це портрет жінки при вечірньому освітленні» [26, с. 2]. Інший твір, сприйнятий аж ніяк не поблажливіше, навіть викликав у Амфітеатрова пушкінські асоціації (газетяр цитує зневажливі слова Онегіна про Ольгу Ларіну, проектуючи їх на героїню іншого бенарового портрету). Далі автор окремо зупиняється на таких

відомих на той час авторах, як Кароліус-Дюран та Даньян-Буверо, побіжно згадавши Лермітта, Пюві де Шаванна та Бонно, котрі начебто «дали дріб'язок, а не речі», «дали по шматочку свого польотна, прикрашеного автографом» [26, с. 2]. Втім, уже в своїй белетристичній спадщині Амфітеатров інакше розставляє акценти, розповідаючи про героїню власного твору: «Коли ми буваємо за кордоном, до її думок дослухаються такі майстри, як Роден, Паоло Трубецької, Дега, Мореллі...» [2, с. 521]. Усі перелічені тут художники — «біеналісти першого призову», двоє з них — окраса французької національної школи; але на виставці 1895 р. домінували зовсім інші імена.

Як не дивно, твори більшості з них були представлені й на II Венеційській біенале 1897 р., в одній залі з бельгійськими майстрами. Один із упорядників цього заходу, Вітторіо Піко перелічує їх, супроводжуючи більш схвальними епітетами — за винятком (насамкінець) «дуже дріб'язкових невеликих полотен Дюпре, Лефевюра і Жервекса, до пошлості посередніх модних картинок Обле» [17, с. 87]. Інших дев'ятох авторів він характеризує ледь не панегіристично, особливо Бенара (напередодні так зневаженого Амфітеатровим), якого він називає «чарівником палітри» [17, с. 87]. Однак це єдиний персональний епітет у рецензії, де французи ідуть одразу за скандинавами, голландцями, бельгійцями, шотландцями, позаяк інші автори оцінюються вже виключно за конкретними жанровими творами, хоч і теж з пієтетом — пор.: «могутній та спостережливий реалізм робіт Рафаеллі»; «чудесні етюди оголеного тіла Бертона»; «ефект білого світла, який Латуш зміг передати звичним, доволі сміливим пензлем у своїй картині “Маленькі витрати”»; «поетичне світло місяця на хороводі одягнених у все біле дівчат — Лесіданера» [17, с. 87] тощо. Зауважимо, що італійського мистецтвознавця приваблюють передусім прояви імпресіоністичної техніки — у митців, яких інакше, ніж епігонами класичного імпресіонізму, назвати не можна, у той час, як самі «класики» (ще не улавлені та нещадно експлуатовані сучасниками) на міжнародних виставках поки пасуть задніх, їх справжнє визнання ще попереду.

Слід зазначити, що французькі митці і надалі повсякчас вдостоявалися зичливої, а часом підкреслено-критичної уваги з боку як іноземних відвідувачів Біенале, так і «господарів становища». «Нарешті ми у старих французьких друзів, — пише у своїй журнальній рецензії на Біенале 1905 р. молодий Сергій Маковський, згодом — емігрант, який майже безвиїзно проживатиме в Парижі. — Чимало полотен є нашими старими знайомими...» [12, с. 63]. Утім,

в епіцентрі його схвалення опиняться майстри салону (вже знайомі нам Латуш, Котте, а також Аман-Жан, Сімон, Мартен). Одному з них, напівзабутому нині Емілю-Рене Менару, він навіть присвячує розлогий абзац поетичної прози, називаючи його «поетом вечора». Натомість автори, котрі на сьогоднішню добу «витримали випробування часом», отримують від Маковського більш, аніж стримані характеристики: «жахливе нагромадження гіпсових випуклостей» (з приводу «останнього гіпсу» Родена), «два посередніх Моне», «два жіночих бюсти Ренуара... що, втім, мало нагадують його кращі полотна». Зі сказаного констатуємо, по-перше: неймовірний дисбаланс у сприйнятті різновартісних французьких авторів загалом дуже освіченим та непересічним російським художнім критиком; по-друге, неймовірну еkleктику власне експозиції, де імена першого плану чергуються з вторинними та відверто прохідними, що почасти й провокує вищезгаданий тип сприйняття. Але і Бієнале на даний момент не є у змозі адекватно представляти навіть найбільші за значенням світові художні школи — почасти з вини самої ж французької сторони, яка віддає перевагу «академічним кадрам» чи відвертим улюбленцям публіки.

