

Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА

## **ПИСЬМЕННИКИ ТА ВЕНЕЦІЙСЬКА БІЕНАЛЕ (1895–1960)**

Проблема, заторкнута в нашій науковій розвідці, насправді є набагато ширшою, аніж це може здатися з першого погляду. Йдеться не лише про взаємодію представників різних мистецтв — власне, про підрядність одних — іншим, як про труднощі самого методу дослідження вже не літературного, ще не мистецтвознавчого. Адже у вивченні такого ефемерного, крихкого, невловимого для тривалої фіксації предмету як виставковий організм — зразком якого виступає Венеційська бієнале — хоч-не-хоч доводиться спиратися на багаторівневі та суперечливі свідчення. Ті, що належать перу митців слова — наскільки заслуговують на увагу? Чи можуть бути їхні нариси, оповідання, щоденникові імпресії чи листи надійним джерелом наукового дослідження? Якщо так — якою мірою? І чи не трапляється, що за таких обставин коментувати доводиться не чергову Бієнале — а саме відгук на неї, зроблений надто емоційним чи надмірно легковажним (такі пороки приписують і журналістиці, і белетристиці — авжеж, не педантизм тевтонського гарту!) відвідувачем, не дуже посвяченим у таїни муз? Адже ХХ ст. демонструє нам справді драматичну прірву, що розверзлася між Словом і Візією: письменники та художники відтепер не так товаришують, як ходять один до одного в гості. Якщо у ХІХ ст. Вальтер Скотт з першого погляду зміг оцінити картину Олександра Іванова, а Еміль Золя усе життя пропагував творчість Поля Сезанна, до пуття її не розуміючи, то у ХХ ст. таких прикладів уже не знаходиться. Письменники звичай сліпі до арту, художники недовірливі до красного письменства.

А йтиметься якраз про письменницькі свідчення. Себто, запитаними виявляться у нас автори, основний фах яких — поезія чи художня проза з драматургією, які увійшли в історію передусім своїми книгами — поза-історичного, позанаукового чи поза-публіцистичного ґатунку. З огляду на це ми, наприклад, випускаємо з поля зору інтересну постать Святослава Гординського, який полишив нам цікавий нарис про Венеційську бієнале 1958 р. — автор цей відомий як художник-живописець, а потім вже як поет і перекладач. З іншої причини не увійшла

до тексту нашої статті по-своєму дуже показова персона Григорія Суменовича Оганова — автора єдиної в СРСР книги, майже на одну третину присвяченої Венеційській бієнале «Кто правит бал?» (М., 1976). Байдуже, що нариси його про «прогресивних митців», уміщених до цієї книги, виказують виразні літературні претензії автора (як-то: «голос котиться схилом донизу, трав'яним килимом, стрибає через черемхові хащі і розсипається дрібною галькою біля самої річки», [19, с. 116], такими словами починається нарис про Кузьму Петрова-Водкіна) — як і те, що свою публікаційну кар'єру Оганов почав (у потрійному співавторстві) з пасквіля на поета Євгена Євтушенка — у цій брошурі вже містилися неслівливі випадки проти «радянських людей, які стриміють до абстракціонізму» [18, с. 32] — одна з провідних тем «Балу». Адаже автор все-таки лишився публіцистом «у цивільному» — як повноправний письменник себе не зреалізувавши.

Загальний контингент «літбієналістів» — дуже хаотичний, та почнемо з того, що і наш огляд їхнього доробку не може претендувати на повноту і цілісність. Як не дивно, а дослідження Венеційської бієнале тільки починається, тож і не всі джерела спливають одразу; з огляду на це, вимушена фрагментарність нашої оповіді неминучою. От і сусідять у ній такі різні персони як дитячий письменник (Родарі) та елітарний парадоксаліст (Буццаті) — а обидва ж сучасники та співвітчизники — ба, їхні відгуки на бієнале різних літ не розділяє і десятиліття, хоча один старший від іншого на 14 років: мистецтво виступає тут у ролі «великого зрівнювача», хоч і саме молодший виявить у цьому питанні повну неспроможність оцінки незвичних для нього мистецьких явищ. Затятий фейлетоніст (Амфітеатров) і співець Вічної Жіночності (Блок) — між ними ще менше обставинних збігів, хоча би ми й зважили на постійну журналістську практику першого — що її молодший колега по перу загалом уникнув, бо його статті складають кількісно мізерну частку від його прославленого літературного доробку. Космополітичний естет і радянський денді (Еренбург) і твердолобий сталініст (Павленко) — чомусь саме сталініст до Бієнале виявляє більше зацікавленості, хоч вгадати градус його поцінування загалом нескладно.

Кожен з перелічених персонажів додатково детермінований жанром, в якому він працює — хоч і всі без винятку вони віддали данину газетярській рутині. Одна справа, коли це просте повідомлення, розраховане на масову аудиторію (Амфітеатров, Родарі) — інша, коли йдеться про мемуарний запис, де суб'єктивізм оповіді — правило, а не виняток (Еренбург), поготів — про лист до матері (Блок). І якісь особливі критерії мусять застосовуватися до власне літературної творчості — у жанрі кафкіанської притчі (Буццаті) — або ж навіть літературного сурогату в жанрі дорожніх начерків (Павленко). Усі ці тексти між собою ріднить лише предмет оповіді чи побічного віддзеркалення у тексті: Венеційська бієнале, названа по імені — та не обов'язково конкретизована поіменно, за персонами

учасників. Окрім суто газетного нарису, де мінімум персоналізації є обов'язковим, письменники — геть усі індивідуалісти до мозку кісток — раптом тонуть у хтонічному узагальненні, що створює додаткові проблеми для дослідника. Як і слід було чекати, письменник передусім занепокоєний собою, своїми переживаннями, власною неповторністю, для якої міжнародна виставка — тільки привід для висловлювання, часом дотепного, часом — буркотливо-обурливого. Рідше — відстороненого: жоден час не стимулює автора писати «з холодним серцем».

На жаль, нам не вдалося відшукати українських письменників — візитерів Венеційської бієнале, котрі ще й прорефлексували б її у своїй творчості. Може йтися лише про митців, які на Україні народилися (Еренбург), або ж мали українських предків (Амфітеатров), чи письменників, книги яких просякнуті українськими ремінесценціями (Павленко) — чи принаймні в Україні перекладалися (Родарі, Буццаті). З'ясування цього аспекту проблеми — справа майбутнього; а з огляду преси останнього десятиліття лишається сумно констатувати, що сучасне українське письменство та сучасне українське малярство (з усіма його додатками у вигляді перформансів, інсталяцій, відео тощо) — дві абсолютно несполучні посудини, де булькають різні рідини. Про Бієнале у Венеції нині в нас пише хто завгодно, лише не майстри красного письменства — а так же було не завжди, і це ми спробуємо проілюструвати на окремих прикладах — хоч і позначених одіозними інтонаціями та не байдужими до предмету оповіді.

Питання, порушені нами, частково були висвітлені раніше на сторінках нашої книги «Українці на Венеційській бієнале: 100 років присутності» (К.: Наш час, 2008). Частина «письменницьких парадигм» взято звідти — але тут ми їх розглянемо під іншим кутом. Це ж стосується і нашої ж статті «Як починалася Венеційська бієнале... та «українська присутність» на ній», оприлюднена у 4-му випуску збірника «Сучасне мистецтво» (Акта, 2007). Треба визнати, що більшість літературознавчих праць взагалі ніяк не реагують на хай і епізодичний, але інтерес того чи іншого письменника до сучасної візуальності — а як реагують, то тлумачать його спрощено і поверхово (як Б. Соловйов у монументальній праці про Олександра Блока «Поет і доля», М., 1973). Як довідковим джерелом активно користалися ми книгою Енцо ді Мартіно «Історія Венеційської Бієнале. 1895–2005» (Венеція, 2005), вона ж подарувала нам низку імен для останнього розділу. Методологічним взірцем нам почасти слугувала книга «Шарль Бодлер про мистецтво» (М., 1986), особливо стала в пригоді післямова В. Мільчиної та коментарі Ю. Стефанова — у тій їхній частині, де аналізуються критичні статті французького поета на паризькі салони 1845, 1846, 1859 р., Всесвітню виставку 1855 р. Однак перед нами стояло дещо інше, незвичніше завдання: іти від автора до об'єкту дії, ним описаного, а потім повернутися до автора, збагаченим знанням про подію. І сформулювати «дух часу» через стратегію письменницького ставлення — адже суб'єктом стратегії у будь-якому випадку ви-

являються непересічні автори — на жаль, недостатньо вивчені взагалі — навіть без огляду їхньої причетності до Венеційської бієнале.

**Олександр АМФІТЕАТРОВ, 1895.** Фейлетону російського автора, надрукованому в петербурзькому часопису «Новое время», ми вже приділили достатньо уваги в окремій статті «Нове про першу Венеційську» (нині, сподіваємося, у друці, тож увазі читача буде приступна раніше за цю статтю). Аби не повторюватися, поговоримо про сам жанр газетної статті, присвяченої мистецькому феномену, що дозволяє висвітлювати останній лише в певному, доволі вузькому ракурсі, далекому від мистецтвознавчого. Пересічного читача — як теперішньої доби, так і «срібною» — цікавили і цікавлять нюанси соціального життя, політики, суспільні скандали, нерідко замішані на психопатології. Арт цікавить же в останню чергу.

Якщо звернутися до амфітеатровських фейлетонів, які під псевдонімом Old gentleman упродовж року з'являлися у вищезгаданій газеті (між іншим, з репутацією, яку визнавали за реакційну; тільки неупереджений погляд нашого сучасника дозволяє спростувати цю несправедливу точку зору), то в кожному з них спостерігаємо хоч якийсь, та «надрив» — і часто-густо не абиякийсь. Навіть у благословенній Італії, у соняшній неаполітанській провінції, і там натрапляємо на «страшних старих бабер — мов відьом з «Макбету!»» [43, с. 2]. Та найбільш багата на подібні враження матінка-Русь... (лейтмотив кількох статей — авторський сум опісля подорожі Європою: «повернувшись з Італії, безцільно блукав Петербургом», [46, с. 4]). «Без жартів — звіріємо ми з кожною годиною, з кожним днем» [48, с. 2]. Чи йдеться про спробу самосуду у центрі Москви, поштовхом до чого стає... випадково надкушене яблуко, у чому натовп підозрює злі вроки з боку майбутньої — і випадкової — жертви (і як висновок: «темний страх забобону невагмовно ширяє над Руссю», [47, с. 2]), чи про індивідуальний випадок статевої неврастенії у глухій провінції Імперії («раптом вона скрикнула, сіпнулася — одразу все лице покритлося потом, як намистом — сіла на возі, дико озираючись каламутними очима», [45, с. 2]), але щоразу це черговий зразок «надриву».

Як це схоже на опис героїнь центральної картини першої Венеційської бієнале — «Найвище єднання» Джакомо Гроссо: «Дами, які сидять на домовині, поводять себе бешкетно і навіть... непристойно. Одна повалилася на небіжчика і дивиться на нього хтивим поглядом вампіра, охочого скуштувати людського м'ясива. Інша... худа, руда, негарна, ніби спалена плотською пристрастю... теж прикувалася поглядом до мертвого Дон-Жуана, наче з якимось сумом за втраченим раєм...» [42, с. 2]. Ситуація майже некрофільська, відверто збоченська. До речі, дебела істеричка з маленької повісті Амфітеатрова «Левантина» теж сумувала-сохла над — сільським — Дон-Жуаном, от лише цього разу до мертвотного стану доходить вона — а він живий та лиснучий від задоволення (новела, утім, закінчиться його загибеллю); дія «Левантини» відбувалася у 1880-х рр.

Фрейдизм і у 1895-му ще не почав своєї триумфальної ходи світом (але ж Крафт-Ебінг з якихось джерел черпав матеріал для досліджень?!). П'ять років лишається до «Глумачення сновидінь». Але Європа — західна, центральна, східна, розбавлена дикою Азією, потерпає від неврозів усіх різновидів та ґатунків, виливає накипilu дратливість у скандалах, бійках, лічунваннях, побутовому хуліганстві (пересічна сцена купецького життя, потерпіла жінка — про чоловіка: «бува, біфштекс йому не до смаку, бере з тарілки та й кидає мені в лице через стіл», 44, 2, а далі йде моторошна історія, гідна «Магнолії-ТВ», з садистичними побиттями та переслідуваннями і викраденнями) — рівень якого якраз і зростає з кінця XIX ст., яке чомусь йменують «срібним». Лише потрапивши у фазу дразливого екстриму, мистецтво отримує шанс на загальнонародну увагу. І хоч «статеве питання» ще не зовсім на часі, але деякі нюанси, з ним тісно пов'язані, активно дискутуються у пресі. Їхнє позірне — надто позірне — засудження лише підігріває пристрасті. Бієнальське полотно саме в цей час і опиняється у центрі європейського скандалу; його наступна доля (повне забуття за межами історії Венеційської бієнале) наочно доводить, наскільки істеричною була культурно-суспільна атмосфера наприкінці XIX ст., що за такої і малозначний твір спровокував суперечки серед інтелектуалів-бувальців — Амфітеатрова ж у їх гурті інакше як «стріляним горобцем» і не назвати. А й він повівся «на полові».

