



The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East

Edited by

Shin'ichi Murata
Stefano Aloe

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI
ISSN 2612-7687 (PRINT) - ISSN 2612-7679 (ONLINE)

– 55 –

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

Editor-in-Chief

Laura Salmon, University of Genoa, Italy

Associate editor

Maria Bidovec, University of Naples L'Orientale, Italy

Scientific Board

Rosanna Benacchio, University of Padua, Italy

Giovanna Brogi Bercoff, University of Milan, Italy

Giuseppe Dell'Agata, University of Pisa, Italy

International Scientific Board

Alexander Etkind, European University Institute, Italy

Lazar Fleishman, Stanford University, United States

Harvey Goldblatt, Yale University, United States

Mark Lipoveckij, University of Colorado-Boulder, United States

Jordan Ljuckanov, Bulgarian Academy of Sciences, Bulgaria

Roland Marti, Saarland University, Germany

Michael Moser, University of Vienna, Austria

Ivo Pospíšil, Masaryk University, Czech Republic

Editorial board

Daniele Artoni, University of Verona, Italy

Maria Cristina Bragone, University of Pavia, Italy

Claudia Olivieri, University of Catania, Italy

Dario Prola, University of Torino, Italy

Laura Rossi, University of Milan, Italy

Luca Vaglio, Sapienza University of Rome, Italy

The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East

edited by
Shin'ichi Murata
Stefano Aloe

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2023

The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East / edited by Shin'ichi Murata, Stefano Aloe. – Firenze : Firenze University Press, 2023.
(Biblioteca di Studi Slavistici ; 55)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221502381>

ISSN 2612-7687 (print)
ISSN 2612-7679 (online)
ISBN 979-12-215-0237-4 (Print)
ISBN 979-12-215-0238-1 (PDF)
ISBN 979-12-215-0239-8 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0240-4 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: © mindspax|123rf.com

This project was supported by The Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) Kaken-hi Program (20K00479).

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Table of contents

Preface <i>Shin'ichi Murata, Stefano Aloe</i>	9
PART I EAST SLAVIC LITERATURES FROM CLASSICS TO MODERNISM	
Художня рецепція образів України та українців у повісті М. Гоголя <i>Тарас Бульба</i> (перша редакція 1835 р.) <i>Ольга Ніколенко</i>	15
К первой рецепции творчества Тургенева в Италии (1869-1908). Журналы, издания, переводчики, посредники <i>Джузеппина Ларокка</i>	33
Слушая <i>Сад</i> : переосмысление звуковых аспектов чеховской пьесы на примере японской и итальянской постановок <i>Синъити Мурата</i>	51
Рецепция русской литературы Серебряного века в Китае <i>Ли Чжицян, Ху Цзэнли</i>	69
The Existential <i>byt'</i> in the Translations of I.A. Bunin's <i>The Gentleman from San Francisco</i> into English and Japanese <i>Kinuyo Miyagawa</i>	83
Украина в наследии Жаботинского <i>Михаил Вайскопф</i>	95

Rethinking Tradition, Rejecting the Past: Ukrainian Poetry of the 1910s and 1920s in the Search for Europe <i>Alessandro Achilli</i>	109
Від femme fatale до femme vital: сліди віденської сецесії в українському модернізмі <i>Тамара Гундорова</i>	123
Космическое и органическое в поэзии Михайля Семенко <i>Корнелия Ичин</i>	137
PART II	
SOVIET ENCOUNTERS AND STALINIST CANON: INFLUENCE AND RECEPTION	
«Учиться у Горького»: “отступничество” японского пролетарского писателя Токунага Сунао <i>Тадаси Накамура</i>	149
Корэхито Курахара и “Пролетарский реализм”: пролетарская литература в Японии в 1920-х гг. <i>Митико Комия</i>	159
Vladivostok as a Meeting Point between West and East at the Beginning of the 20th Century (Around Years of Siberian Investigation) <i>Kumi Tateoka</i>	173
«Этот хозяин все государство держит»: украинские мотивы в Педагогической поэме А.С. Макаренко <i>Елена Толстая</i>	185
Как закалялась сталь в Восточной Азии <i>Го Косино</i>	203
Reading Stalinism: Stalinist Culture as a Research Feld in the West <i>Evgeny Dobrenko</i>	211
Аспекты рецепции русской литературы в Италии периода фашизма <i>Стефано Алоэ</i>	225
Москва на рубеже истории. О “топонимической встряске” и не только <i>Клаудия Оливьери</i>	243
PART III	
RECEPTION OF MODERN EAST SLAVONIC LITERATURES	
Некоторые аспекты рецепции прозы Саши Филипенко и Виктора Мартиновича в Западной и Центральной Европе <i>Иван Посохин</i>	259