Утім, вже тоді, та й раніше, це правило зазнає винятків. У 1897 р. до участі в II Венеційській бієнале окремо запрошується живий класик імпресіоністичного напрямку Клод Моне — запрошується особисто директором Бієнале, Філіппо Грімані, котрий буквально «бомбардує листами» автора-відлюдка. Той, певно, з огляду на власну завантаженість, передоручає цю справу відомому колекціонеру та гендлярю Дюран-Рюелю, в листах детально наставляючи його стосовно відбору картин і уповноважуючи його вирішувати усі необхідні формальності; в результаті Дюран-Рюель зупиняється на 20-ти полотнах із серії «Руанський собор» [7, с. 182]. Твори цього художника експонувались у Венеції також і через вісім років. Та ситуація була такою, що майстри цього напрямку в той час загалом збайдужіли до оприлюднення свого доробку на будь-якому із престижних арт-форумів світу: так, Едгар Дега програмно заявляв у листі невідомому адресату від 26 травня 1899 р., аргументуючи свою відмову від участі в майбутній Всесвітній виставці 1900 р.: «я не бажаю виставлятися» [6, с. 131]. Втім, його твори все-таки експонувались там, хоч і всупереч волі автора. Але справжнє відкриття цього митця на міжнародному рівні відбудеться вже у 1938 р., про що — трохи згодом.

У 1912 р. сталася важлива для Франції подія: на території Джардіні відкрився окремий павільйон цієї країни, — честь, яка

вже не випаде тут, за браком місця, ні країнам Балтії, ні Кавказу, ні Люксембургу з Китаєм та Сингапуром, не кажучи вже про країни «третього світу». Павільйону, зведеному зусиллями архітектора Фауста Фінці, передувала лише четвірка окремих павільйонів інших країн: Бельгії, Німеччини, Угорщини та Великобританії. Образ будівлі відзначався класичними формами, окремі деталі котрих викликали сприятливі культурні асоціації у митців наступних поколінь. Наприклад, Аннет Мессаже нарекла його «тріумфальною версією Парфенону» [20], хоч і нарікала при цьому на національно-культурні кліше, неминучі за таких обставин.

У 1924 р. перша радянська участь у Венеційській бієнале парадоксальним чином збагачує французьке мистецтво двома іменами. Двоє радянських митців, учасників Міжнародної виставки — росіянин Юрій Анненков та киянка Олександра Екстер — скориставшись поїздкою на виставку, лишаються за кордоном, надалі пов'язавши свою долю із Францією. Особливо плідним такий вибір виявився для Анненкова, котрий віддаватиме перевагу вже не образотворчості, а «дев'ятій музи», оформлюючи стрічки Жана Делануа, Луї Дакена та Кристіана-Жака, тож вагомо увійде до складу персонажів «Словника французького кіна» (де, втім, неправильно вказується, нібито він там «знайшов притулок» іще у 1920 р. [16, с. 37]). Що ж стосується О. Екстер, яка на Бієнале показала низку своїх головних театральних-декораційних творів, то її праця на французьких теренах не була настільки блискучою, часто-густо зводяться до високоякісного, але зле оплачуваного заробітчанства.

І саме в ці часи відбувається фактичне перенесення «серця мистецтва» з Парижу до Венеції — на дуже короткий термін, враховуючи і повоєнне десятиліття, якому передували роки війни та часткового бойкоту Венеційських бієнале, все більш інфікованих тоталітарними тенденціями (з країн демократичного табору Франція до такого приєдналася однією з останніх). Тож не дивними стають у французьких мистецьких часописах розлогі серії матеріалів, всуціль присвячених цій події (окремі з них принагідно процитовані нижче) — що їх неможливо уявити в часописах, скажімо, радянських, навіть за доби активної участі СРСР у цьому міжнародному культурному заході. Натомість Франція, і нині не безпідставно не позбавлена творчих амбіцій, може дозволити собі окреслити візит до Венеційської бієнале в якості «подорожі до центру світів» [21, с. 123]: адже нещодавно таким центром, без усіляких перебільшень, була вона сама.

