

## «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 вони, звісно, у зв'язку з Міжнародною венеційською художньою виставкою.)

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

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

А щодо, наприклад, Люксембургу — який вдостойся одного із «Leone d'Оro» 2003 р. — то його почесний випадок підходить під назву «прецеденту», без жодної принизливості цього терміну. Відповідно, і більшість країн «третього світу» здатні претендувати не більше, аніж на «залученість» до цієї славетної мистецької події, що саме 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. Почімо з того, що міні-матрицею Венеційської бієнале були як Всесвітні виставки ХІХ ст. (упродовж якого саме у Парижі вони відбувалися найчастіше — чотири рази за вказаний період, а саме 1873, 1878, 1889, 1900 рр. — та лише раз у Лондоні, Відні, Філадельфії, Чикаго [11, с. 531]), так і Паризькі салони, що взагалі стали першовірцем постійної художньої експозиції: скажімо, луврські покази ХVІІІ ст. відбувалися із суто бієнальною періодичністю у два роки, але час тривання їх був, на нашу думку, мінімально коротким (ушестеро коротшим від теперішнього). «Незвичайна ряנותа виставлених картин, — пише сучасник, — свідчить про плодючість художників, а величезний наплив народу, який наповнює виставкові зали впродовж цілого місяця, каже про смак чи, принаймні, зацікавленість паризької публіки» [4, с. 596].

І вже на найпершій Венеційській бієнале 1895 р. французькі художники представлені у всіх можливих категоріях: від організаційно-дорадницької до власне експозиційної участі. (Забігаючи наперед, зазначимо: з 54 Бієнале, що відбулися з того часу по 2011 р., Франція лише тричі проігнорувала цей арт-фестиваль: 1940, 1942 рр., коли вже не існувала де-факто як незалежна держава, та в 1974 р., тобто коефіцієнт її присутності становить 94,4%, лишаючись рекордно високою серед інших країн-учасниць... поступаючись, певно, 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 на лише скульптурне зображення французького філософа Ернста Ренана, виконане російським автором Бергштамом, але й дві картини власне французя Поля Альбера Бенара, названого ним «імпресіоністом pur sang — хіба що з маленькою домішкою практичного символізму на вимоду моди» [26, с. 2]: «Жіночий портрет» та «Жінка-привид». Нова, незвична малярська манера викликала спонтанні реакції рецензента, людини консервативних вподобань, хоч і в цьому разі він спромігся вддержкати 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 побажливше, навіть викликав в 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 Каролос-Дюран та Даньян-Буверо, побіжно згадавши Лермітта, Пюві де Шаванна, Бонно, котрі начебто «дали дріб'язок, а не речі», «дали по шматочку свого польотна, прикрашеного автографом» [26, с. 2]. Утім, вже 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 — «бієналісти першого призову», двоє з них — окраса французької національної школи, але на виставці 1895 р. домінували зовсім інші імена.

Хоч як дивно, більшість із них було представлено і на II Венеційській бієнале 1897 р., в одній залі із бельгійськими майстрами. Один із упорядників цього заходу Вітторіо Піко перелічує їх, супроводжуючи більш схвальними епітетами — за винятком (насамкінець) «дуже дріб'язкових невеликих полотен Дюпре, Лефєбюра і Жервека, до вульгарності посередніх модних картинок Обле» [17, с. 87]. Інших дев'ятьох авторів він характеризує ледве не панегіристично, особливо (напередодні так зневаженого Амфітеатровим) Бенара, 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 одінуються 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, аніж епігонами класичного імпресіонізму назвати не можна — у той час, як самі «класики» (ще не олавлені, та нещадно експлуатовані сучасниками) на міжнародних виставках поки пасуть задніх, їхнє справжнє визнання ще попереду.