Утім, з усіх відгуків на Венеційську бієнале, які нам вдалося відшукати у письменників, цей належить до найбільш фахових, зважених — та й просто розлогих. Автор аргументує кожен свою тезу, сперечається з опонентами (серед них — ще один популярний письменник того часу, Василь Іванович Немирович-Данченко, згодом його співрозмовником стане Микола Максимович Мінський — та не поспішатимемо з думкою щодо авторських симпатій до поетичного декадентства: вогнем спопеляє він «усіх цих Валеріїв Брюсових, Добролюбових», 47, 2 — на увазі мається не Микола Олександрович Добролюбов, критик-демократ — на той час почили у Бозі, а поет Олександр Добролюбов — декадент-блукалець), наводить їхню думку, намагається її спростувати... Схема оповіді — кристалічна решітка; її суворя структура певною мірою нейтралізує сороміцькі деталі оповіді, що зрештою не домінують в тексті. Усі інші автори — не-письменники: мистецтвознавці, журналісти, історики, архітектори та художники, які дорвалися до пера чи друкарської машинки — писатимуть про арт-фестиваль за аналогічною схемою, розбираючи митецькі питання мірою проходження національними відділами, згодом павільйонами — і прошаровуючи імпресії прогнозами: Ігор Грабар у 1899 р., Георгій Лукомський у 1909 р., Святослав Гординський у 1958 р. Щоправда, сексопатології вони старанно уникатимуть — але ж і жоден з них не був «чистим журналістом», як Амфітеатров; їхні звернення до газетної праці були епізодичними, тож і мо-

гли собі, як це не парадоксально, більше дозволити, аніж популярний газетяр, який кожним своїм опусом мусив підтверджувати власну популярність.

Енергетичну витратність жанру газетного нарису «звідусіль» відчули й деякі обдаровані сучасники Амфітеатрова — ймовірно, теж відвідувачі першої Бієнале... що воліють про нього мовчати — як і про Венецію взагалі, хоч якраз там і були напередодні. Два місяці подорожував Італією, Німеччиною, Австрією — з відвідинами Венеції — Віктор Петрович Буренін, поет, драматург, публіцист — і, схоже, перший «негативний бієналіст», а, може, просто егоїстичний гедоніст. Свою відмову від висловлення обґрунтовує він концептуально: «Скільки не бував за кордоном, ніколи не писав дорожніх нотаток... Завжди їдеш за кордон відпочивати, а який же це відпочинок, коли маєш на увазі опис своїх дорожніх вражень? Коли мандруєш з метою описати свої мандри — це вже праця, і притім нудна, прирмусова. Треба дивитися не тільки те, що кортить, а навіть і те, чого не кортить. Мало того, треба не тільки дивитися просто, а й спостерігати, вивчати» [7, с. 2].

Під цими словами, гадаю, підпишеться кожен журналіст, якому доводилося блукати нескінченними переходами Арсеналу чи стрибати з павільйону в павільйон на Джардіні (не кажучи про шалену біганину містом, на усій території якого розкидані художні проекти, та на них і просто часу вже бракує). У 1895 р. Арсенал ще не приймав митців, а павільйон був один-однісінький: збірний, Pro Arte. Та перенасиченість враженнями, описана тут, виникала і на меншому просторовому відрізку. Однак Амфітеатрова вона чомусь спосягла на перманентну творчість — чи він знайшов у собі силу подолати інерцію негативу. А інакше у нас не було би приводу для розмови...

**Олександр БЛОК, 1909.** Великий російський поет-символіст — у нашому ряді імен його постать, певно, найзначущіша — обернено пропорційно до розмірів його відгуку на Венеційську бієнале — зовсім не був невігласом у питаннях сучасної образотворчості (поетам сучасним у нього повчитися б). У його статтях, листах, нотатках мигтять імена — in alphabet order: Камарози Англада, Леона Бакста, Арнольда Бекліна, Обрі Бердслея, Віктора Борисова-Мусатова, Йосипа Браза, Давида Бурлюка, Вінсента Ван-Гога, Михайла Врубеля, Олександра Гауша, Олександра Головіна, Анни Голубкіної, Ігоря Грабаря, Мстислава Добужинського, Ігнатіо Зулоаги, Василя Кандинського, Ежена Кар'єра, Макса Клінгера, Сергія Коньонкова, Бориса Кустодієва, Євгена Лансере, Гастона Латуша, Костянтина Маковського, Анрі Матісса, Гюстава Моро, Едварда Мунка, Олександра Мурашка, Михайла Нестерова, Миколи Реріха, Огюста Родена, Миколи Сапунова, Валентина Серова, Костянтина Сомова, Дмитра Стеллецького, Сергія Судейкіна... Список, навіть неповний, вражає — і можете не сумніватися, майже всі зазначені тут особи напередодні і / чи згодом відвідають Бієнале. Придивившись ретельніше, зауважуємо: більшість імен названо у період після 1909 р. Чимало їх поміщено

у негативний контекст. Як наприклад, набридливих (для автора) посиденьок у дружини її балакучих подруг: «безглуздо про щось говорять (чути: Англада, Зулоага...)» [2, с. 101]. Чи побутової сценки, замішаної на туристичному ексцесі: «У Москві Матісс, «супроводжений символістами», самовдоволено та зухвало схвалює російський іконопис, — «французик із Бордо» [там само, 78]. Лише Бекліну присвятив він пасаж у статі «Кольори і слова» (1905), та якось між іншим; так само між іншим згадав «сітчасту імлу» Кар'єра («Про сучасний стан російського символізму», 1910). Зі співвітчизниками — холодні, ввічливі контакти, навіть там, де був прецедент співпраці — ілюстрування його книги (Бакст), написання портрету (Сомов; портретом, здається, лишився невдоволеним). А від когось лишається згадка у конспекті журнального «змісту» — чи поблажлива похвала Клінгеру за... малюночки до «Амура і Психеї» Апулея (1905). Навіть у рецензії на виставку — де виділено твори Мурашка та Кандинського, розмова про мистецькі якості полотен затьмарюється суто поетичними асоціаціями, які дуже мало кажуть про суть справи («Нове товариство художників», 1904).

Єдиний нам відомий відгук на Венеційську бієнале створено було в спеціальному просторі приватного спілкування. А саме в листі до матері, посланому з Венеції від 7 травня 1909 р. (за ст. стилем), коли він з дружиною поїхав у закордонну подорож, думка про яку зародилася у них ще в лютому місяці — вважає тітка Блока, М. Бекетова: «купатися в морі, смажитися на сонці, занурюватися в італійське мистецтво — все це здавна приваблювало обох. Вони вивчали Бедекера і складали маршрут кругової подорожі. Люб. Дм. (Любов Дмитрівна — дружина Олександра Блока, — О. С-Г.) мала велику схильність до образотворчого мистецтва, особливо малярства. Обидва з насолодою думали про від'їзд, готувалися струснути з себе груз обтяжливих та важких вражень російської дійсності, забути політиканство, чвари, суперечки...» [1, с. 85]. Від'їзд за кордон датується 14 квітня, пробули вони там до 21 червня, загалом відвідавши 18 міст Італії та Німеччини, з яких Венеція була першим. Тож лист, який ми цитуємо далі, писався не похапцем, а на основі тривалих роздумів («живу у Венеції вже зовсім як у своєму місті, і майже всі звичаї галереї, церкви, море, канали для мене — свої, як ніби я тут дуже давно», — зізнається Блок — [3, с. 283]) — хоч це і перше писемне враження поета про іншу, закордонну дійсність.

Лист, власне, про що завгодно, окрім Бієнале. Про приїзд тещі, яка «анітрохи нам не заважає, а мені навіть розвага є теревенити з нею про дрібниці» [там само]. Про те, в що вбрана була дружина і сам автор листа. Про ігри на морському узбережжі та очікувану нехоть до російської політики. Про зелену воду каналів. Про венеційську старовину: шість імен класиків Ренесансу. Про кімнату, де живуть Блоки, з квітами на вікнах, з вікнами на море. Про листівки, які послав мамі (звісно, репродукції класичних творів). Про плани найближчих подорожей:

Падуя, Флоренція. Узагалі про «спокійне, просте і дешеве» [там само] життя у «другій батьківщині» російського інтелігента — Італії. Гармонію поетового перебування порушують-таки спогади про «нешасну мою злиденну Росію» [там само], де з роздумів про Художній театр і Чехова Блок раптово сповзає на Третю думу та «сміховинний уряд» [там само]. І — сучасне західне мистецтво.

Бієнале з'являється на початку другого абзацу — після традиційних туристичних зітхань над венеційською старовиною, якою поет наситився вповні — та не настільки, аби сприйняти іншу реальність. Отже, текст повідомлення: «Тут відкрита ще міжнародна виставка, на якій представлено все сучасне малярство (крім Росії). Загальний рівень цілковито нікчемний, хоч виставлений майже весь Штук, Цорн і Дегаз. Та італійська старовина ясно показує, що мистецтво є ще страшенно молодим, що не зроблено ще майже нічого, а досконалого — зовсім нічого: що мистецтво усяке (і велика література в тому числі) все ще попереду» [там само]. Відгук безжалісний, та не безнадійний — і короткий (біля 8,7% від усього листа). Утім, тлумачився він передусім «в потрібному руслі»: «У той час, як «російські денді» та «ганебні естети» будь-яку новинку сприймали просто як якийсь небувале одкровення, Блок повставав проти «західницьких кампаній і для нього характерною була байдужість до сучасної західної культури. (Далі — цитата з того самого листа, наче в підтвердження тези блокознавця — О. С.-Г.). Та це спостереження за станом сучасного малярства зовсім не свідчило про песимістичні погляди поета на мистецтво взагалі, — адже Блок бачив у Венеції зразки справді великого мистецтва...» [29, с. 316]. Справді, написані після подорожі «Італійські вірші» — виключно ретроспективного, якщо не архаїчного — спрямування, особливо про Равенну, яку відвідав зразу ж після Венеції (і про Венецію тут — три вірші, перший з яких — «С ней уходил я в море...» — того самого 9 травня, усі три — похмуро-стародавні, з дожами і гондолами, єдино впізнананне місце — площа Сан Марко — у серпневому вірші 1909 р. «Холодный ветер от лагуны»). Стверджує ж його родичка: «Італійська подорож залишило слід в житті Блока: він став живіше, з більшою любов'ю ставитися до малярства, яке раніше не грало ролі в його переживаннях. Крім того, він сприйняв італійську старовину» [1, с. 90].

Та хто лишається до неї несприйнятним, нечутливим у Венеції?! — При тім вистачило часу і на сучасність — з якої виділено три знакових імені: німецької, скандинавської, французької художніх шкіл (класика французького імпресіонізму було визнано з деяким запізненням — та й він на той час ще не є невід'ємним: Блок переживе старого лише на кілька років, померши в один рік зі шведським автором, теж представником імпресіоністичного напрямку). Цікаво, що ніде більше в його епістолярній спадщині чи у статейному доробку вони не трапляються — Цорн «пасивно» промайне у конспекті № 10 журналу «Аполлон» за 1911 р. (як учасник іншої міжнародної виставки — римської, разом із Зулоагою,

Англада, Ходлером «та ін.», а також — так само конспективно — у переліку експонатів Галереї Пітті у Флоренції: «Прекрасний Енгр, прекрасний Zorn, прекрасний Кроєр», [4, с. 137]). Як і Амфітеатров — 14 років тому — Блок ремствує (цю тенденцію ми, швидше, вгадуємо) щодо відсутності російських експонентів — так, його давно (далі — з листа до Сергія Соловйова від 20 грудня 1903 р.) вже цікавить творчість Михайла Врубеля, який поета «затягує і лякає...» [3, с. 78] — але й після Італії його ім'я знову з'являється в листуванні поета. Повертаючись до «західної тріади»: кожна з її складових була зорею вчорашнього дня, попри зовнішню активність — Франц фон Штук, той кращі свої твори написав ще в попередньому столітті, та й до регіонального імпресіонізму Андреаса Цорна встигли вже звикнути навіть у Росії, який тут виставляється з кінця ХІХ ст. У будь-якому разі пов'язувати їх імена з настроями «російських денді» і некоректно, і суперечить елементарній хронології — статтю «Російські денді» було написано у квітні 1919 р., коли на дворі стояли вже зовсім інші часи.