У своїй же власній культурній політиці Франція тривалий час спирається не так на експериментальні досягнення у царині мистецтв, як на класику — хоч і нещодавньої доби (класику іншого ґатунку важко було би уявити на виставці сучасного мистецтва — хоча прецеденти існують і тут: так, у 1956 р. у Венеції демонструвалася велика ретроспектива Теодора Жеріко, двома роками раніше — Гюстава Курбе, хоч якраз у цьому випадку спостерігалась спроба модернізації образу авторів: на обох ретроспективах чільне місце було відведено творам, позначеним декадентськими тенденціями, на кшталт «Інтер'єру гарему» зі «Смертю Сарданапала» — в одному випадку, та «Пораненого» з «Ясновидицею» — у випадку іншому [8, с. 29, 31, 49, 50]).

Наприклад, в експозиції 1928 р. «Франція дала ретроспективну виставку Гогена, виставку Матісса, дванадцять бронзових творів Бурделя, звірят Помпона, твори Дені, Дерена, Фландрена, Герена, Марке, Сіньяка, Утрілло та ін.», як мляво сповіщає, немовби констатуючи беззаперечний факт, анонімний варшавський рецензент [23, с. 319]; натомість його схвалення викликають павільйони Німеччини та Угорщини, а осуд — павільйони Бельгії та Іспанії. Франція, котрій можна тепер закинути будь-що, окрім браку природної цілісності — вже підбірка імен промовляє сама за себе — не так *magister elegantiarum*, як хранитель вишуканої традиції. Салон, який переважав тут впродовж кінця ХІХ — перших півтори декади ХХ ст., врешті поступився місцем представникам більш актуальних і об'єктивно значущих течій, як-то постімпресіоністам, «набідам» та фовістам.

Аналогічно — «десять років потому», у 1938 р. — в центрі Французької експозиції опиняється класик імпресіонізму Едгар Дега, котрий, як було сказано вище, ігнорував великі виставки наприкінці свого життя, що в часі збіглося з першими едіціями Венеційських бієнале. Однак того разу на його доробок чекав добре запланований тріумф: «Це вшанування пам'яті великого митця, талант якого очевидніший, аніж будь-коли, і з часом пошана до нього зростає серед митців сучасних. Залу, де розмістилися його твори, без упину відвідують численні симпатки його полотен — полотен, до такої міри наповнених життям, реалізмом і чуттєвістю. Публіка так і струменіла завзяттям, що підтвердив М. Отекер, організатор цієї виставки, котрий досяг успіху, якнайкраще komponуючи твори, які б визначали талант Дега, підкреслюючи його щирість. <...> Неможливо обійти мовчанкою “Родину Беллелі”, картину, датовану 1859 р., через її досконалу гармонію, міцну пластику, чудову якість

кольору. <...> Неспростовно те, що мистецтво Дега є частиною сучасної класики» [25, с. 63–64]. Як і те, що навіть тоді упорядники вважали за потрібне показувати порівняно стримані речі Дега (якого в цитованому тексті далі називають просто «безсмертним») — його групові портрети, уникаючи концептуально сміливіших зразків оголеної натури. З іншого боку, це «мусило гармоніювати» з творами таких різних авторів, як Моріс Дені — а саме з його релігійними «Відвідинами», та майстер марин Альбер Марке, котрий тут показав краєвид туниської затоки, «сповненої меланхолійної поезії» [25, с. 64], вже не кажучи про таких авторів середнього рівня, як Робер Лотірон, Шаплен-Міді чи Андре Гулен. Щодо скульптурного відділу, то тут рецензент з зітханням відзначає скорочення французької участі — але при тому обговорюючи портрети Деспіо як пластику найвищого гатунку.

До сказаного лишається додати, що це був останній виступ Франції напередодні війни та окупації, і що в культурному плані це обернулося для цієї країни, окрім усього іншого, 10-річним періодом «бієнальського утримання» — пор. із аналогічним періодом в СРСР, який тривав аж двадцять два роки, та, на відміну від Франції, не охопився жодними відзнаками чи преміями для митців цієї країни — окрім кількох емігрантів, які вже давно представляли інші мистецькі школи. Ось як, наприклад, ту ж французьку — Марк Шагал, що саме у 1948 р. отримав тут окремий зал, а за серію ілюстрацій до поеми Гоголя «Мертві душі» вдостойвся бієнальського призу в галузі графіки [19, с. 326].

Про подальшу долю премії ми нічого не знаємо. Натомість інша премія, отримана під час XXVI Бієнале (1952 р.) французьким художником Раулем Дюфі, створила прецедент постфестивального арт-благодійництва, здійснюваного зусиллям самого автора, занепокоєного чварами серед національно-культурних спільнот: вона призначалася до вжитку двох матеріально не забезпечених художників — француза, який творчо працює у Італії, та італійця, який з такою ж метою приїхав до Франції [9, с. 168, 184].