On Some Aspects of the Presence of Translated Ukrainian Literature in Poland after 1989 <i>Arsen Hordziy, Viviana Nosilia</i>	273
Тема війни і миру в сучасній українській поезії <i>Ірина Шатова</i>	289
The Reception of Serhiy Zhadan in Ukraine and in the West <i>Kateryna Nikolenko</i>	311

Preface

Shin'ichi Murata, Stefano Aloe

The present volume *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East* summarizes the outcome of the international conference of the same name, organized by the University of Venice, the University of Verona, and the Sophia University of Tokyo, and held at the University of Venice on March 2-3, 2023, with the participation of prominent Slavists from around the world.

The idea of organizing an international conference and publishing a volume on the reception of East Slavic literature was born on the initiative of S. Murata with the collaboration of S. Aloe and M. Weisskopf. It is a project which the Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) has supported. Professor S. Nonaka from the Saitama University in Japan also contributed to our project and supported us in inviting two Ukrainian researchers, for which we express our gratitude.

In the original plans, the theme of the conference was the adaptation of Slavic cultures and literatures in the West and in the East as a whole. As a result of careful discussions including E. Dobrenko and A. Farsetti, Slavists from the University of Venice, which we chose as the conference venue, the final topic of the scientific meeting was determined as expressed by the title of this volume. Despite the difficult international situation, thanks to the conceptual and practical support of Slavic representatives from the University of Venice, the University of Verona, and the Sophia University of Tokyo, we could successfully hold an international conference on comparative Slavic studies. There were discussed interesting topics and perspectives of analysis for world Slavic studies, which are necessary above all in this most difficult period for Eastern Europe.

We would like to express special gratitude to those participants who came with difficulty from Ukraine, unhindered by their courage and love for science

and culture, regardless of the ongoing war. At the same time, we regret that no participant from Belarus and from the Russian Federation could attend the conference. We are well aware that the absence of Russian and Belorussian scholars constituted a significant gap for the conference and, moreover, for this volume. We are also aware that such a lack might appear to be a deliberate choice of the organizers: this was not the case. We editors of the present volume are both lifelong specialists in Russian literature (and burning with passion for Russian studies), as well as interested in Belarusian culture and literature without being specialists in it. So, it is very important for us to make it clear that this situation was produced against our will and that we are firmly in opposition to any form, direct or indirect, to so called “cancel culture.” It is a fact that one finds oneself in the present situation organizing scientific conferences under conditions quite similar to those of the Cold War, with difficulties of various kinds that would have been unthinkable only two years ago.

In the face of such difficulties, it was our aim as organizers of the conference, and later as editors of these proceedings, to make sure that Russian literature was nevertheless adequately represented. And we are convinced that we have succeeded. As far as Belarusian literature is concerned, we were only able to obtain one contribution, which was, nevertheless, of an excellent standard and of great significance. We tried to make the volume balanced and rich in all its components, as well as in the alternation of its three working languages: English, Russian, and Ukrainian.

Undoubtedly, the reception of Russian literature in the various parts of the world has and has had a much greater historical importance than that accorded to the other two East Slavic literatures. Which should not lead to the mistake of considering Belarusian and Ukrainian literatures as irrelevant in an international context. Furthermore, the study of cross-cultural processes, translations, fashions, and exchanges between literary settings, which is the favorite object of comparatists, demonstrates that not only are there no objectively “secondary” phenomena in this field, but also that internationally little-known literary experiences can provide the analysis with vivid patterns of general trends, and at the same time, can offer great surprises thanks to their original features. In the last few decades, many prejudices have declined in regard to Ukrainian and Belarusian literature, which have been studied and known more extensively even outside their respective countries. This is enabling an appreciation of historical literary movements and works that deserve to be contextualized within the larger framework of modern and contemporary literatures in an intercultural perception.