Помиляється Блок у «дрібницях» (адже на Бієнале були картини не тільки наблих оскомину, що й сказати, Штука, Цорна і Едгара Дега — тут можна було побачити твори: Міхая Мункачі та Паоло Трубецького, Огюста Родена і Макса Лібермана, Теофіля Стейнлена і Макса Клінгера, Джеймса Енсора і Ганса Тома — про що об'єктивніше пише в окремій статті до «Аполлону» наш земляк Георгій Крескентійович Лукомський — архітектор та історик мистецтва, див.: 15, 9–11). Бо після Венеції з її виставкою в нього наростає загальне відчуття неприйняття цивілізації: «мені хотілося б дуже тихо пожити і подумати — поза містами, кінематографами, ресторанами, італійцями та німцями» [3, с. 289], пише він 19 червня матері з Мілану. Важко спекатися думки, що до такого винятку непричетною лишилася Венеційська бієнале. Але загальні претензії до неї Олександра Блока — справедливі: він вимагає від неї, а передусім — від її учасників, сучасних італійських митців, заради яких вона й створювалася — художньої мови, адекватної сучасності (у цьому сенсі для нього взірцем є Врубель). І дійсно всесвітньо відомі італійські митці, які переживуть свій час, з'являться вже в наступних десятиліттях — поки що вони (Модільяні, Моранді: вони теж того року у Венеції) лише вчать на «уроках Бієнале», яку також відвідують, різних оцінок уникаючи. І Блок про них так і не дізнається. Він теж навчиться сучасному мистецтву — хоч і робить усе, аби в сторонніх очах виглядати «докою» в питаннях модерної образотворчості, яку взагалі-то недолюблював (ще до італійської подорожі, у лютому 1909 р., прохопився у записнику, де Венеційську бієнале він проігнорує повністю: «сучасне мистецтво — блюзнірство перед життям», [4, с. 132]). До кінця це йому так і не вдасться. І в коротенькому відгуці в листі до матері його рятуює лише лаконізм.

Ілля ЕРЕНБУРГ, 1924. Киянин за народженням, франкофіл за переконанням, поміркований модерніст в душі — чого можна чекати від нього у виставко-

во-мистецькій перспективі? І дійсно, його відгук про Венеційську бієнале — напрочуд скупий — похапливий, недбалий, наче випадковий, як для відчепки. Розгорнувши 1-й том мемуарів «Люди, роки, життя», майже на самому початку 11-го розділу третьої книги читаємо:

«У Венеції була міжнародна виставка, в якій вперше брали участь радянські художники. Ми сиділи в кав'ярні Флоріана на площі Сан-Марко; пам'ятаю художницю О. О. Екстер, Б. М. Терновця. Кав'ярні Флоріана було тоді сто шістдесят три роки; тепер їй стукнуло двісті — можна було влаштовувати ювілей. Напевно, тут сиділи за горнятком шоколаду Лонгі, Каналетто, Гольдоні. Я не пам'ятаю, про що ми балакали; може, про останні вистави Мейєрхольда чи про полотна Сар'яна, виставлені у Венеції; а, може, про комедію масок» [35, с. 440]. І все! — хоча на Бієнале 1924 р. виставлялися й інші еренбургові улюбленці, як, наприклад, Робер Фальк з десятьма своїми полотнами. Чи Натан Альтман — він показав тут чотири картини, Петро Кончаловський (і навіть отримав одну з премій «другого плану», зате з правом експонування в музеї Ка'Пезаро) — тринадцять робіт, Арістарх Лентулов — дев'ять, Давид Штеренберг — дванадцять... Чи ж на Еренбурга зле вплинула «іноземна частина» експозиції, де практично відсутні були милі його серцю «ліві митці» — зате красувався (як не тілесно, то хоч виставково: «Вибором Паріса») невмирущий Штук?

Про Мартироса Сар'яна Еренбург згадає кілька десятиліть опісля, в окремому нарисі 1960 р. про вірменського митця («старі італійці пам'ятають першу радянську виставку у Венеції в 1924 р., де їхню увагу привабили роботи Сар'яна», [34, с. 598]). А тут необхідне уточнення: Олександра Олександрівна Екстер — землячка Еренбурга, художниця та учасниця Бієнале 1924 р. — після якого до СРСР вона більше не повернулася, скоро переїхавши до Франції, де животіла. Борис Миколайович Терновець — організатор радянського павільйону, уродженець Слобожанщини (міста Ромни), відомий критик та історик мистецтва — він про Венеційську бієнале писав охоче та багато. Що ж до кав'ярні, то вона не лише найдавніша у Венеції, а й найдорожча: вітчизняних туристів сьогодні застерігають від візитів туди, аби не втрапити в халепу. Еге ж, і в червні 2009 р. ваш покірний слуга лише зазирнув туди в розпал сезону — і відчинений «Флоріан» сяяв барвистою пустокою... хоча ж до міста з'їжджаються люди вельми заможні, а не лише пострадянські громадяни, яким бракує єврознаків, до недавнього часу — лір.

У наших громадян в 1924 р. коштів на це, певно, не бракувало. Тим не менш, Еренбург, котрий (зі своєю другою дружиною Любов'ю Козинцевою) прибув до Італії напередодні, більш про виставку ані словом не прохопиться. Вже за три сторінки він повертається до рідного демократичного Парижу. Позаду лишилася муссолінієвська Італія, яка попервах дивує лише в декоративному сенсі: «а я дивився на чорносорочників, які прогулювалися майданом чи їли морозиво» [35,

с. 224]. Аби врівноважити негативне враження про місто, письменник розповідає про подорож до передмістя — острова Мурано, старовинного осередку майстрів скла, де «на фабричних стінах чорніли написи: «Хай живе Ленін!» « [там само]. Про яке таке бієнале тут може ще йтися? Еренбург спекується від неї сторінкою поверхових імпресій, бо «не міг спокійно милуватися полотнами Тинторетто чи водою каналів... щось мене тривожило... я ж уперше побачив живих, справжніх фашистів» [там само]. Котрі — додаємо від себе — Бієнале активно опікувалися, згодом запрошуючи туди особливо почесних гостей. Гітлера, наприклад — у 1934 р., коли Радянський Союз востаннє за довоєнний період доправить своє мистецтво до адриатичного міста.

У 1924 р., однак, відбувся його дебют — не такий гучний, як того ж року в Парижі, де на нього посипався дощ нагород — а тут лише закупки, та й то не для всіх. Здавалося б, Еренбургу хоча б з огляду на промоцію радянського мистецтва за кордоном варто було би розповісти про це щедріше. Але ні: бачимо — вже тоді — сановитого, трохи втомленого арт-туриста, який кейфує в самісінькому центрі міста, не надто від нього віддаляючись — вапоретто на Мурано відпливає від набережної, розташованої зовсім поряд, письменнику не варто надто напружуватися. (Та листи треба не менш як півтори години, тоді як до бієнальських Джардіні можна дійти за десять-п'ятнадцять хвилин). І цікавим є те, про що він розп'ятує замість виставкових новин — для Сар'яна, утім, зроблено виняток. Про старовинне — чи просторово-відсутнє. Про венеційське XVIII ст. — чи про московські прем'єри. Про Лонгі (Каналетто, Гольдоні, Гоцці) — чи про Мейерхольда. Прикметно, що з семи загалом перерахованих тут імен — три взято з театральної царини (і тут-таки: побутові сцени на Сан Марко нагадують «виставу в Камерному театрі»), лише два — з царини малярської.

Події сучасній підсвідомо протиставлено класику часів венеційського за-непаду — хоча через кілька абзаців мигтить представник Пізнього Ренесансу, полотнами якого, однак, автор ніяк не годен «спокійно милуватися». Навіщо ж тоді розпорозувати увагу на негідних сучасників? Венеція для Еренбурга — колиска традиційного загнвання, нелюбого його серцю декадансу — чи конформізму, яким грішила Бієнале у 1920–1930-ті рр. Панування фашистів кидає зловісну тінь на місто — і країну, за яку Еренбургу «образливо, образливо і тривожно» [там само]. Прибічників нового режиму письменник порівнює з «масками дурнуватої карнавалу» — і це також своєрідно кореспондує з предметом роздуму на Сан Марко (Карло Гоцці створював свої п'єси саме для комедії масок).

У загрозливій атмосфері — як це видається авторові пост-фактум — місця для сучасного мистецтва вже не лишається. Бієнале він, вочевидь, відвідав — але для нього в його компендіумі знайшлося лише кілька скупих рядків. Не порівня-

ти цього з історією легендарної кав'ярні (про яку розводиться перший-ліпший бедекер, традиційно ігноруючи Джардіні — між іншим, у датуванні наш письменник трохи схибив: кав'ярня «Флоріан» була заснована Флоріаном Франческоні у 1720 р. — [9, с. 94], тобто у 1924 р. їй виповнилося 204 роки, а не 163 — і не 200, який же тут ювілей?), але така пріоритетність властива і сучасним письменникам, що «рекреаціям» надають більшої уваги, ніж експозиціям — хай би там на повну губу колосилися «перверзії».

На наступній сторінці — Еренбург уже в Римі, і тут політика повністю витісняє культуру. Турист не зникає — адже часу на Колізей, Ватикан, кав'ярню «Аранья» письменнику вистачає, але його вряди-годи заміщає повпред Країни Рад. Воно й зрозуміло: Ілля Григорович виявився безпосереднім сучасником скандально-трагічного викрадення депутата Маттеотті, після якого — принаймні упродовж кількох сторінок — про мистецтво розмовляти зовсім непристойно. Але тінь Бієнале, вже не розрізнявана, востаннє виникає на цих сторінках — у бесіді з послом, який «розповів, що в Рим приїхав поет В. І. Іванов, він буває в амбасаді» [35, с. 442]. Не знає усього — чи замовчує? (Але ж ми користуємося «виданням виправленим і доповненим» еренбургівських мемуарів, що вийшли в світ вже за доби перебудови). Адже патріарх російського символізму назавжди залишив СРСР — утім, до 1936 р. зберігши «серпастий, молоткастий» радянський паспорт. А приводом до перетину кордону стало воно ж, образотворче мистецтво: «Пообіцявши не займатися «політикою», Іванов 28 серпня 1924 р. разом з донькою Лідією і сином Дмитрієм виїхав до Венеції, аби там представляти Наркомпрос при відкритті павільйону РСФСР на виставці «Бієнале»» [31, с. 10]. Але в скрупульозних щоденниках Терновця — ані слова про поетову присутність. Зігнував — чи не помітив? Як Еренбург «не помітив» поетового (фактичного) дисидентства (добре, що не обізвав хоч його «білогвардійцем», як це вчинив його сучасник — чверть століття потому) — і змовчав про «вибір свободи», який вчинила Екстер?

Як би там не було, а для поета Міжнародна художня виставка природньо вартувала ще менше, ніж для письменника-міжнародника (котрий був у Венеції і знаменного 1956 р., та про Бієнале жодним словом не прохопився — гуляв лабіринтами вулиць опісля асамблеї «Європейського товариства культури», де він виступив із доповіддю «Про деякі риси радянської культури»... може просто часу не лишилося на виставку, яка працює не допізна, сьогодні закриваючись о шостій вечора). Останній хоч якось прорефлексував її у мемуарно-журналістській творчості — перший зберіг крижану байдужість, яка ріднить його з молодшим сучасником Олександром Блоком. Принаймні, нам так видається нині — і видаватиметься, поки ми не знайдемо хоч-якогось свідчення у його доробку, яке проле нове світло на знайомий нам вже стан речей. Тож остаточного висновку не робимо — лишаючи місце для — все-таки мінімальної, але похибки.

Що ж до Еренбурга, то задовго до книги спогадів, створених вже літньою людиною, оте сидіння у «Флоріані» відіб'ється у новелі середини 20-х, яка так і зветься: «Кафе «Флоріан»», яке — кафе — героя «чванькувато зустрічає пере-ліком своїх історичних заслуг та підвищеними цінами» [33, с. 88]. Увійшли до но-вели і революційні графіті на стінах Мурано, і голуби Сан Марко — але Бієнале кудись зникла. Натомість походить вулицями Венеції майбутньо-потенційний бієналіст — фашистський молодик Джузеппе Мафічі — учасник викрадення Маттеотті (ще один документальний штрих, який зустрічається у «Людах, ро-ках, житті») та пише футуристичні вірші. Відомо ж, футуристи скоро отримують неабияку промоцію на Бієнале — їх лідер Марінетті навіть куруватиме виставку, а саме майстрів аероживопису, «аеропіттури» — 1934 р. [37, с. 134]. Знав про це Еренбург достеменно чи просто здогадався? Сказати важко.

**Петро ПАВЛЕНКО, 1950.** Кількаразовий лауреат Державної премії, без «Щастя» якого (тобто, без роману) півстоліття тому не обходилася жодна шкільна хрестоматія — нині особистість глибоко маргінальна; щастя (читальницької уваги) для нього помертно скінчилося — і потрібна буде якась надзвичайна okazія, аби про нього знову згадали; здається, ми її знайшли. Книги його не просто знайти на бібліотечній полиці — навіть у книгосховищі. Тож збірку його оповідань і на-рисів варто занести до категорії бібліографічних раритетів. З неї нас цікавлять ви-ключно «Італійські враження», написані майже водночас з «Американськими...» (1949–1951) і якраз напередодні «Молодої Німеччини» (1951). Іншими словами, павленківська Італія розташувалася між безоднею абсолютного зла — і вершиною безумовного добра — яку втілює вітчизняна Аркадія на півдні СРСР, де письмен-ник за станом здоров'я оселився наприкінці життя (про неї — ще один нарисовий твір, «Крим, якого ще не було», 1950–1951). Потенційно прогресивна країна з міц-ними комуністичними традиціями — підтвердження чого спостерігаємо в одному з наступних наших розділів, про Джанні Родарі — заслуговувала на поблажливу милість радянського пана. Та тільки не в царині «прекрасного та високого»...