У повоєнні часи французькі павільйони використовують різноманітні стратегії представництва, які неодмінно визначаються високим рівнем смаку та розмаїттям творчих пошуків. Так, Французький павільйон на XXXIII-й Венеційській бієнале (1966 р.) розгортає перед глядачем мозаїку з шести дуже різних творчих особистостей і стилістик, де явно головує представлений 27-ма своїми творами періоду 1930–1960-х класик сюрреалізму, Віктор Браунер

(який помер саме напередодні відкриття виставки). Акомпанує ж йому молодий представник тільки-но означеного на творчому обрії поп-арту Марсіаль Рейсс — 7-а творами, написаними якраз напередодні. Загалом же структура виставки (організатори — Жак Лассань, Жак Вейссе) будувалася згідно традиційним експозиційним принципам: малярство (окрім перелічених митців, Жерар Шнейдер); скульптура (Етьєн Мартін); графіка (Марсель Фіоріні, Віра Пагава) — тобто принципом, наявним, наприклад, також у Радянському, Югославському та Іспанському павільйонах і відсутньому, скажімо, у павільйоні США, де беззаперечно домінували зразки малярства чотирьох авторів — і серед них також один поп-артист, Рой Ліхтенштейн. Гадаємо, на прихованій полеміці з останнім і вибудовувалася експозиція Французького павільйону. Акцент до того ж робився на ідеї безмежної свободи арт-виявлення авторів, «без жодних обмежень та без домовленостей... геть усі дуже діяльні» [28, с. 157] ... та на прихованій лінії мультикультуралізму: з шести митців лише двоє народилися на території Франції (і жодного парижанина!), інші ж були уродженцями Румунії, Швейцарії, Грузії та Алжиру — пор. з Америкою, «казаном націй»: в її павільйоні трое з чотирьох художників з'явилися на світ у Нью-Йорку, і лише четвертий, Жуль Оліцький — у Гомелі [28; с. 221–222].

А на Венеційській бієнале 1984 р. Франція знову вдається до гуртової презентації під гаслом «картина у Франції», залучивши до показу ще більшу кількість (числом 12) митців різних поколінь, — від давно визнаних авторів (Сезар, Тітус-Кармель, 80-річний Жан Еліон) до зовсім молодих (Тьєрі Кове, Філіп Фав'є), а також — знаного німецького художника-експресіоніста Ганса Гартунга, на той час натуралізованого в Антібах. Утім, усі вони показали твори останніх літ, максимум 4-літньої давності (Гартунг). Метою виставки було привернення уваги саме до індивідуальних постатей, а не напрямків, у полі яких вони начебто діяли, — мовляв, «ми завжди краще пам'ятаємо Матісса, а не фовізм, і Брака чи Пікассо більше, ніж кубізм» [29, с. 139]. Досвід цієї «виставки у виставці» міг би виявитися неоціненним для подібних вітчизняних презентацій останніх літ, де також бере участь сила-силенна митців, та стилістичної єдності досягти не вдається.

Впродовж усього повоєнного періоду — крім перших бієнальських едіцій кінця 1940-х — початку 1950-х — головуючим творчим методом на Венеційській міжнародній художній виставці у французьких павільйонах є модернізм у всіх його модифікаціях.



Спершу — це презентація абстрактних напрямків, які викликали гнів та роздратування митців-реалістів («нам здавалося, ніби ми потрапили в психіатричну лікарню і бачимо втілення хворої маячні, <...> таким же є абстрактний живопис. <...> Ось пейзажі французького Віллона — біле полотно з різноманітними плямами», — розгублено оповідає український художник Георгій Меліхов, [13, с. 8]), а потім — усіх інших, до постмодерну включно. Треба зауважити, що на цьому шляху між першим етапом та етапами наступними виникла певна гальмівна зупинка, зумовлена зняковінням французької культурної спільноти, збентеженої експансією нового модерністського напрямку — поп-арту. Та реакцію цю можна зрозуміти з огляду на його заокеанське походження — і на несподіване визнання, яке цей «чужинець» отримав у Венеції 1964 р. в особі Роберта Раушенберга. Французька критика була особливо ущипливою на його адресу — підозрюючи фатальну «зміну віх» у «світі мистецтва»: «Американці отримали швидке визнання скоріш за все завдяки долларовій підтримці. 1964 рік. Раушенберг тільки-но став володарем знаменитого призу Бієнале. Але ж 1964-й — це рік перших американських бомбардувань В'єтнаму» [14, с. 97].