Слід зазначити, що французькі митці і надалі повсякчас вдостояювалися зичливої, а часом підкреслено-критичної уваги як іноземних відвідувачів Бієнале, так і «господарів становища». «Нарешті ми у старих французьких друзів, — пише у журнальній рецензії на Бієнале 1905 р. молодий Сергій Маковський, згодом — емігрант, який майже безвиїздно 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 розлогіий абзац поетичної прози, називаючи його «поетом вечора». Натомість автори, що на сьогоденню добу «виримали випробування часу», отримують від Маковського більш, аніж стримані характеристики: «жахливе нагородження гіпсових випуклостей» (з приводу «останнього гіпсу» Родена), «два посередніх Моне», «два жіночих бюсти Ренуара... що, втім, мало нагадують його найкращі полотна». Зі сказаного констатуємо, поперше: неймовірний дисбаланс у сприйнятті різновартісних французьких авторів загалом дуже освіченим та непересічним російським художнім критиком, по-друге, неймовірну еkleктику в самій експозиції, де імена першого плану чергуються із вторинними та відверто прохідними, що почасти й провокує зазначений тип сприйняття. Але і Бієнале на той час не було в змозі адекватно представляти навіть найбільші за значенням світові художні школи — почасти з вини самої ж французької сторони, яка перевагу віддає «академічним кадрам» чи відвертим улюбленцям публіки.

Утім, вже тоді, та й раніше, це правило зазнає винятків. 1897 року до участі на II Венеційській бієнале окремо запрошують живого класика імпресіоністичного напрямку Клода Моне — запрошує особисто директор Бієнале, Філіппо Грімани, котрий буквально «бомбардує листами» автора-відлюдька. Той, певно, з огляду на власну завантаженість, передручає цю справу відомому колекціонеру та гондлярюві Дюран-Рюєло, в листах детально даючи йому поради стосовно відбору картин і передаючи йому право на вирішення необхідних формальностей із паперами; Дюран-Рюєль зупиняє свою увагу на двадцяти полотнах із серії «Руанський собор» [7, с. 182]; як бачимо, його твори експонувалися у Венеції і вісім років потому. Та ситуація була такою, що майстрам цього напрямку на той час загалом байдуже стало оприлюднення свого доробку на будь-якому із престижних арт-форумів світу: так, Едгар Дега програмово заявляв у листі невідомому адресату від 26 травня 1899 р., аргументуючи свою відмову від участі у майбутній Всесвітній виставці 1900 р.: «Я не бажаю виставлятися» (Дега, 131). Утім, твори ці були там показані всупереч волі автора. Тож справжнє відкриття цього митця на міжнародному рівні відбудеться вже 1938 р., про що — трохи згодом.

1912 року сталася важлива для Франції подія: на території Джардіні відкривається окремий її павільйон, в якому вона надалі матиме змогу виставляти своїх митців (честь, яка вже не випаде тут — за браком місця — ні країнам Балтії, Кавказу, ні Люксембургу з Китаєм та Сінгапуром, не кажучи про країни «третього світу»). Павільйону, зведеному зусиллями архітектора Фауста Фінці, передувала лише четвірка окремих павільйонів інших країн: Бельгії, Німеччини, Угорщини та Великої Британії. Образ павільйону визначався класичними формами — окремі деталі яких викликали спиятливі культурні асоціації у митців наступних поколінь; наприклад, Аннет Мессанже нарекла його «триумфальною версією Парфенону» [20], хоч і покартала на адресу національно-культурних кліше, неминучих за таких обставин.

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 перевагу віддаватиме вже не образотворчості, а «дев'ятій музи», оформлюючи стрічки Жана Делануа, Луї Дакена, Кристіана-Жака, тож вагомо увійде до складу персонажів «Словника французького кіна», де, втім, неправильно вказується, ніби він там «знайшов притулок» ще з 1920 р. [16, с. 37]. Цю ж до Екстер, яка на Бієнале пока-

зала низку своїх головних театральньо-декораційних творів, то її праця на французьких теренах не була настільки блискучою, часто-густо зводяться до високоякісного, та зле оплачуваного заробітчанства.