Зауважимо також, що — попри популярність в СРСР жанру «нарисів звід-ти» (начальство схвалювало заплановане викриття чужої дійсності, читач ви-дзьобував зі статті пікантні деталі «гнилого Заходу», випускаючи моралістичні абзаци), не кожен з них, навіть програмово присвячений Італії, заторкував тему Венеційської бієнале, звідси — ті, де таке сталося, видаються нам на вагу золота. Хтось втрапав до заповітної країни не-бієнальського року (Маріетта Шагінян — 1961-го, її ж «Італійські листи» датуються 1964-м), для іншого маршрут було прокладено вдалині від Венеції (Костянтин Паустовський — 1962-го, тоді ж на-писав він свій «Італійський щоденник»). Тепер тільки зрозуміло, як пощастило Павленку — і нашим сучасникам, які мають змогу не позирати на світ «очима Сенкевича» — чи то, пак, на Бієнале «очима Павленка». З іншого боку, і без

його, дуже упереджених свідчень, не обійтись сьогодні, коли бажаємо скласти більш-менш повне уявлення про мистецький феномен, ефемерний а пріорі — і для ментального відтворення якого необхідно враховувати геть усі факти та опінії. Як ми вже вперилися, стовідсотково об'єктивних опіній не існує. Та опінія павленківська побиває усі рекорди радянської гоноровості.

Почнемо з того, що в 60-сторінковому нарисі про мистецтво загалом, про Бієнале зокрема йдеться порівняно мало — але все таки не кілька рядків, як у Блока, якого «рятує» родинна інтимність контексту. Між іншим, для нас цікавими могли би бути факти україно-венеційських взаємин, розсіпані по тексті «Італійських вражень» [21, с. 327, 335, 338], та це вже тема іншої розмови. Сторінка «з хвостиком» — її письменнику вистачило на усю Міжнародну виставку — де, щоб ви знали, було показано твори не тільки Джексона Поллока, Віллема де Кунінга, Арчіла Горького (зрозуміло, яку реакцію вони викликали у нашого автора), але й натовді визнаних в СРСР, хоч із застереженнями: Анрі Матісса, Моріса Утрілло, Дієго Рівери, Давіда Альфаро Сикейроса. Одного ж із Золотих левів отримав не лише Матісс, але й бельгійський графік-реаліст Франц Мазереель [37, с. 132, 139], та радянського письменника, здається, це все анітрохи не хвицяє. За будь-яку ціну бажає уникнути він глорифікації небажано-го — йому та його країні — мистецького заходу, відомого у всьому світі.

Та обійти мовчанкою його існування він не може. Як же на нього відреагувати? А ось так: спокійно, зверхньо, відсторонено, мало не гидливо. І з близької, та дистанції: з майстерні римського художника, з яким у нього не виникає принципових різночитань. Імені його не називає, каже лише, що родом із Сіцилії — боїться нашкодити? Навряд. Просто цій «картині світу» надмірна індивідуалізація персонажів є небажаною. Сказано ж, «чарівний господар», і баста. І таке ставлення до нього стає зрозумілим з переказу змісту двох його картин, виставлених на Венеційській виставці (так Павленко атестує Бієнале, уникаючи епітетів, з яких можна було би зробити висновок про високий статус заходу, якому так не хочеться робити промоцію). Між тим, як і Еренбург та Блок, Павленко в сучасному мистецтві дещо тямив — з поправкою на «мінус півстоліття». Так, у романі 1931–1936 рр. «На сході» (до речі, перекладеному українською, ще й проілюстрованому Іллею Різниченком) досить зичливо згадуються імена безумовних, як на 50-ті рр., декадентів: Врубеля, Сомова, Борисова-Мусатова, Ван Гога — Вінсент ще й зацитовується [20, с. 250, 251]; за повоєнних часів йому б цього не подарували. Можливо, двадцять років потому автор і не бажає повторювати свою помилку, віддаючи перевагу анонімності — аби згодом не вскочити в халепу з передчасною хвалою чи хулою?

Привид Венеції виникає у нарисі з перших же сторінок. Виявляється, Павленко побував тут — точніше, почав з неї своє знайомств Італією ще «чверть століття

тому» [21, с. 249], тобто 1925 р., причина візиту чомусь не уточнюється. Цього разу ж її названо одразу: конгрес товариства «Італія — СРСР». Через це ні про яку туристичну розслабленість і мови бути не може: Петро Андрійович — особа відповідальна і жодне його слово не є випадковим. «Система зневаг» виявляє себе, зокрема, і в мотиві оповідного опосередкування: про венеційську подію мовиться у Римі, після тривалих попередніх розп'ятувань — звісно, на політичний temat: про звірства фашистської влади. А про мистецтво починає говорити сам «чарівний господар» («розклавши на тарілки шматки жирного баранячого боку, начиненого часником», там само, 277 — яскрава побутова деталь, що виразно контрастує з технократією одіозних творів — і про які див. трохи нижче), тож відмовити йому немає можливості. Стиснувши зуби — таким є тогочасне розуміння політкоректності, яку тоді маскували під увічливість — гість переповідає «зміст двох полотен», експонатів Бієнале. Переповідає з максимальною об'єктивністю, як йому видається принаймні, стримано, ніби відсторонено — уважайте, і о-чуднено.

«Одне було індустріальним натюрмортом — кліщі, ножиці, гайковий ключ і зубила, — виконані в залізних тонах; інше — начерк вугіллям швеї, що працює» [там само]. Опис настільки красномовний (а проте — ймення автора ми так і не визнаємо, і далі нам повідомлять фактичну назву лише одного з полотен), що автору цих картин самому стає ніяково від власної арт-незугарності — і він жалібно питає у співрозмовника: «Чи не сміялися ви наді мною, дивлячись на «Індустріальний натюрморт»?» (там само, 278). Радянський письменник обнадіює його з усією можливою для нього поблажливістю знавця-бувальця: «По правді кажучи, я був настільки здивований, що не встиг. Потяг до гайок і шайб пройшов у нас двадцять років тому. Жоден художник не виставив би у нас сьогодні навіть зображення кузні чи слюсарної майстерні без людини» [там само]. Сказане потребує коментування. Порахуймо лишень: 1950–20 = 1930. Перелічена Павленком виробнича тематика була властивою митцям московського гурту ОСТ — Товариства станковістів — яке остаточно розпалося на екстрених зборах 31 січня 1930 р., коли з неї вийшов гурт Давида Штеренберга [12, с. 194]. Начебто скидається на правду...

Та у словах Павленка — лукаве пересмикування фактів: 1950-го, та й раніше і трохи згодом ніхто не те що не схотів би виставити таких творів — *не насмілювався б* цього зробити. Адже саме того року в країні прокотилася кампанія шельмування деяких майстрів, які вперто не бажали позбутися колишніх шкідливих навчочок — серед ошельмованих чільні майстри почилого в Бозі ОСТу Олександр Дейнека та Юрій Піменов. Але павленківська репліка містить і «подвійне дно» сенсу: іноземному майстрові дають зрозуміти, що творчість його не лише реакційна, але й епігонська — дарма, що він про це не здогадується. У наступні роки так само осуджуватимуть на Бієнале і закордонних абстракціоністів, порівнюючи їх з нашими співвітчизниками, що, виявляється, вже встигли апробувати у своїх

картинах аналогічні прийоми — з Кандинським та Малевичем, пам'ять про яких на батьківщині абсолютно занедбано — але імена їх вряди-годи рекрутують на фронт ідеологічної війни. Відсутні (емігрант Кандинський), занепащені (доведений до смертельної хвороби Малевич), вони висмикуються для разової акції протесту, і згоди на це в них ніхто не питає.

Розмова, однак, триває. Господар дому, «не згоджуючись і не сперечаючись, спитав... думку про інші полотна Венеційської виставки. Я вийняв записник і прочитав йому нотатки, зроблені під безпосереднім враженням побаченого» [21, с. 278]. Увага: у блокноті щось собі нашкрябав, а каталог купити полінувався — чи грошей пошкодував (у розділі про Джанні Родарі торкнемося і ціни на каталог, що справді «кусалася» — ще й для радянського візитера, якому валюту відмірювали навряд чи дуже щедро). Сьогодні, між іншим, і журналісти не завжди купують отой каталог — вага якого збільшилася в кілька разів, і це також не представляє собою додаткового стимулу для купування. Але за нових часів є змога отримати електронну версію каталогу — для акредитованих журналістів безкоштовну, та й ледве не в кожному з павільйонів можна вициганити буклет окремого проекту чи художника, виставленого в цьому павільйоні. У 1950 р. такої рясно друкованої продукції не спостерігалось.

Наступний дискурс — традиційне скиглення радянської людини, якій мусово обурюватися творами західного модернізму — поготів і в модернізмі цьому людина мало що тямить. Знову — ні імен, ні назв, ні країн — а виставка ж міжнародна: 1950 р. XXV Венеційська бієнале прийняла 921 митця — з них 347 з двадцяти шести держав світу! [37; 119, с. 126–129]. Та невже ж усі такі були реакційні? Вище ми наводили імена реалістів — ба, навіть художників з революційними переконаннями. Та їхня присутність, ознака плюралістичної політики Заходу, зіпсувала б ефектну картину «присмерків Європи», яку словесно ліпить радянський автор. Усе Бієнале вимащується кольором безнадійного негативу — і знову письменник-ідеолог не забуває звинуватити митців у фактичному плагіаті, з якого й починалася розмова: «Жоден художник не вразив мене з достатньою силою, і, блукаючи залами, я не раз ловив себе на думці, що все це шалопайство я вже десь бачив, причому не один раз» [21, с. 278].

Артефакти семи митців — біля півтора десятка, навіть у цьому питанні немає впевненості. Кожному з них — окремо чи вкупі з іншим, об'єднаним за умовною стилістикою або ж темою — Петро Павленко присвячує окремий абзац, мовби зачитує пункти обвинувачення, після кожного роблячи ефектну паузу, аби читач встиг вжахнутися — і від жаху заточитися. Але це — радянський читач. А як же мав почуватися італійський митець, якого змушували повірити у вербальну реальність огидного, матеріальне зодягаючи у поверхово-описове (особливий акцент ставиться на ядучих кольорах деяких картин)? Чи автор вважав, що деякі деталі

артефактів є настільки красномовними — точніше, самовикривальними — що вказати на них пальцем, означає винести їм вирок без права апеляції? Очевидно, саме так. Критик-письменник, таким чином, мимоволі ототожнюється з прокурором — якщо не катом, виконавцем вироку.

«Футуристичні ескізи, настільки безпредметні та позбавлені змісту, що зрозуміти, в чім річ, неможливо навіть шляхом здогадок.

Оголена жінка кольору моркви.

Скелет глобуса, написаний жовтою фарбою, три кубістичних полотна, безпредметні кольорові хвилі.

Три пейзажі в манері раннього Сар'яна, портрет рибалки, спершу прийнятий мною за копію з портрету Ван-Гога, два полотна нашого приятеля, сказати до речі, не найкращі серед інших» [там само].

Ось для чого потрібен був розлогий опис зразків — досить поміркованого, чесно кажучи, західного модернізму: аби проставити крапки над «і» своїх колишніх захоплень, які не зустрінуть більше жодних поблажок. Тільки письменник якось не помітив плину часу — і того, що «безпредметність» 1920-х — хоч і рідинна, та не співставна, і тим паче не тотожна абстракціоністським пошукам 1950-х, в яких скоро запанує невідома раніше експресія. Та подібні відтінки сенсу — зайві в логічній конструкції принципового радянського письменника, вбраного в шати штатного зоїла.

Річ не в схваленні малярського експерименту — річ у інтонації незгоди, якою вже щось і викликало спротив. Порівняємо павленківську огуду з опінією старенького Анрі Матісса, висловленою тієї ж доби: «Я не розумію різницю між фігуративним і нефігуративним мистецтвом. Абстрактне мистецтво в сучасному розумінні уявляється мені небезпечною тенденцією. Це лінія найменшого опору» [16, с. 445]. Ніби — теж проти, але думку свою обґрунтовує і на дрібне зведення рахунків з творчими противниками не розмінюється. А згодом — навіть так: «... Абстрактного мистецтва не існує. Будь-яке мистецтво є абстрактне саме по собі, коли воно висловлює суть, без жодного анекдотизму. Та не будемо грати словами...» [16, с. 474]. Подібна діалектика почуттів є недосяжною для радянської людини, тим паче — теоретика, а не практика, який насамкінець припускає щось на кшталт «світлого променя в темному царстві» — аби самому той промінь безжально пригасити: «Оранка на биках — єдина картина праці. Та написана вона з якоюсь навмисною недбалістю, недбалістю, зведеною в прийом» [21, с. 278].