Утім, справедливість вимагає визнати той факт, що суперечка між Старим та Новим Світом почалася задовго до згаданої тут події — вже у Парижі 1958 р., після виставки колекції Гугенхайма, обидві сторони обмінялися символічними ляпасами: французька преса назвала американську виставку «жахливо вбогою», натомість сам Гугенхайм охарактеризував французьке малярство як «спаралізоване традицією». Цікаво, що суперечку цю було згадано лише за кілька місяців саме з приводу двох відповідних павільйонів Венеційської бієнале. Свідок двох фаз мистецького процесу, український критик та художник Святослав Гординський, так окреслив зміст — і вміст — Французького павільйону (потай, мабуть, співчуваючи американцям): «Чільний скульптор, якого показали французи — Антон Певзнер. <...> Речі <...> безперечно вигадливі і добре скомпоновані, але від них віє якимсь технічним холодом. Глядач сприймає їх як якісь невідомі апарати з лабораторії, ніж як твори чистого мистецтва. <...> Однак французькі мистецькі кола сподівалися, що він отримує одну з нагород. Тим часом цього року жадна з нагород не припала французові, чим вони були дуже вражені» [5, с. 62–63]. Сторонньому ж оку і ті, й інші митці видаються абсолютними союзниками, а ім'я Поллака (у цитованому вище есеї Меліхова) йде одразу за іменем Віллона, і т. ін.

І хоча французи надалі вдостоювалися найголовніших відзнак — а серед них: Гран-прі на Бієнале вже наступного, за Раушенбергом, 1966 р., вручене Хуліо Ле Парку, лідеру гурту «GRAV» (але й ця перемога була затьмарена дрібними «міжконфесійними» чварами у власному ж таборі: Жоель Стейн заявив, що Ле Парка нагороджено було нібито «на протипагу всьому гурту», а Морелле перекладав на цю подію провину за розпад гурту, датований 1968 р. [14, с. 79]) — та ініціативу було, здавалося б, безнадійно перехоплено. Америка продовжує диктувати моду в царині мистецтва. Але вже в кінці 1970-х європейська альтернатива формується у форматі постмодерністської хвилі — чимало представників якої були і французами (хоча переважали, безумовно, італійці): наприклад, Жан-Мішель Альберола, Венсан Біуль, Жан-Люк Вільмут, Жан-Сільвен Біт; усі наведені є бієналістами 1982 р. З іншого боку, актуальними лишаються (чи отримують «друге дихання»?) й інші напрямки, заявлені у попередньому десятиріччі. Наприклад, на престижному артфорумі «Arto-88» в рамках Бієнале 1988 р., який об'єднав твори 83-х митців багатьох країн світу (не виїмкуючи США та СРСР — і навіть не обов'язково за участі арт-емігрантів на кшталт львів'янина Ігоря Копистянського), частка французького арту складала лише/майже 5%. Конкретніше, представляли його: Сільві Блоше, Жерар Коллін-Тьєбо, Жан-Франсуа Брюн-Домінік Паскуаліні під псевдо Information Fiction Publicite, та Жорж Русс [30, с. 254]. Більшість цих художників віддавали перевагу мінімал-арту (Блоше, Русс) та концептуалізму (Коллін-Тьєбо, Паскуаліні). В той же час офіційно-державне представництво, як не дивно, також, обійшовшись четвіркою імен, переважно редукувалося до показу трьох митців маргінальної Школи св. Іоанна-Євангеліста: Елізабет Балле, Філіп Фав'є, Дені Лаже (поруч демонструвалися зразки абстракції Клода Вієлло), — ідеї котрої, однак, цілком резонували з ідеями тогорічної «Arto».

Насамкінець побіжно оглянемо французькі павільйони на Венеційських бієнале останнього десятиліття, свідком більшості презентацій яких пощастило стати авторів цих рядків. Навіть без огляду на центральне місцеположення самого павільйону на Джардіні (ліворуч — Великобританія, по діагоналі — Японія), вони щораз привертають увагу прискіпливого глядача. Так, у 2001 р. Францію представляв урбаністичний відео-арт П'єра Юга «Les Grandes Ensembles» (у ролі комісара проекту виступив мистецький центр Діжона «Консорціум»). У 2003 р. експонувались артефакти Жана-Марка Бустаманте. А вже наступна бієнальська едіція, датована

2005 р., принесла чергові лаври французькому художнику в особі Аннет Мессанже з її гіперінсталяцією «Казино».