І саме в ці часи відбувається фактичне перенесення «серця мистецтв» з Парижа до Венеції — на дуже короткий термін, враховуючи і повоєнне десятиліття, якому передували роки війни та часткового бойкоту Венеційських біенале, усе більш інфікованих тоталітарними тенденціями (з країн демократичного табору до таких останнім часом приєдналася і Франція). Тож не дивними стають у французьких мистецьких часописах розлогі підбірки матеріалів, всуділь присвячених цій події (окремі з них ми принагідно цитуємо далі) — не уявляючи у часописах, скажімо, радянських, навіть за доби активної участі СРСР у цьому міжнародному культурному заході. Натомість Франція, і нині небезпідставно не позбавлена творчих амбіцій, може дозволити собі окреслити візит до Венеційської біенале як «подорож до центру світів» [21, с. 123], адже нещодавно тим центром без усяких перебільшень була вона сама. У своїй же культурній політиці Франція довгий час спирається не так на експериментальні досягнення у мистецькій царині, як на класику — хоч і недавньої доби (класику іншого гатунку важко було би вивити на виставці сучасного мистецтва — хоча прецеденти існують і тут: так, 1956 р. у Венеції демонструвалася велика ретроспектива Теодора Жеріко, двома роками раніше — Гюстава Курбе, хоч саме у цьому випадку спостерігається спроба модернізації образу авторів: на обох ретроспективах чільне місце займають твори, позначені декадентськими тенденціями на кшталт «Інтер'єру гарему» зі «Смертю Сарданпала» — в одному випадку, та «Пораненого» з «Ясновидицею» — у випадку іншому [8, сс. 29, 31, 49, 50]).

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

Аналогічно — «десять років потому», 1938 р. — у центрі французької експозиції опиняється класик імпресіонізму Едгар Дега, котрий, як ішлося раніше, ігнорував великі виставки наприкінці свого життя, що в часі збіглися із першими едіціями Венеційських біенале. Однак того разу його доробок чекав добре запланований триумф: «Це вшанування пам'яті великого митця, талант якого очевидніший, аніж будь-коли, і з часом пошана до нього зростатиме серед митців сучасних. Залу, де розмістилися його твори, без упину відвідують численні симпатичні його полотна — полотна, так наповнені життям, реалізмом та чуттєвістю. Завзяття так і струменіло від публіки, що підтвердив М. Отекер, організатор цієї виставки, котрий досяг успіху, якнайкраще komponуючи твори, які б визначали талант Дега, підкреслюючи його ширість... Неможливо обійти мовчанням “Родину Беллелі”, картину, датовану 1859 р., через її досконалу гармонію, міцну пластику, чудову якість кольору... Неспростовно, 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» із такими різними авторами, як Моріс Дені — з його релігійними «Відвідинами» та майстром марин Альбером Марке, котрий показав краєвид туніської затоки, «сповненої меланхолійної поезії» [25, с. 64], не кажучи про таких авторів середнього рівня, як Робер Лотірон, Шаплен-Міді чи Андре Гулен. Щодо скульптурного відділу, то рецензент із зітханням відзначає скорочення французької участі — але й тут виділяє портрети Деспю — пластика найвищого гатунку.

До сказано лишається додати, що це був останній виступ Франції перед війною та окупацією, що в культурному сенсі обернулося для цієї країни, окрім усього іншого, 10-річним періодом «біенального утримання» — пор. із аналогічним періодом в СРСР, який тривав аж двадцять два роки, та, на відміну від Франції, не охопивши жодними відзнаками чи преміями для митців цієї країни — окрім кількох емігрантів, які вже представляли інші мистецькі школи — як, наприклад, ту ж французьку — Марк Шагал, котрий саме в 1948 р. отримав тут окремий зал, а за серію ілюстрацій до поеми Гоголя «Мертві душі» вдостойся біенальського призу в галузі графіки [19, с. 326]. Про подальшу долю премії нічого не знаємо, натомість інша премія, отримана на XXVI Біенале 1952 р. французьким художником Раулем Дюфі, створила прецедент постфестивального арт-благодійництва, здійсненого за зусиллями самого автора, занепокоєного чварами серед національно-культурних спільнот: вона призначалася для двох матеріально незабезпечених художників — французя, який творчо працює в Італії, та італійця, який з такою ж метою приїхав до Франції [9, с. 168, 184].