Дуалістична «картина світу» насправді не передбачає нюансів — лише тактичні реверанси в бік «освіченої і, без сумніву, дуже обдарованої людини, людини широких поглядів, з якою можна розмовляти відверто» [там само], тобто господаря дому. І яка, однак, пащекує, не вповні здолана аргументами гостя: «Так, все це дуже недбало, все це пошуки, все це проби, не завжди виправдані»

[там само]. Вгадуючи невисловлене «але», гість по-ієзуїтськи резюмує: «Мені здається, виставку так і треба було назвати — Пошуки» (там само; слово в радянському лексиконі воістину лайливе) — і приголомшує його лавиною інформації з інших західних виставок та музеїв, де йому вдалося побувати: Берлін, Вашингтон, Стокгольм, Прага. Там всюди панує безсоромний модернізм — Павленко так і зве його майстрів «безсоромниками», імена яких йому не захотілося й закарбовувати в пам'яті. Для прорадянського міста робиться маленька похибка: «Їду в Прагу — і тут вони, лебедики! Правда, в меншій кількості, але все-таки є. Потрапляю у Венецію — вони вже тут. І неважливо, що у Вашингтоні вони носили одні імена, а в Стокгольмі — інші, а у Венеції — треті, малярство одне й те ж саме, ті ж самі спіралі та гайки, жіночі зади та скелети. Товар один і той самий, тільки осавули різні...» [21, с. 281].

Пафос злісної зрівнялівки в одну мить позбавляє Венецію винятковості (як би там не було, а тимчасові музейні експозиції відрізняються від постійно-дворічної, час якої перетнув піввікову позначку!), а усіх її експонентів (як і експонентів музеїв Берліну, Вашингтону, Стокгольму, Праги) вишиковує в довгу чергу лакиз капіталу. Прикметно, що про виставки ці нічого по суті й не мовиться — лише з Берлінської наведено цитату з каталогу, аби тут-таки її вишпетити і принизити порівнянням зі своїм, хоч і однаково негідним: «За винятком двох відомих творів Родена, двох — Бурделя і двох — Майоля, інші сімдесят чи вісімдесят скульптур нагадували виставки наших вітчизняних футуристів в давно минулі дні Татліна» [там само, с. 370]. Імена з'являються — ну, нарешті. Так далеко від Венеції — та від суті справи.

(Ця теза буде скоро підхоплена мистецтвознавцями, першими по-справжньому зацікавленими відвідниками венеційських експозицій у повоєнний період: «Формалізм давно вже перестав бути чимось новим. Тридцять і навіть сорок років тому на виставках у Москві і в Ленінграді можна було бачити твори зачинателів цього «мистецтва»: В. Кандинського, К. Малевича, В. Татліна. Ми з повним правом могли казати нашим співбесідникам на Бієнале, що для нас абстрактивізм є минулим, а не теперішнім та майбутнім», [10, с. 62], та чи казав їм критик, що один з цих авторів уже виставлявся на Бієнале — в офіційній радянській програмі 1924 р.?.. іншого ж покажуть тут через два роки — у програмі німецькій).

Дружня розмов як літературний жанр має свої переваги перед іншими жанрами, в яких темперуються події митецького життя. Скажімо, елегантна не-обов'язковість: авторові дозволено перескакувати з предмета на предмет, ігнорувати ймена та дати — аби лиш власні імпресії вихлюпувалися на папір з достатньою силою, і читач не встигав переводити подих. (Для порівняння: в газетній статті такого не може бути за означенням). В результаті Венеційська бієнале, ніби між іншим, «галопово», оглянута радянським автором, лишається фантомом

серед фантомів — експонатів, описи яких вичитував Павленко з нотатника своєю італійському співрозмовнику, ще й навчав уму-розуму. З усіх відгуків, нами оглянутих — це один з найнезмістовніших. І найнесправедливіших: коли йому вигідно, Павленко йде на фальшування фактів (не соромлячись, називає В'ячеслава Іванова «білоемігрантом», 21, 263 — а ми ж знаємо з попереднього розділу про обережну лояльність поета до Країни Рад, з якої він виїжджав під приводом участі у Венеційській бієнале — про що Павленко, мабуть, взагалі не здогадується). Та частіше їх просто замовчує. Мир його праху.

**Діно БУЦЦАТІ, 1954.** Італійський прозаїк навряд чи заслуговує лаврів «одного з найталановитіших італійських художників ХХ ст.» [17, с. 210], та це анітрохи його не ганьбить. Забігаючи наперед, скажемо, що його найабстрактніший відгук про Венеційську бієнале — найвищого ґатунку з усіх тут перелічених. І у пафосному відгуку про нього варто тільки замінити «художника» на «письменника», і все одразу стане на свої місця. Аналогічне захоплення — певно ж, ідеться про різновид «скрипки Енгра», а не про основний фах — бачимо на прикладі Альберто Савініо, рідного брата Джорджо де Кіріко — дилетанта у малярстві, професіонала у письменстві, а в де Кіріко, який, у свою чергу бавився словами на папері (ба, навіть на роман спромігся — його тільки у скороченій версії й можна читати), ситуація обернено-пропорційна — усе це на тему невігойного універсалізму італійських митців. Але Буццаті — ще й справді фаховий журналіст, багаторічний — з 1928 р. — кореспондент «Кор'єре дела сера», власне журналістський доробок якого нам нині є не приступним і ми не в змозі співставити його з доробком літературним (зразки якого, навпаки, перекладено і російською, й українською мовами, видано масовими накладками). Натомість у нашому розпорядженні двосторінкова фантазмична новела під назвою «Нічна баталія на Венеційській бієнале».

До Венеції — і до її Бієнале Буццаті, здавалося, усі шляхи вели. З одного боку — сам факт народження у провінції Венето — на віллі Сан-Пеллеґріно, поблизу міста Беллуно, котре (поглянемо на карту: [6, с. 519]) розташоване в якихось 73-х кілометрах від Цариці Морів, точніше — її північного передмістя Местре, де зазвичай зупиняються малозаможні туристи, аби згаявши там ніч, на день гайнути до Венеції кілометровою дамбою, яка сполучає сушу з островами. З іншого, «На віллі була прекрасна бібліотека, яку збирали впродовж століть. Окрім рідкісних інкунабул, у ній зберігалось кілька тисяч рукописів, що містили хроніки й усілякі документи, які мали відношення до історії Венеції і Венето.... Матір належала до однієї з найаристократичніших родин Венеції... її рід нараховував кількох дожів» [32, с. 7, 8]. І нарешті, сама журналістська практика давала змогу відвідати резонансного художнього заходу. Що такі відбувалися, доводить фотографічний матеріал, розміщений на одному з біографічних сайтів письменника: Буццаті

на світліні зображено біля однієї з «розпанаханих» картин-овалів Лучіо Фонтана, а поряд крутиться, мов дзиґа, молода супутниця у смугастій сукні. Письменник тут цілком ошелешений побаченням... адже сам він працював у суто фігуративному напрямку, «сюрреалістичному, примітивістському, наївного авангарду чи пародії на поп-арт» [22, с. 187] — усе це однаково далеке від геометричної та усілякої іншої абстракції, яка постала перед його очима. Поп-арт узагалі по-справжньому вигулькнув у наступному десятилітті, шокувавши європейців нахабною експансією. Проте артівські бої середини 1950-х були аж ніяк не меншими — про їхній розмах можна лише здогадуватися за викривленим, але не спотвореним віддзеркаленням у новелі Буццаті. Адже письменник спромігся переступити через власні уподобання — і віддати належне «духу нового дня», анітрохи перед ним не запобігаючи. Та звернемося нарешті до тексту новели.

Жанр її умовно визначаємо як фрагмент «життя після смерті». Щоправда, у жартівлививому ключі — письменник, який таїнству *Morte* присвятив чимало своїх творів, і найліпших (чого варті лише «Сім поверхів» чи «Як убили дракона»), у даному випадку користується ним, аби означити суто мистецькі проблеми — на що не наважувався жоден з перелічених тут авторів. Елізіум, де «оселився... старий художник Арденте Престинарі» [8, с. 243] — повна абстракція, логічна парабола, чого не скажеш про Венеційську бієнале — на якій митцеві «два роки опісля смерті присвятили цілий зал» [там само]. Дізнавшись про це, герой збирається його відвідати, попри вмовляння друзів — і вмить злітає туди, «де мешкають живі люди та влаштовують виставки образотворчого мистецтва» [там само].

Сама Бієнале матеріально не конкретизується — натрапляємо лише на побіжну вказівку на «сотні залів», яка змусила би читача замислитися: у збірному павільйоні Італії — колишньому *Pro Arte*, теперішньому *Palazzo delle Esposizioni* кількість залів ледве перевищує три десятки — в залежності як рахувати «виставкові можливості» коридорів та міжзальних комірчин, які нині активно використовуються митцями. Національні павільйони — тоді їх було сімнадцять (сьогодні до них додалося півтора десятка будов), не рахуючи головного-збірного — мало залучали італійських митців — за винятком Венеційського павільйону, чия площа була значно меншою від збірного, та й вона поділялася між — Сербією та Єгиптом з одного боку, Польщею та Румунією з іншого. В будь-якому випадку про «сотні залів» не може бути й мови (і однієї сотні не набереється)... хоча враження саме сотень — кажемо з власного досвіду.

Отже, метафора навіть тут. Прозаїк, він же газетяр і художник, мав би зали порохувати — але не порохував. Бо для нього важливішими були переживання іменитого колеги — який отримав пайку офіційного визнання, неспівставну з тим, яка судилася самому Буццаті — може, тому що своє малярське поклонання той усвідомив запізно, незадовго до смерті сказавши: «Я став жертвою

прикрого непорозуміння... Малярство для мене не хоббі, а професія, моє хоббі — література, однак писати книги чи картини означає для мене одне і те саме» (цит. за ст. [32, с. 14]). Чи міг він сподіватися на те, щоб у його експозиції «на стіні виділялися... ім'я і дві дати — народження і смерті» [8, с. 243], якщо нормою для багатьох музеїв і церков у 50-ті була примусова анонімність: «під картинами відсутні навіть імена художників. Про те, чийого вона пензля, ви можете взнати або з друкованого каталогу, який вам треба купити за готівку, або з пояснень гіда, котрого ви також запрошуєте за винагороду» [21, с. 265] — у цьому дражливному пункті радянський спостережник, гадаємо, не помилився.

«...Йому відвели простору залу, розташовану так, аби через неї проходив основний потік відвідувачів» [8, с. 243]. Маючи перед собою план павільйону, реконструювати віртуальну «залу Престинарі» неважко. Це може бути одне з двох, найбільших за розміром, у планів квадратних приміщень якраз навпроти головного входу. (2009 р. там експонували величезну павутиноподібну інсталяцію...) «Картини для експозиції було відібрано... з більшим знанням справи, аніж він чекав» [там само]. Подібні «огляди творчого спадку» — не рідкість для бієнале сучасного мистецтва, якщо експонованого автора визнано не лише харизматичним, але й актуальним для своєї доби. (Так, 2005 р. у тому ж павільйоні було влаштовано чималеньку ретроспекцію творів хоч і живої, та літньої за віком Луїзи Буржуа). Природно, що герой новели невдоволеним лишився від побаченого — йому закортіло щось виправити в своїх творах, та він стримався. Поки що — це опис традиційно-меморіальної експозиції, яка могла відбутися у будь-якій галереї чи музеєві світу, не обов'язково у Венеції. На часі — драматичний конфлікт, заради якого пишеться новела — автором, не поміченим у симпатії до жанру спокійного «фізіологічного нарису».

Та перш ніж викрешуться іскри конфлікту, Буццаті пропонує читачеві белетризований зріз глядацької реальності, соціологічну штудію, своєрідну «галерею смаків» — і усе це впродовж однієї сторінки. «Був будній день, вечоріло, глядачів лишилося мало» [там само]. От тобі й на: а нас завжди запевняли, що на виставки сучасного мистецтва ходять вряди-годи (принаймні — певних напрямків: «У ряді країн Заходу, а особливо на Венеційських бієнале, я бачив буквально кілометри абстракцій усіх країн світу. Публіки, як правило, на цих виставках не було», [13, с. 49] — та річ у тім, що Престинарі — митець, що належав до фігуративної течії) — але ж якщо «лишилося мало» — то раніше було більше, чи не так? Потім — коротка драбинка категорій виставкової публіки, одна разючіша за іншу. Спершу — «білявий молодик, без сумніву, іноземець, скоріш за все, американський турист», який «озирнувшись довкола з байдужістю, яка образливіша, аніж будь-яка зневага» [там само]. Далі — «молодята у весільній подорожі», які обходять зал «нудьгуючи» [там само] та зупиняються перед раннім твором митця: куточ-

ком Монмартра на тлі Сакре-Керу... автор-невидимка вже ладен розчулитися, та дурнувата репліка одного з молодят охолоджує його: вони зацікавилися равликама в кутку полотна, і їхня асоціація негативно-кулінарна.