Зупинимося на ній трохи докладніше, спираючись, серед іншого, і на власні враження червня того ж року. Глядацький доступ до неї було дещо пригальмовано, позаяк демонстрація артефакту тривала певний час, а кількість споглядальників неминуче виявлялася обмеженою. Тож у черзі загалом довелося вистоювати у середньому близько 40 хвилин. (Не відмовляюся і тепер від власного вироку 8-річної давності: «не через одну цікавість <...> варто було стояти <...> на палючому сонці в черзі-змії до павільйону Франції <...>. Її робота вартувала того, як Париж колись вартував меси королю-гугеноту» [18, с. 21]). Проект був трьохскладовим. У першому залі було розкладено купу старих матраців, з-під яких де-не-де визирали кінцівки величезних ляльок. У другому розміщувалося гігантське червоне полотнище, яке часом освітлювали зсередини (привертаючи увагу до характерного профілю Піноккіо); потім вступали в дію певні шумові ефекти, і перед оком глядача зринали різні сцени — то кольорові, то монохромні химерні обличчя та не менш химерні будівлі. Полотнище пересмикувалося судомою, міхурилося, а у фіналі світло геть згасало (дія тривала понад 14 хвилин). У третьому залі на блакитній сітці механічно підстрибували усілякі подушки, пантофлі, ляльки тощо.

За містичною загадковістю проекту, його воістину вибуховою видовищністю прочитувалася багатошарова концептуальність задуму, чітко проартикульована самою авторкою напередодні показу. В інтерв'ю Сюзанні Паже та Беатріс Парен А. Мессанже вибудовує стрункий логічний ряд між Бієнале, Венецією, її титульним героєм Казановою та казино, завсідником яких у Венеції був останній, а також спільним казковим героєм усіх італійців — Піноккіо, своєрідною чарівною реінкарнацією того ж таки Казанови (або ж навпаки?)... і митця. «Венеційська бієнале і є таким казино, де митець демонструє власну самотність... місцем, де ти можеш виграти чи програти геть усе... Щоразу митець грає зі своїм життям, повторюючи це знову і знову» [20]. Домінуючий тут червоний колір символізує як Венецію, так і жертвне тіло в особі Піноккіо, а ще — є «кольором повстання — політичним кольором» [20]. Ця тенденція знайде подальший розвиток у проекті Клода Левека. Що ж до проекту Мессанже, то, перерахувавши основні метафоричні коди трьох кімнат павільйону, переважно хорорного стибу — від Едгара По та «Франкенштейна» Мері Шеллі до перевтілень Чужого, — авторка врешті-решт приходиться до такого висновку: «В мистецтві існують

самі питання. Ні відповідей, ні вирішень» [20]. Подібна сентенція характеризує також і (високу) французьку культуру загалом — з її неодмінною багатозначністю, якій лише позірно суперечать риторичні рецидиви та квазіполітичні ремінісценції.

Подальші офіційно-представницькі виступи французьких митців, — адже вони також брали участь і в сусідніх групових проектах, які об'єднували авторів з усього світу, — наприклад, того ж 2005 р., у проєкті Марії де Корраль «Досвід мистецтва»: Бернар Фріз із серією абстрактних полотен; у проєкті Рози Маргінез «Завжди трохи»: велика ретроспекція Луїзи Буржуа; триекранне відео Стівена Діна; двохперсонний мистецький гурт «Центр Уваги», заснований ще у 1999 р., а також народжена у Парижі Хоана Васкончелос, яка, однак, артикулює свою творчість як частину португальської культури, — мали певний резонанс серед світової творчої спільноти. У 2007 р. — феміністичний проєкт Софі Каль «Бережи себе» (куратор-гість Даніель Бюрен). У 2009 р. — «Le Grand Soir» Клода Левека (куратор Крістіан Бернар). Нарешті, у 2011 р. — «Вибір» Крістіана Болтанскі (куратор Жан-Юбер Мартен). Дуже різні, практично неспівставні між собою, вони, однак, торкаються найбільш точок сучасності — та й взагалі універсуму.