У повоєнні часи французькі павільйони звертаються до різноманітних стратегій представництва, які неодмінно визначаються високим рівнем смаку та розмаїттям творчих пошуків. Так, французький павільйон на XXXIII Венеційській біенале 1966 р. розгортає перед глядачем мозаїку із шести дуже різних творчих особистостей та стилістик, де явно головує (із 27 своїми творами 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 творами, написаними якраз напередодні. Загалом же структура виставки (організатори: Жак Лассань, Жак Вейссе) будувалася за традиційним видовим принципом: малярство (окрім перелічених митців, Жерар Шнейдер), скульптура (Етьєн Мартін), графіка (Марсель Фюріні, Віра Пагава) — принципом, наявним, наприклад і в радянському, югославському, іспанському павільйонах — та відсутньому, скажімо, у павільйоні США, де беззаперечно домінують зразки малярства чотирьох авторів — серед них теж один поп-артист, Рой Ліхтенштейн. Гадаємо, на прихованій полеміці з останнім і вбудовувалася 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: із шести митців лише двоє народилися на території Франції (і жодного парижанина!), інші ж були уродженцями: Румунії, Швейцарії, Грузії, Алжиру — пор. із Америкою, «казаном націй»: в її павільйоні троє з чотирьох художників з'явилися на світ у Нью-Йорку, лише четвертий, Жуль Оліцький — у Гомелі [28, с. 221–222].

А на Венеційській біенале 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 за участі знаного німецького художника-експресіоніста Ганса Гартунга, на той час натуралізованого в Антибах; утім, усі вони показали твори останніх літ, максимум 4-річної давнини (Гартунг). Метою виставки було привертання уваги саме до індивідуальних постатей, а не напрямів, у полі яких вони начебто діяли, мовляв, «ми завжди краще пам'ятаємо Матісса, а не фовізм, 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.

Упродовж усього повоєнного періоду — крім перших біенальних едіцій кінця 1940-х — початку 1950-х рр. — домінантним творчим методом на Венеційській міжнародній художній виставці у французьких павільйонах є модернізм у всіх його модифікаціях. Спершу — абстрактних напрямів, які викликали гнів та роздратування митців-реалістів («нам здавалося, ніби ми потрапили у психіатричну лікарню і бачимо втілення хворої маячні... таким же є абстрактний живопис... ось пейзажі французів Віллона — біле полотно з різноманітними плямами», — розгублено оповідає український художник Георгій Меліхов [13, с. 8]), 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, збентеженою 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 до нього — підозрюючи фатальну «зміну вік» у «світі мистецтва»: «Американці отримали швидке визнання радше завдяки доларовій підтримці. 1964 рік. Раушенберг тільки-но став володарем знаменитого призу Біенале. Але ж 1964-ий — це рік перших американських бомбардувань В'єтнаму» [14, с. 97].

Утім, справедливість вимагає визнати той факт, що суперечка між Старим та Новим Світом почалася завдовго до згаданої тут події — вже у Парижі 1958 р., після виставки колекції Гутенхайма, обидві сторони обмінялися символічними ляпасами: французька преса назвала американську виставку «жахливо вбогою», натомість сам Гутенхайм охарактеризував французьке малярство як «спаралізоване традицією». Цікаво, що суперечку цю було згадано вже за кілька місяців саме з приводу двох відповідних павільйонів на Венеційській біенале. Свідок двох фаз мистецького процесу, український критик та художник Святослав Гординський, так окреслив зміст — і зміст — 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 отримає одну з нагород. Тим часом цього року жодна з нагород не припала французів, чим вони були дуже вражені» [5, с. 62–63]. Сторонньому ж оку і ті, й інші митці видаються абсолютними союзниками, ім'я Поллака (у цитованому вище есеї Меліхова) йде одразу за іменем Віллона і т. ін.

І хоча французи надалі вдостоювалися найголовніших відзнак — серед них: гран-прі на Біенале 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: Жюель Стейн заявив, що Ле Парка нагороджено було нібито «на протипагу всьому гурту», а Морелле перекадав на цю подію провинку за розпад гурту, що стався у 1968 р., [14, 79]) — та ініціативу було, здавалося б, безнадійно перехоплено. Америка і далі диктує моду в царині мистецтва. Але вже в кінці 70-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 перелічені є біеналістами 1982 р. З іншого боку, актуальними лишаються (чи отримують «друге дихання») й решта на-