А ще — «дві синьйори років п'ятдесяти з немовлям» [13, с. 244], останнє «ошаліле від нудьги та втоми... намагалося відколупнути нігтем краплю застиглої фарби на картині “Час жнив”» [там само], з чого робимо висновок поперше, про пастозний характер фактури, властивий полотнам Арденте Престинарі, по-друге, про реалістично-рустикальну їх тематику, яка межує з тематикою поверхово-туристичною: автор в юності мешкав у Парижі (наприкінці Belle Époque, дізнаємося зі статті у каталозі), та далі якихось загальновідомих пам'яток його увага не простягнулася. Синьйори, між іншим, обговорюють лише його прізвище — чи не родич він їхнім сусідам?

І сторінки немає, а вже окреслилася жахлива картина суспільного холоду, який огортає західне мистецтво з боку глядачів — навіть якщо це мистецтво створене у формах загальнозрозумілих — адже сьогодні, як скоро стане очевидним, їм діаметрально протилежне. Усі перелічені тут категорії глядацтва — люди, далекі від мистецької творчості. І Буццаті не викохує ілюзій щодо їхньої «здатності судження»; їхня грубувата простота є гіршою, як у приказці, самі знаєте, від чого, а інтереси їх слабують на примітивну обмеженість. Та не кращими є представники освічених прошарків — як-от адвокат Маттео Долабелла, «завсідник маленької ресторації художників» [там само]. Він наче радіє з честі, яку виявили небіжчику, виділивши окремий зал на Міжнародній виставці — атестуючи його як невдачу та стражденника. Але спогади, які виливаються з нього при розмові з незнайомцем, проставляють акценти, небажані, та й просто образливі для Престинарі: «таке малярство сьогодні вважається старим луб'ям... поглянь на цю зелень, а цей фіолетовий тон... від них же щелепи зводить... зелені та фіолетові тони були його дошкульним місцем: бідному Ардуччо завжди здавалося, що їх мало на полотні...» [там само]. Здогадно, герой працював у руслі фовістів — та їхньої гармонії (не кажучи про славу) не досяг.

Тепер він звинувачує у своїй поразці — тобто байдужості до нього з боку колег та широкої публіки: «антифігуративістів, абстракціоністів, апостолів нового слова в малярстві... замазур... блазнів, кривляк, опортуністів», яким він приписує «інтриги та снобізм» [13, с. 245]. Їхні твори він споглядає у світлі місяця, рухаючись в напрямку до останніх розділів виставки (скоріш за все праворуч — там багато придатних для цього кімнат, ієрархічно менших розмірами за ті, де виставляють «класиків») — і спостерігаючи «поступові зміни: класичні форми — пейзажі, натюрморти, портрети, оголена натура — все більше деформувалися, роздувалися, витягувалися, згорблюючись у повній зневазі до давно усталених канонів, і врешті-решт розпадалися остаточно, втрачаючи всякий зв'язок

з початковою формою. А ось і нові покоління: на полотнах, зазвичай велетенських, суцільне нагромодження плям, бризок, карлюк, туманностей, завихрень, бубонів, дір, паралелограмів і якихось переплутаних нутроців» [там само]. Кількома рядками показано наступ митців абстрактного експресіонізму на початку — в середині 1950-х рр. Так, з однієї із виставок просто до венеційського Музею Пеггі Гуггенхайм (дві-три зупинки вапоретто від Джардіні ді Кастелло, поруч із церквою Санта Марія дельа Салюте) перемістилося полотно Джексона Поллака 1946 р., на якому прослідковуються мало не всі перелічені мотиви: плями, бризки, бубони, діри, «якісь переплутані нутроці» [37, с. 53]. Поллак брав участь у Бієнале 1953 р. у складі американської делегації (там само, 1945), а його ж «Конвергенція», показана у Венеції в 1956 р., викликала зневажливу репліку радянського критика [10, с. 63].

Гнів героя, художника — котрого критика вважає за людину, що внесла «незабутній внесок у рух, що вирізняється новими ідеями та експериментальними формами» [8, с. 244] — спрямовується на виразників нових ідей та експериментів іншого часу. І тепер він їм дорікає — свого ж часу теж мабуть отримав за реформи у класичній царині — відступництвом від традицій: мовляв, усі вони «покидьки Академії, жалюгідні замазури» [8, с. 245]. У відповідь лунає сміх, потворні персонажі абстракціоністських полотен («напрочуд незалежні конуси, кола, сплутані клубки, труби, міхури, уламки, стегна, животи, сідниці, гігантські воші і хробаки», [8, с. 246]) глумливо танцюють довкола художника-привида. Він же кидається на них з кулаками, руйнуючи те, що і так було наслідком руйнації форм. Зруйнувавши, прозріває. Не усе, на що була направлена його агресія, заслугувало на загибель. Не все, що здається «падлом» (не єдиний лайливий епітет, яким користає герой), і є насправді ним.

«...Просто перед ним виникли чотири безформних привиди: вони не впали і трималися з якоюсь суворою гідністю. Від них ішло слабке сяйво, і маестро здалося, що він упізнав в них щось миле серцю і близьке, що нагадувало про давно минулі роки. Нарешті він втямив: у цих неоковирних привидах, що так вирізнялися від усього, що він написав за все своє життя, тріпотіла та божественна іскра достеменного мистецтва, той невловимий міраж, за яким він з упертою надією ганявся аж до останньої своєї години» [там само]. І хоч він намагається виправити їх, радячи «набути зрозумілої форми» [там само], та у відповідь чує тверде, зважене, спокійне: у них своя стежка, яку, можливо, визнають «завтра». Зі словами благословення на устах — і зі сльозами на очах Престинарі, цього разу — *alter ego* Діно Буццаті (який не вчився у Парижі і не писав краєвидів на тлі Сакре-Кер, гідних стрічки «Амелі», а не Венеційської бієнале), вибігає із залу.

Чотиристорінкова новела — а в ній мудре визнання релятивності традицій та усталених думок, дружнє привітання «нових форм», які спершу лякали та обу-

рювали — і прозоріння їхньої закономірності у розвитку сучасного мистецтва. Можна тільки припускати, кого саме він виділив у якості винятку з сумного правила: іспанця Хоана Міро, німця Жана Арпа, призерів 1954 р., XXVII Бієнале — чи, наприклад, американця Александра Калдера (натяк на скульптури якого — у словах про привид, «сплєтений зі заплутаної філіграні», там само), одного з призерів Бієнале попереднього скликання. Усі ці три митці не були початківцями — натомість самостійними авторами зрілого віку (раніше у Венеції не виставлялися, тож і не знав їх творів Буццаті), що, користаючи абстрактними формами, знали, чого хочуть у житті та мистецтві. (Утім, можливі й інші кандидатури — як британських скульпторів Чедвіка та Армїтрейджа, які отримали визнання у Венеції в 1952 р. — [30, с. 2]). І новаторів визнали не «завтра» — вже «сьогодні».

**Джанні РОДАРІ, 1960.** Італійський казкар-комуніст — казкам якого, на щастя, менш за усе притаманна комуністична прямолінійність — у журналістиці, якою він заробляв собі на хліб, такої прямолінійності уникнути, на жаль, не зміг. Схоже, у сучасній образотворчості він взагалі мало петрав — віддамо йому належне, на авторитетність у цій галузі він і не зазіхав. З півтори тисяч публікаційних позицій (остання хронологічна позначка — дещо за межею смерті автора, 1988 р.) їй — та й взагалі мистецтву — присвячено вкрай мало. Пістрявий його газетярський доробок ще вимагає детального вивчення — якщо тільки персона цього обдарованого автора, якого в СРСР видавали охочіше, аніж будь якого з його обдарованіших співвітчизників (навіть Данте, навіть Боккаччо), виявиться хоч трохи цікавою для наступної доби.

Серед численних розвідок, присвячених «скуолі», «бамбіні» та «рагацці» (у нашому соціумі йому б світила посада не в центровій римській газеті «Паеза сера», а в маргінальній «Сім'ї та школі») тішать око поодинокі винятки випадіння з комуністично-педагогічного мейн-стріму. Це, наприклад, нариси про Бориса Пастернака (1960), Генрі Міллера (1963) — чи про феномени масової культури на кшталт образів Ніро Вульфа, Мегре та героїв Джерома К. Джерома (1965), про Міс Світу (1973), омаж пригодницькому письменнику XIX ст. Еміліо Сальгарі (1961) — чи «відкритий лист» фанові акторки Клаудії Кардинале (1960). Але віддає данину і «справжнім темам»: Валентині Терешковій, відвідинам будиночка Ульянових (1963). Про власне образотворчість — справді як кіт наплакав: про ілюстрації до казок Андерсена (1961) та рецензія на книгу Крістофанеллі про Мікеланджело Мерізі ді Караваджо (1973: див.: [27, с. 37–39, 46, 50, 61, 62]). Ну, і рецензія на Венеційську бієнале, яка з'явилася у тій самій римській газеті і дуже хутко була передрукована «Радянською культурою». По суті справи, це єдина у творчості Родарі праця в такому специфічному жанрі — тож і міркування автора не могли не бути міркуваннями дилетанта, в'їдливого та язикатого. Великий казкар примудрився побачити на Бієнале лише сумнівне одноманіття фактур, гострим своїм

пером довівши до абсурду цю її особливість. Та проявив би він трохи більше по-блажливості — ні за що не втрапив би на почесну останню, культурі присвячену шпальту радянської газети — зазвичай бієнальські рецензії, написані упродовж наступно-попереднього десятиліття вітчизняними авторами (у «Радянській культурі» — мистецтвознавцями Володимиром Горяїновим та Георгієм Недошивіним, у «Правді» — театрознавцем Миколою Абалкіним, в «Известиях» — скульптором Євгеном Вучетичем) не займали такої значної друкованої площі, максимум їм припадала половина шпальти. Але Родарі — на кшталт його відчайдушно-простодушних героїв — отримав здатність висловитися на весь голос і без обмежень.

За це він мусив бути простим і зрозумілим — і він був ним. Логіка його роздумів не витонченіша, аніж логіка агітки. Перший пункт її — безпосередньо-матеріальний: вхідний квиток на Бієнале коштує дорого, а вартість виставкового каталогу ще більша; відповідно — 400 та 1300 лір. Залишимо як несуттєве питання журналістської акредитації, за якою Родарі міг би проходити на територію Джардіні узагалі безкоштовно, а каталог отримав би зі знижкою — адже автор Джельсоміно та цибуляного бунтаря опікується капшуками малозаможних героїв і навіть намагається влізти в їхню шкуру, промовляти їхнім голосом. Менш з тим — але скільки на той час важили ці дві суми? Для порівняння з вартістю інших товарів та послуг, звернемося до рекламних сторінок *комуністичної* італійської газети «L'Unita» (співробітником якої, до речі, Родарі був у 1947–1950 та 1956–1960 рр. — на час написання рецензії в «Paese sera» він — новачок, що, втім, на змісті статті навряд чи позначилося). Погляньте-но: на період травня місяця 1960-го кулькова авторучка коштувала 50 лір [38, с. 16], себто вхідний квиток на виставку обчислювався вартістю восьми авторучок. Або так: 1500 лір — мінімальний внесок за кухонну плиту, яка загалом коштувала 25 000 лір, холодильник — від 59 600 до 99 800 лір (там само, 15). Телевізор — 110 000 лір. Туристична поїздка до Радянського Союзу, з відвідуванням Києва-Москви-Ленінграду, та з поверненням через Варшаву-Венецію обійшлася пролетарієві в 145 000 лір (там само, 14). Від 300 до 500 в середньому коштувала книга видавництва Фельтриналлі, де нещодавно у світ випурхнув «Доктор Жіваго» [40, с. 9]. І якісь 90 лір — пачка прального порошку «ОМО»... радіоприймач — 7900 лір [39, с. 9]. Для порівняння: ціна сьогоденішнього квитка на Джардіні з Арсеналом (у 1960 останній не використовувався для експонування) сягає 18 євро — зі знижкою для студентів на 50%, а каталог коштує утричі більше. Багато це чи мало? Та як для кого. І, скажімо, прохід на бієнале сучасного мистецтва у Кванжу (Південна Корея) наприкінці 1990-х обчислювався сумою у 18 доларів... Так то ж Кванжу!