Так, один з найцікавіших митців останньої чверті століття, Клод Левек, пропонує нашому оку ще одну приголомшливу — однак, статичну в часі, на відміну від артефакту Мессанже — інсталяційну візію, в основі якої — виставковий простір, вигадливо розчленований ґратами згори донизу, а в кінці декорований чорними прапорами («вечір старого світу напередодні революції», як спробував розшифрувати один з вітчизняних журналістів [10, с. 58]. Інший порівняв оформлення з кліткою для хижаків чи тюрмою в Гуантанамо [3, с. 62]). Назва твору апелює до вислову Жана-Поля Сартра, запозиченого з «Чорного Орфею» третіх «Ситуацій» (1949) — той назвав «Le Grand Soir» «останнім великим революційно-поетичним міфом у Франції»; сам же художник інтерпретує його в якості «недосяжного ідеалу, останньої утопії» [24, с. 11]. Проєкт цей було задумано близько двадцяти років тому — і, як зізнався куратор, його роль при тім лишалася номінальною — по суті, «мізерною <...> — слухати автора і часом вирішувати його проблеми, всотувати сказане ним щодо окремих деталей» [24, с. 16]. Характерне шумове оформлення було запозичене, в свою чергу, з фільму Вісконті «Смерть у Венеції», з епізоду прибуття човна до міста. З інших вражень, які вплинули на Левека, можна назвати венеційське релігійне мистецтво —

особливо малярство Карпаччо: адже митець і не думав замикатися на цілі дні для роботи у павільйоні, а натомість цілими днями блукав Венецією, котра теж давала поживу його думкам щодо «простору свободи» [24, с. 13]. Сторонні ж глядачі згодом витлумачили артефакт самого Левека ще й як «золоту клітку, за межами якої майорили прапори невідомої країни» [15, с. 13]. Додамо лише, що того ж року в приміщенні колишньої митниці на кошти французького мільярдера Франсуа Піно було відкрито музей сучасного мистецтва, який об'єднав арт-прапори «відомих країн», із США включно.

Та не гребують французькі майстри і загальнолюдськими проблемами, — наприклад, складаючи «філософську казку, <...> гру, в якій він/вона відкривають гру долі, яка часом посміхається йому/їй» [22, с. 356]. Твір Крістіана Болтанського представляв собою відеоінсталяцію, яка, використовуючи принцип роботи фоторобота, розгорнула перед публікою приголомшливий і моторошний спектр можливих варіацій людських буттєвих перспектив, та, користаючись ще одним недавнім слоганом французької культури (кінематографу, Гаспара Ное), «незворотностей», — тобто, як про нас, «казкою» тут насправді й не пахло.

Інший приклад — проект Софі Каль, яка «створила масштабну роботу про людські почуття. Весь павільйон присвячений листові чоловіка, який розлучається з жінкою, — достеменному листові, адресованому самій мисткині і на завершення спорядженому словами, які дали назву всьому проекту — “Бережи себе”. Лист як він є і перетворюється на головного героя зрежисованої Софі Каль вистави. Художниця віддала листа жінкам різних професій (переважно, творчих), а також різного віку та темпераменту, з проханням прочитати і виявити власне ставлення до послання, — наче воно було адресоване їм. В ролі реципієнта виступив папуга... Ця реакція, зафіксована на відео та фото, і стала темою проекту. Тут дійсно йдеться про почуття... Проект Софі Каль — одне з найтонших влучань в тему бієнале, заявлену Сторром» [1, с. 95]. До того ж лист, експонований у Венеції, присвячений розриву (rupture), означив також інший «розрив» — зі стереотипним уявленням про Венецію як «місто закоханих» [27, с. 27]: адже в затінку його кояться і драми, не лише любовні.

Закінчуючи нашу коротку розвідку, резюмуємо незвичайно високу роль французького внеску у Венеційські бієнале — і це в умовах, які зовні цьому не сприяли (нацистська окупація, культурна експансія США, поява «нових гравців» у мистецькій грі — на кшталт Китаю та Південної Кореї). Якщо в першій чверті ХХ ст. ця країна ще досить