прямів, заявлених у попередньому десятиріччі. Наприклад, на престижному арт-форумі «Arto '88» в рамках Біенале 1988 р., який об'єднав твори 83 митців багатьох країн світу (не виімкуючи 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-Тьебо, Жан-Франсуа Брюн-Домінік Паскуаліні, під псевдо Infomation Fiction Publicite та Жорж Русс [30, с. 254]. Більшість їх віддало перевагу мінімал-арту (Блоше, Русс) та концептуалізму (Коллін-Тьебо, Паскуаліні). В той же час офіційно-державне представництво, хоч як дивно, теж обійшовшись четвіркою імен, переважно редукувалося до показу трьох митців маргінальної Школи св. Йоанна-Євангеліста: Елізабет Балле, Філіп Фав'є, Дені Лаже (поруч демонстрували зразки абстракції Клода Вієлло), ідеї якої, однак, цілком резонували з ідеями тогорічної «Arto».

Насамкінець побіжно оглянемо французькі павільйони на Венеційських біенале останнього десятиліття, свідком більшості презентацій яких пощастило стати авторів цих рядків. Навіть без огляду на центральне місце розташування самого павільйону на Джардіні (ліворуч — Великобританія, по діагоналі — Японія), вони щораз привертають увагу прискіпливого глядача. Так, 2001 р. Францію представляв урбаністичний відео-арт П'єра Юга «Les Grandes Ensembles» (у ролі комісара проекту виступив мистецький центр Діжона «Консорціум»). 2003 р. — артефакти Жана-Марка Бустаманте. А вже наступна біенальська едіція, 2005 р., принесла чергові лаври французькому художнику в особі Аннет Мессанже з її гіперінсталяцією «Казино».

Зупинимося на ній трохи докладніше, спираючись зокрема і на власні враження червня того 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 в середньому близько 40 хвилин. (Не відмовляюся і тепер від власного вироку 8-річної давнини: «не через одну цікавість... варто було стояти... на палочому сонці в черзі-змії до павільйону Франції... її робота вартувала того, як Париж колись вартував меси королю-гугеноту», [18, с. 21]). Проєкт був трискладовим. У першому залі розкладено було 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 у дію певні шумові ефекти, перед оком глядача зринали різні сцени — то кольорові, то монохромні, химерні обличчя та не менш химерні будівлі. Полотнище пересмикувалося судомою, міхурилося, у фіналі світло геть згасало (дія тривала понад 14 хвилин). У третьому залі на блакитній сітці механічно підстрибували услякі подушки, пантофлі, ляльки тощо.

За містичною загадковістю проєкту, його воістину — вибуховою! — видовищністю прочитувалася багатшарова концептуальність задуму, чітко проартикульована самою авторкою напередодні показу. В інтерв'ю Сюзанні Паже та Беатріс Парен Мессанже вибудовує стрункий логічний ряд між Біенале, 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 біенале 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]. Доміnantний 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 проєкті Клода Левека. Що ж до проєкту Мессанже, то перерахувавши основні метафоричні коди трьох кімнат павільйону, переважно хорорного стибу — від Едгара По та «Франкенштайна» Мері Шеллі, до перетвілен Чужого, авторка врешті доходить висновку: «В мистецтві існують одні питання. Ні відповідей, ні вирішень» [20]. Подібна сентенція характеризує також і (високу) французьку культуру загалом — з її неодмінною багатозначністю, якій лише по-зірно суперечать риторичні рецидиви та квазіполітичні ремінісценції.

Подальші офіційно-представницькі виступи французьких митців (адже вони також брали участь і в сусідніх групових проєктах, 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 Мартінез «Завжди трохи»: велика ретроспекція Луїзі Буржуа, трьохкратне відео Стівена Діна, двоперсонний 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) теж мали певний резонанс серед світової творчої спільноти. 2007 р. — феміністичний проєкт Софі Каль «Бережи себе» (куратор-гість Даніель Бюрєн). 2009 р. — «Le Grand Soir» Клода Левека (куратор Крістіан Бернар). Нарешті, 2011 р. — «Вибір» Крістіана Болтанскі (куратор Жан-Юбер Мартен). Дуже різні, практично — неспівставні між собою, вони, однак, заторкують найбільші точки сучасності — та й взагалі універсуму.