Якщо відвідувач одразу налаштований усього сахатися, від усього перехре-щуватися чи над усім невтомно глузувати, не знаходячи й проблеску живої радості, це багато, дуже багато. Елітарна виставкова акція й не може бути надмірно

дешевою — тож плебей, утрапивши на її орбіту, спершу рахує грошенята, а потім рахує... усе інше. Екстенсивний принцип оцінки покладено в основу родарієвої рецензії. Не знаючи імен, не тямлячи в концепціях — він рахує, рахує, і ще раз рахує. Читачеві радить прихопити із собою арифмометр, адже «ми не змогли в умі підрахувати, скільки болтів використано тут в скульптурі та малярстві» [24, с. 4]. Байдуже, що колеги письменника з його останньої роботи побачили на Бієнале і дещо інше — наприклад, картини Гуттузо та ретроспективу вітчизняних футуристів [41, с. 3] — ні в одному, ні в іншому випадку жодних болтів не спостерігалося — Родарі ув очі кидається зовсім інше. Наприклад, що «Нескінченна скульптура» іспанця Анжело Ферранте «містить приблизно 36 болтів» [24, с. 4]. Закінчивши з болтами, Родарі рахує цвяхи. У співвітчизника Альберто Буррі їх, виявляється, 107. Жоден технократичний нюанс не проходить повз увагу рецензента: «Загалом же його творіння складається з кількох шматків товстого металу, старанно прибитого до столу. Придивившись, можна помітити, що дірок тут 108, а не 107, один отвір лишився без цвяха. Хтось намагався шукати цвях на землі, та чимало критиків його засудили: хіба митець не має права лишати отвір без цвяха?» [там само]. Серце крається від споглянутого злочинного марнотратства у ощадного автора «Запаху ремесел»: югослав Душан Джаномя «взяв колоду... і один за одним вбив тисячу, дві тисячі, десять тисяч цвяхів — добротних, довгих 10-сантиметрових цвяхів, а потім приварив їх кінці один до одного. Потім колоду було спалено і лишилися одні цвяхи — темні та гострі» [там само]. Гублячись у лабіринтах туманних творчих задумів — прості закони виробничих процесів Родарі знає як двічі по два: «Паперу, витраченого на одну подібну картину (йдеться про твір іспанця Сорія — О. С-Г.), могло би вистачити на цілий місяць для барселонської кондитерської» [там само].

Гадаю, подальше цитування не має сенсу. Додамо, що на горіхи отримують і японці, і французи (класик абстракції Франц Клайн), і перуанці. Другим джерелом глузувань, крім фактурної рясноти, стане одноманітність назв творів якогось окремо взятого автора — скажімо, скульптора Консагра, в якого, виявляється, одні лише «розмови»: «Важка розмова», «Секретна розмова», «Розмова з Місяцем», «Розмова з дружиною» тощо. Ну, як над таким не познущатися? — І в подальші роки не надто просвіщені мистецтвознавці клюватимуть на химерні таблички під картинами, зневажливо копирсатимуться в незрозумілих — чи, навпаки, надто буденних, позбавлених священної аури — фактурах. Звернемо вашу увагу лише на те, як саме було подано статтю Джанні Родарі: трьома текстуальним шматками, спорядженими ілюстраціями-кариатурами і уривками з іноземних мистецтвознавчих розумувань, чи то супровідних текстів чи опусів модерністських adeptів (власне, одного-єдиного: Джуліо Карло Аргана), кучерявість яких мала би створювати вигідний контраст з дохідливими істинами

статті італійського казкаря-газетяря. Сьогодні інакше читаєш ці підступно висмикнуті з контексту уривки — слова, скажімо, про «відчутну пластичність» картини, про «контакт з екзистенційною дійсністю» нікого не лякають. Лякає елементарність та спрощеність думки, яка домінує в основному тексті. Та чи могло бути інакше за таких обставин? Олії у вогонь підливають карикатури Дзакона — два з трьох бієнальських експонатів, обраних для привселюдної екзекуції, начо розібрано на кісточки. Так, «Жирний вівторок» Буррі (в його тлумаченні) представляє собою колаж з котом Феліксом та низкою технологічних уточнень картинних складових — загальною кількістю п'ятнадцять: «чорний пуловер», «ганчірка невідомого походження», «шмат оксамиту», «піжама» і таке інше. В «Крику тварини» Керіма (звісно, «за Дзаконем») таких стрілок-уточнень аж 37, від «гайки» та «свинцевої трубки» до «загадкового і візуалізованого предмету». «Тварину» на картинці розчленовано, як м'ясну тушу на базарі.

Насправді ж Родарі разом зі своїм ілюстратором не так вивчає сучасну образотворчу практику, як підставляє незручні для себе мистецькі факти під письменницькі кліше, створені власноруч. Між його хвацькими віршами початку 50-х та газетною рецензією середини 1960 р. — різниця невелика. Тільки спочатку читачу пропонувався шерехатий зріз повсякдення, не позбавлений простацького шарму — а згодом творчий казус, безумовно негативний. Та механіка образу в обох творах однакова: перелік мізерабельних складових — з яких в одному випадку виростає загалом привабливий персонаж, у іншому — вимальовуються контури безсоромної фальсифікації. Поглянемо на реквізит сміттяря з короткого вірша, знайомий реєстр мотлоху, так би мовити, «факультет зайвих речей»: «черевик без каблука, // один рукав без піджака, // смичок без скрипки і ошийник, // безносий чайник й кавоварка, // а ще чавунний казанок» [23, с. 21] — хіба ж не опис бієнальського артефакту? Образ підмітайла — на той же копил, його інгредієнтами не посоромився би скористатись сучасний художник: «жмутки паперу, іржава банка, // рване взуття, кістки, блашанка, // шкуринка, недопалки, відружки скла» [23, с. 24]. В подальшому (оповідання 1962 р.) цей прийом набуває о-чуднення, переходячи в розряд космічних дивин, де в меню якоїсь далекої планети бачимо, наприклад, «біфштекс із залізобетону... антрекот із чавунного паркану» [26, с. 492]. Щодо творчості як такої, і вона спливе у письменстві Родарі — менш як за місяць після статті «Мандрівка серед болтів, цвяхів та ганчір'я» у тій же газеті буде надруковано його гумореску «Художник і таргани», яку притьмом передрукують дві радянські газети — московська і алма-тинська: рідкісний випадок для літератора, знайомого нашому читачеві передусім за казками та віршами, що їх зазвичай видавали та перевидавали.

На противагу «механістичній теорії» походження модерністського мистецтва, тут викладено теорію «зоологічну», суголосну газетним міфам 1910-х —

про осячлий хвіст, яким начебто було нашмаровано картину, яка стала «цвяхом експозиції» (і тут без «цвяхів» не обійшлося). Міфи ці пожвавилися у середині 50-х, коли було зафіксовано прецеденти достеменною участі тварин у творчому процесі — так, у написанні нефігуративного полотна проявила себе «здібна» мавпочка Бетсі. Та ссавці — вже «використаний матеріал» для дотепника. Він звертається до мікросвіту, запитуючи огидних комах, що самою своєю присутністю компроментують людину, засвічену в колаборації з ними. Майбутньому менеджеру проєкту дається порада: «розквітцяти підлогу кількома фарбами і дозволити тарганам повзати по ньому стільки часу, скільки необхідно, аби вони замазали свої лапки... Таргани пересуватимуться полотном усіма напрямками, покриваючи його веселковими відбитками — то прямими, то зигзагоподібними, то круглими...» [25, с. 3]. Про Бієнале — тільки натяк у словах про «великі виставки та поважні премії» [там само], та воно вгадується само собою. Які ще могли бути тоді премії, поважніші за Леоні d'Oro? Виставки — більші за венеційську?

...ТА ІНШІ. Поки що ми розглядали авторів за їхніми текстами — але ж для письменників існують й інші форми участі у виставці. Наприклад, безпосередньої причетності — як членів журі. Щоправда, на кінофестивалях це відбувається куди частіше (у різні роки Каннський екранний захід очолювали такі майстри художнього слова, як Жорж Сіменон і Жан Жюно, Арман Салакру і Андре Моруа, Мігель Анхель Астуріас і Теннесі Уільямс, Уільям Стайрон і Франсуаза Саган — письменники, у більшості своїй не один раз екранізовані, та без власного досвіду фільмування — на відміну од Марселя Паньйоля та Жана Кокто, яким теж випала честь каннського головування, див: [11]), але й Бієнале не оминула чаша ся. Можна здогадуватися, наскільки визначили її лице член Запрошеного комітету Уго Оетті — 1932 р., члени Міжнародного журі Ернесто Сабато та Октавіо Пас — 1986, 1988 рр., Юлія Крістева — 1993 р. [37, с. 121, 124]). Для мистецького фестивалю, який слова потребує в останню чергу — попри навалу концепцій та супровідних текстів — присутність письменників — радше, екзотичний виняток. Рідкісні птахи в колі власне митців, арт-критиків, істориків мистецтва та кураторів, вони навряд чи в змозі вести власну політику в світі, де все вирішують образи іншого гатунку. І якщо Крістеву, літературознавчий доробок якої відзначається виразним белетризмом, можна в принципі зарахувати до мистецького цеху (та й про образотворчість їй доводилося писати цілком фахово: статті «Материнство Джотто», «Материнство за Джованні Белліні» тощо) — то, наприклад, старенького Паса покликано було на фестиваль передусім з огляду на його гучне ім'я — нобелівські лаври він отримав через чотири роки; ця версія не спрацьовує. Часом йдеться про письменника як про почесного гостя Бієнале — і тут його роль важко переоцінити: на світліні 1993 р. культовий німецький автор, до певного часу — напіводіозної репутації — Ернст Юнгер фігурує поряд з Боніто Акіле Олівою, куратором

і теоретиком трансавангарду [37, с. 78], можливо, з нагоди урочистого нагородження Німецького павільйону, оформленого Гансом Хааке — дія відбувається під шатром Джардіні. І якщо навіть Юнгер і опиняється у шкурі «весільного генерала», то тріумфальний контекст виправдовує таку експлуатацію його персони — а більшого й чекати не варто. Не знаючи закулісних ігор, висвітлити достеменно ситуацію взаємодії між письменниками та художниками неможливо.

Ймовірність «синтетичних варіантів» співпраці з арт-фестивалем доводить приклад італійського письменника Уго Ойетті (1871–1946) — у попередньому абзаці згаданого як безпосереднього учасника виставково-організаційного процесу. Автор новел, романів — що, за визначенням радянського критика, «не підіймалися над середнім рівнем італійської белетристики тих літ» [5, с. 405] — він же є одним з перших авторів, «біенальські» тексти якого не загубилися у вихорі вередливої історії. У даному випадку це — «Сучасне мистецтво у Венеції» (1897), відоме нам, на жаль, лише за бібліографічною згадкою, зате на самому початку «рекомендованих творів» про Венеційську міжнародну виставку [37, с. 190]. Варто принагідно згадати і про тісні стосунки Ойетті зі східнослов'янськими авторами — серед яких Максим Горький та Валерій Брюсов [14, с. 660]. Отже — і член журі, і автор тексту в одній особі, ще й на все інше його вистачало — та як у випадку з Амфітеатровим такий універсалізм можна пояснити постійною журналістською практикою, яка дисциплінувала письменника, доробок якого виявився таким розлогим, що не всі біографи вважають за потрібне враховувати його «біенальську пайку», яка тут дійсно — крапля в морі...

Та бувають і негативні приклади художньо-письменницьких взаємодій. Так, вже перша Венеційська біенале 1895 р. була затьмарена прецедентом негідного протегування одного з італійських художників з боку дуже на той час авторитетного письменника, який був (пощастило ж як митцеві!) його земляком. Художник — Франческо-Паоло Мікетті, зі своєю картиною «Донька Іоріо» (за мотивами однойменної драми того ж авторитетного письменника), справді отримав одну з головних відзнак виставки. Письменник — Габріелле д'Аннунціо (написавши «благального листа» виконавчому директору Біенале), здається, більше на біенальському овиді не з'являвся... [28, с. 40]. Сьогодні подібні історії вже нікого не дивують — принаймні, за межами Венеції: тут зовні дотримуються політесу (хоч і скандалів не поменшало, тільки вже з іншої нагоди). Але письменники нині не мають того авторитету, а отже, і впливу на середовище художників — і навзаєм. Професійна диференціація позначилася і на корупційній галузі, яку відтепер курують професіонали вузького профілю.

Нарешті — письменник як рівноправний учасник художнього процесу. Хоч би й посмертно — для художників таке передбачається ж — скажімо, класик «театру абсурду» франкомовний ірландець Семюел Беккет на Венеційській біє-

нале 2005 р. був представлений двома стрічками, ним же поставленим за власними п'єсами «Подих» та «Кінець гри», текст першої навіть було поміщено в бієнальському каталозі [36, с. 28], показаними на виставці у форматі відео-арту (дарма, що в одній із ролей задіяно європейських зірок Мішель Пікколлі та Дельфін Сейррір), широкий ужиток творів якого в новому столітті повністю розвиває усі можливі упередження щодо авторського позиціонування в соціумі. Так, чотирма роками раніше на Бієнале в такій же ролі виступає низка відомих і по-своєму досить комерційних кінорежисерів (Шанталь Аккерман, Атом Егоян, Аббас Кіаростамі), тож чому б і не зробити послугу письменнику, раніше вже допущеному до святилища іншої, наймолодшої музи? Письменник тут — кількарізний перевертень — і монумент власному «славному минулому», химерний раритет класичному модернізму 1950–1960-х та фактичний дебютант на незнайомому творчому терені, усі претензії до якого унеможливаються його ж статусом корифея — і небіжчика (на той момент — біля 16 років). А ще — експонат тимчасово-уявного музею, яким, по суті, є Арсенал, де ці твори було продемонстровано. Інша річ, що коли реакція на таку участь є позитивно-прогнозованою, то реакцію Беккета на Бієнале нам не дізнатися ні за яку ціну, тож ця взаємодія лишається односторонньою — можливо, і такою, що суперечить волі автора.