боязко — краще сказати, надто традиційно, консервативно, малотворчо — заявляє про свою присутність на міжнародній культурній арені, то надалі від культивуваці здобутків минулого вона поступово переходить до ризиковано-зважених жестів. За останні десятиліття жоден із її проектів не був конче провальним, але кожен, так чи інакше, привертав до себе увагу — зазвичай, в десятці найголовніших вражень від мегавиставки. Франція послугується різноманітними стратегіями презентаці свого доробку: від групових експозицій до авторських монологів (впродовж останнього десятиліття), від напівмузейних ретроспекцій до майже епатажних жестів; але її завжди неодмінно рятує унікальне «відчуття моменту». Можливо, останнє має і свій зворотній бік: сучасне мистецтво живиться не тактовністю, а непоштивістю, не розумінням «правил гри», а вдалим стрибком за їхні межі, але остаточним суддею в цьому питанні може бути час — у його віддалено-майбутньому вимірі. Нам, зануреним у атракційну марноту мистецтва, лишається — загалом не надто кепська — місія відслідковування та фіксаці усіх нюансів художнього життя, яке кількома декадами потому стане повнокровною Історією Мистецтва.

1. *Адашевская Л.* Национальные павильоны // Декоративное искусство. — 2007. — № 5.
2. *Амфитеатров А.* Закат старого века: Роман. Фельетоны. Литературные заметки. — Кишинёв, 1989.
3. *Вайхард Ю.* Можно ли увидеть будущее? // Третьяковская галерея. — 2009. — № 2 (23).
4. *Гольдони К.* Мемуары. — Т. 2. — Б. м., 1923.
5. *Гординський С.* 29 бієнале у Венеці // *Гординський С.* В обороні культури. — К., 2005.
6. *Дега Э.* Письма. Воспоминания современников. — Л., 1970.
7. Импрессионисты: Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. — Л., 1969.
8. Живопись французского романтизма. Выставка произведений из собраний Франции: Каталог. — М., 1969.
9. *Костеневич А.* Рауль Дюфи. — Л., 1977.
10. *Куприна Ю.* Атракцион на воде // Фокус. — 2009. — 12 июня.
11. *Кутейникова Н.* О международных выставках XIX века // Художник. — 1968. — № 12.
12. *Маковский С.* Международная выставка в Венеции // Искусство. — 1905. — №№ V—VII.
13. *Мелихов Г.* Під небом Італії // Україна. — 1957. — № 3.

14. Милле К. Современное искусство Франции. — Мн., 1995.
15. Настюк Е. Актуальная жизнь Венецианской лагуны // Киевский телеграфЪ. — 2009. — 19–25 июня.
16. Пассек Ж.-Л. Словарь французского кино. — Мн., 1998.
17. Пико В. Международная художественная выставка в Венеции // Искусство и худож. промышленность. — 1897. — № 9–10.
18. Сидор-Гибелинда О. Ускользящая красота // Столичные новости. — 2005. — № 23.
19. Шагал. Возвращение мастера: По материалам выставки в Москве. — М., 1989.
20. «Casino» Annette Messanger. — Venice, 2005.
21. Beaux Arts. — 2009. — Juin.
22. Illumination: La Biennale di Venezia. — Venice, 2011.
23. Kronika atystyczna: Wenecja // Sztuki piekne. — Rocznik IV. — 1927–1928.
24. Leveque C. Le Grand Soir // Art Press. — 2009. — Juin (№ 357).
25. Marchesini A. P. J. Exposition Internationale d'art de Venise // L'art et les artistes. — 1938. — Т. XXXII.
26. Old Gentelman. 1-я международная // Новое время. — 1895. — № 6902.
27. Piquet P. Le France prend soin de Sophie Calle // L'oeil. — 2007. — Septembre.
28. 33-e Biennale Internazionale d'Arte: Catalogo. — Venezia, 1966.
29. XLI. Esposizione Biennale d'Arte Visual Arts General: Catalogo. — Venezia, 1984.
30. XLIII. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia: Catalogo generale. — Venezia, 1988.

**Анотація.** Стаття присвячена участі французьких митців у Венеційській бієнале від 1895 до 2011 рр. Особливу увагу приділено французьким мистецьким проектам останніх літ.

*Ключові слова:* Венеційська бієнале, виставка, інсталяція, поп-арт, модернізм.

**Аннотация.** Статья посвящена участию французских художников в Венецианской биеннале на протяжении 1895–2011 гг. Особое внимание уделено французским художественным проектам последних лет.

*Ключевые слова:* Венецианская биеннале, выставка, инсталляция, поп-арт, модернизм.

**Summary.** The article devoted the participation of the French painters in the Venice Biennale from 1895 to 2011 years. Particular attention is paid to the analysis of the last French art-projects.

*Keywords:* Venice Biennale, exhibition, installation, Pop-Art, Modernism