Так, один із 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», спробував розшифрувати один із вітчизняних журналістів, [10, 58], інший порівняв оформлення... із кліткою для хижаків чи тюрмою в Гуантанамі, [3, с. 62]). Назва

твору апелює до вислову Жана-Поля Сартра, запозиченому з «Чорного Орфея» третіх «Ситуацій» (1949) — той назвав «Le Grand Soir» «останнім великим революційно-поетичним міфом у Франції», сам же художник інтерпретує його як «недосяжний ідеал, останню утопію» [24, с. 11]. Проект цей боляко 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, із фільму Лукіно 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, натомість блукав Венецією, яка 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 майоріли прапори невідомої країни» [15, с. 13]. Додамо лише, що того самого 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 представляє 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 (кінематографа, Гаспара Ное), «незворотностей», тобто «казкою» тут насправді й не пахло. Інший приклад — проект Софі Каль, яка «створила масштабну роботу про людські почуття. Весь павільйон присвячений листу чоловіка, який розлучається із жінкою, достеменному листу, адресованому самій мисткині і на завершення спорядженого словами, які дали назву всьому проекту — “Бережи себе”. Лист як він є і перетворюється на головного героя зрєжисованої Софі Каль вистави. Художниця віддала листа жінкам різних професій (переважно, творчих), віку та темпераментів з проханням прочитати і виявити власне ставлення до послання, наче воно було адресоване ним. В ролі реципієнта виступив папуга... Ця реакція, зафіксована на відео та фото, і стала темою проекту. Тут дійсно йдеться про почування... 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 любові.

Закінчуючи нашу коротку розвідку, резюмуємо незвичайно високу роль французького внеску до Венеційських бієнале — і це в умовах, які зовні не сприяли тому (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 боязо — краще сказати, надто традиційно, консервативно, малотворчо — заявляє про свою присутність на міжнародній культурній арені, то надалі — від культивуваці здобутків минулого вона плавно переходить до ризиковано-зважених жестів. За останні десятиліття жоден з її проектів не був конче провальним, але кожен, так чи інакше, привертав до себе увагу — зазвичай, в десятці найголовніших вражень від мегавиставки. Франція послуговується різноманітними стратегіями презентації свого доробку — від групових експозицій до авторських монологів (впродовж останнього десятиліття), від напівмузейних ретроспекцій до майже епатажних жестів, але її неодмінно рятує унікальне «відчуття моменту». Можливо, останнє має і свій зворотний бік — сучасне мистецтво живиться не тактовністю, а непоштивістю, не розумінням «правил гри», а вдалим стрибком за їхні межі, але остаточною суддею в цьому питанні може бути час — у його віддалено-майбутньому вимірі. Нам, зануреним в атракційну марноту мистецтва, лишається — загалом не надто кепська — місія вистежування та фіксації усіх нюансів художнього життя, яке кількома декадами потому стане повнокривною 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: В 2 т. — М.: Берлин, 1923. — Т. 2.
5. Гординський С. 29 бієнале у Венеції // 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. Меліхов 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 художественная промышленность. — 1897. — № 9/10.
18. Сидор-Гибелинда О. Ускользающая красота // Столичные новости. — 2005. — № 23.
19. Шагал. Возвращение мастера: По материалам выставки в Москве. — М., 1989.
20. «Casino» Annette Messenger. — Venice, 2005.
21. Beaux Arts. — 2009. — Juin.
22. Illumination: La Biennale di Venezia. — Venice, 2011.
23. Kronika atystyczna: Wenecja // Sztuki piekne. — 1927/1928. — R. IV.
24. Leveque C. Le Grand Soir // Art Press. — 2009. — № 357. — Juin.
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. Piguet 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: Catalogue. — Venezia, 1984.
30. XLIII. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia: Catalogo generale. — Venezia, 1988.

**Анотація.** Стаття присвячені участі французьких митців у Венеційській біенале від 1895 по 2011 рр. Особливу увагу приділено французьким мистецьким проектам останніх літ.

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

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

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

**Summary.** The article covers the French participations in the Venice Biennale since 1895 to 2011 years. Particular attention is paid to the analysis of the recent French art-projects.

*Keywords:* Venice Biennale, exhibition, installation, pop-art, modernism