Як висновок з усього тексту: письменницькі свідчення про Венеційську бієнале неможливо не враховувати, але спиратися на них є справою вельми ризикованою. І кожного разу ризик якийсь інший, особливий. Письменника ангажує: час, грошова залежність від замовника, жанр, контекст повідомлення — чи потенційна здатність читача до сприйняття тексту, насиченого іменами художників (зазвичай, здатність ця є мінімальною, тож й імен тут теж «по мінімуму»). З жанром — найпростіше: наше дослідження від самого початку об'єднує різні зразки писемних свідчень, від родинного листа до викінченої новели белетристичного штибу, відрізняються вони між собою більше, аніж родичаються. Об'єднавчий первень тексту — особистості самих письменників, здатність їхнього реагування на художню подію, тобто явище «іншої системи». Висновок: письменник не може конкурувати у цьому сенсі з мистецтвознавцем — окрім тих випадків, коли він сумлінно згоджується виконувати усі правила гри (Амфітеатров), але варто йому піти на повідку власного «єго» — і ми бачимо не «портрет Бієнале», а: «Бієнале від Блока», «Бієнале від Павленка», «Бієнале від Родарі» тощо. Та неможливо собі уявити, наприклад, «Бієнале від Грабаря» — дарма, що особистість його не поступається особистостям усіх перелічених авторів (а когось у значущості переважає)!

Кожне повідомлення позначене якимось вибриком, капризом, принаймні «фігурою вмовчання». Найближче до арт-події письменник виявляється тоді, коли він стає від неї якомога далі (Буццаті). Тоді й проявляється у всьому блиску його метафоричний талант, здатність розгледіти приховані пружини дії, спалахує

метке слово — тут: не обтяжене мертвотною необхідністю інформування читача, яка в іншому вигляді читачем вичитується між рядків. Письменник як журналіст, як публіцист, як інтимний адресат чи як мемуарист завжди програє письменнику як письменнику, та й годі. Грузом тисне на нього вимога попередньої ерудиції, яку він блискуче (як йому здається) обходить за допомогою усяких риторичних вибриків. Там, де пізнання не вимагає більшого, це йому сходить з рук. У нашому випадку «скажена суб'єктивність» автора може зіграти й лихий жарт з ним. Пошук тверезої, всебічної інформації про мистецький захід натикається на недомовки та відверті словесні вихляння. Начебто 1895 р. на Міжнародну виставку втрапили одні лише вишкрібки художньої творчості (Амфітеатров). Начебто 1909 р. «присмерки Європи» запанували на овиді Венеційської бієнале (Блок). Начебто 1924 р. й не було інших художників, окрім Сар'яна чи Екстер (Еренбург). Начебто 1950 р. усі бієнальські експоненти наслідували старий російський авангард (Павленко). Начебто 1960 р. спостерігалася суцільна навала нефігуративу (Родарі) — про яку йшлося і раніше, хоч без пафосу тотального осудження (Буццаті)... То як, вже й не варто взагалі звертатися до письменницьких свідчень, які можуть лише ввести дослідника в оману?

Варто, ще й як. Тільки не чекати від них того, чого вони не можуть дати за означенням. Уточнити сюжет, ім'я, якась ефектна деталь дії — прошу дуже. Але об'єктивна картина мистецького явища з описаного не випливає в жодному разі; її можна отримати шляхом кропіткого зведення в одне ціле різнорівневих свідчень (з мистецтвознавчих джерел, каталогів, репродукцій, енциклопедій). Натомість письменницьке свідчення пропонує нам дещо інше — певним чином, цінніше. Замість сухої інформації про стан справ: кількість творів та їхніх авторів, конфігурацію та наповнення павільйонів, імена нагороджених (цікаво, що жоден з письменників не сушить собі мізки з цього приводу — а нагороджені були щораз, часом їх кількість обчислювалася десятками!), та навіть основні тенденції розвитку мистецтва — інтонаційна квінтесенція доби, звісно, на прикладі Венеційської бієнале. Не протокольних даних варто шукати нам у художній та біля-художній літературі, не для цього вона існує. А — ситуаційний зліпок арт-періоду: підточений гризотливими думками «срібної доби» — з проблиском надії (Амфітеатров) чи на стадії занурення в сиву архаїку (Блок). Енергійного «часу надій та сподівань» — за якого на чистий арт лишається обмаль часу (Еренбург). Різних щаблів модерністської експансії у повоєнний час — як реваншу за тоталітарне пригнічення, хоч і останній висновок нікому з письменників чомусь не спадає на думку (Павленко, Буццаті, Родарі). Попри свідомі наміри того чи іншого автора ми стаємо свідками зростання символічного престижу Венеційської бієнале — яка з початку 1950-х сама стає символом події певного рівня (Буццаті). Чи сповивається демонічним серпанком остраху, від якого рятунком видаються цифрові реєстри та глумливі

жарти ad marginem отих реєстрів (Родарі). Чи по-фрейдівськи витісняється у простір приватної бесіди, за якої про виставку мовиться відсторонено і зверхньо — читайте: здалеку, бо так набагато безпечніше (Павленко). Кожен з перелічених авторів — він же й персонаж, він і (мимовільна?) жертва Бієнале. Адже її експозиційні стратегії, що з року в рік стають усе динамічніші та агресивніші, даються взнаки на психіці чутливих письменників. Але там, де простий глядач тікає з бієнальського залу, письменник присилуваний до висловлювання самою специфікою своєї професії — і в пригоді йому не може стати ні туманно-витончена термінологія, ні ретроспекція з ерудицією, як у професійного мистецтвознавця. Оголений, беззахисніший, він поготів уразливіший — і цей його настрій виплескується у тексті, завуальовано — чи цілком відверто. Інша річ, коли його участь у Бієнале виходить за межі тексту — або ж текст є винятково службовим. Але тоді письменник зі свідка події перетворюється на її співучасника — і несе відповідальність за її наслідки. Власне, від письменника лишається тільки резонансне ім'я, завдяки якому його й кличуть на Венеційську бієнале. Щодо текстів, їхнє побутування у арт-просторі є та лишається дуже специфічним. Складається враження, що деякі питання для них — твердий горішок. Беруть вони іншим: настроєвими нюансами, деталями, повз які байдуже пройде мистецький критик. Саме в такому розрізі і варто сприймати письменницькі висловлювання про арт-фестиваль.

1. Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1990.
2. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.-Л., 1963. — Т. 7. Автобиография. Дневники. 1901–1921.
3. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.-Л., 1963. — Т. 8. Письма. 1891–1921.
4. Блок А. Записные книжки. 1901–1920. — М., 1965.
5. Богемский Г. Д. Ойетти // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1968. — Т. 5.
6. Большая Советская Энциклопедия. — 3-е изд. — М., 1971. — Т. 4.
7. Буренин В. По возвращении. I: Случайный разговор // Новое время. — 1895. — № 6965.
8. Буццати Д. Ночная баталия на Венецианской Биеннале // Буццати Д. Татарская пустыня. Рассказы. Увеличенный портрет. — М., 1989.
9. Гарретт М. Венеция: История города. — М.; СПб, 2007.
10. Губер А. Итоги XX Биеннале XXVIII в Венеции // Искусство. — 1957. — № 3.
11. Дунаевский А., Генералов Д. История Каннского кинофестиваля: Каталог-справочник. — Винница, 1998.
12. Золотой век: Художественные объединения в России и СССР (1820–1932): справочник по русскому искусству / Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. — СПб, 1992.
13. Кибрик Е. А. Работа и мысли. — М., 1984.

14. Литературное наследство. — Т. 85: Валерий Брюсов. — М., 1976.
15. *Лукомский Г.* Европейские выставки летом // Аполлон. — 1909. — № 1.
16. *Матисс А.* Записки живописца. — СПб, 2001.
17. *Нацафрець В. Буццати Д.* // Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник: В 2 т. — Т. 1. — Тернопіль, 2005.
18. *Оганов Г., Панкин Б., Чикин В.* Во весь голос. — М., 1963.
19. *Оганов Г.* Кто правит бал? Путешествие в «кватроченто». Блеск и нищета модернизма. Художники XX века. — М., 1976.
20. *Павленко П.* На сході. — К., 1937.
21. *Павленко П.* Итальянские впечатления // *Павленко П.* Голос в пути: Рассказы, воспоминания, очерки. — М., 1952.
22. *Педан Ю.* Пером і пензлем: До 100-річчя від дня народження Діно Буццати // Всесвіт. — 2007. — № 1/2.
23. *Родафи Д.* Стихи. — М., 1953.
24. *Родафи Д.* Путешествие среди болтов, гвоздей и тряпок: ХХХ Биеннале, или затаянувшая агония абстракционизма // Советская культура. — 1960. — 2 августа.
25. *Родафи Д.* Художник и тараканы // Вечерняя Москва. — 1960. — № 208.
26. *Родафи Д.* Сказки. Стихи. — Л., 1980.
27. *Родафи Д.* Биобиблиографический указатель. — М., 1991.
28. *Сидор-Гібелінда О.* Українці на Венеційській бієнале: Сто років присутності. — К., 2008.
29. *Соловьев Б.* Поэт и судьба: Творческий путь Александра Блока. — М., 1973.
30. 40 років британської скульптури: Каталог. — К., 1994.
31. *Толмачев В. М.* Саламандра в огне: О творчестве Вяч. Иванова // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. — М., 1994.
32. *Хлодовский Р.* Гиперболы и параболы печального Дино Буццати // *Буццати Д.* Татарская пустыня. Рассказы. Увеличенный портрет. — М., 1989.
33. *Эренбург И.* Кафе «Флориан» // *Эренбург И.* Условные страдания завсегдагая кафе. — Б. м., 1926.
34. *Эренбург И.* Неистовый Сарьян // *Эренбург И.* Собрание сочинений: В 9 т. — М., 1965. — Т. 6.
35. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. — М., 1990. — Т. 1.
36. *Beckett S.* Breath. In: Always a little further: 51. International art exhibition. La Biennale di Venezia. — Venezia, 2005.
37. *De Martino E.* The History of the Venice Biennale. 1895–2005. Visual Art. Architecture. Cinema. Dance. Music. Theatre. — Venezia, 2005.
38. L'Unita. — 1960. — 1 maggio.
39. L'Unita. — 1960. — 5 maggio.
40. L'Unita. — 1960. — 8 maggio.

41. *Miccacchi D.* La XXX Biennale d'arte affonda nella palude mercantile astrattista // L'Unita. — 18 giugno.

42. *Old Gentleman* [Амфитеатров А. В.]. Первая международная: Художественная выставка в Венеции // Новое время. — 1895. — 6909.

43. *Old Gentleman*. Заграничные наброски // Новое время. — 1895. — № 6963.

44. *Old Gentleman*. Москва: Типы и картинки // Новое время. — 1895. — № 6966.

45. *Old Gentleman*. Левантина. Ч. 1 // Новое время. — 1895. — № 6980.

46. *Old Gentleman*. Петербургские впечатления // Новое время. — 1895. — № 7002.

47. *Old Gentleman*. Москва: Типы и картинки. СХІХ // Новое время. — 1895. — № 7036.

48. *Old Gentleman*. Москва: Типы и картинки. СХХІ // Новое время. — 1895. — № 7050.

*Анотація.* Стаття аналізує зразки письменницьких текстів — авторів, котрі відвідали Венеційську бієнале — від Олександра Амфитеатрова і Олександра Блока у «срібну добу» — до Діно Буццати та Джанні Родарі у середині ХХ ст.

*Ключові слова:* Венеційська бієнале, новела, фейлетон, нарис, газетна стаття, модернізм, свідочтво.

*Аннотация.* Статья анализирует образцы писательских текстов — авторов, посетивших Венецианскую биеннале — от Александра Амфитеатрова и Александра Блока в «серебряную эпоху» — до Буццати и Родари в середине ХХ века.

*Ключевые слова:* Венецианская биеннале, новелла, фельетон, очерк, газетная статья, модернизм, свидетельство.

*Summary.* This article gives analysis of the models of the writers texts — authors which visited The Venice Biennale — from Alexander Amfiteatrov and Alexander Blok in the «fin de siecle» to Dino Buzzati and Janni Rodari in the middle of XX century.

*Keywords:* Venice Biennale, short story, newspaper satire, essay, newspaper article, modernism, evidence.