The goal is to break out of traditional patterns, which are national (nation-oriented) and often self-referential (i.e., uni-directional), and to reevaluate literary and cultural phenomena in their multicentric dynamic osmosis. That brings to new understanding of the center-periphery, urban-rural, imperial-national, state-regions dialectics. Only avoiding established patterns makes possible a full appreciation of the so called “secondary” (i.e., not “mainstream”) literatures. At the same time, being able to abandon the tag of “exotic” when approaching cultural phenomena far from our horizon is also a good practice which allows us to see

different receptions of the same event in parallel: that is what the present volume highlights with its “apparently eccentric multicentricity.” Moments of the history of Chinese or Japanese reception of Soviet socialist realism, for instance, could be interpreted as “exotic” by a European or an American public, as well as the reception of a Russian novel in Fascist Italy which could also be labelled as “exotic” by the Chinese, American, or even Russian public. But an exotic reading would lead to downgrading these phenomena in the readers’ perception to “secondary,” which is what they are not. An open, modern viewing, such as the present volume offers, puts different experiences of reception in parallel, they all are part of a unique cultural framework, and they can help scholars to better understand literary and historical processes as if in a mirror.

We the editors have had the opportunity to gather twenty-one brilliant articles on the reception of the three East Slavic literatures throughout their history in very distant cultural and geographic regions of the world: Asia (Japan and China), and Europe (in particular Italy and Poland). The result is original, but far from exotic.

In view of the above, the sole criterion we have considered for the format of the articles was chronological, not spatial: the book is divided into three quite equal parts, corresponding to the historical frames of notable literary phenomena: “East Slavic Literatures from Classics to Modernism” (Part I), “Soviet Encounters and Stalinist Canon” (Part II), and a third part devoted to contemporary literatures (“Reception of Modern East Slavonic Literatures”).

To summarize: the topic of the perception of Eastern Slavic cultures in the world, or rather, in the West and in the East, is extremely relevant, interesting, and significant, since the world sometimes forgets the importance of the perception of the regional aspects of the culture. Those who are aware of the critical situations of the planet and of all the whole humanity need to develop their studies on regional cultures.

And it is important that Slavists from different countries and continents took part in our scientific meeting and reported on a topic that has rarely received worthy attention until now. These are the receptions of Russian, Ukrainian, Belarusian literatures and cultures in interaction with European and Eastern cultural processes, in particular in the modern and contemporary world. The presented materials and theses contribute greatly to amplify our knowledge of these processes, not only thematically, but also methodologically.

It is with this spirit and desire that we decided to organize the conference, hoping for tangible results. With this collection of articles, we are proud to announce that we have achieved our goal.

In conclusion, we would like to thank all those who made a report at the Venice conference and all the authors of this volume for their active participation in our project. Our project has just begun with this book: with the hope of a quick resolution of the global problems of the world resulting from the acute situation of Ukraine and Russia and to foster a feeling and desire to develop a culture of peace and mutual dialogue between diverse cultures. Everyone who has the will to develop the world’s literary and cultural heritage has the power to effect change.

PART I

East Slavic Literatures from Classics to Modernism

Художня рецепція образів України та українців у повісті М. Гоголя *Тарас Бульба* (перша редакція 1835 р.)

Ольга Ніколенко

Повість *Тарас Бульба* Миколи Гоголя є одним із найбільш дискусійних творів письменника. Це почасти обумовлено тим, що гоголівський текст відомий у двох редакціях – 1835 року (перша редакція) і 1842 року (друга редакція), між якими відбулося не лише багато подій у житті автора, а й змін у його світогляді та розумінні мистецького покликання. Цей твір як справжній літературний шедевр залишає широкий простір для інтерпретацій та осмислення його в різних напрямках.

У літературознавстві ХХ-ХХІ ст. сформувалися різні підходи щодо трактування *Тараса Бульби*. Доволі популярним є національний підхід до твору, що спонукає до аналізу його національної основи та національної ідентичності М. Гоголя, якому довелося формуватися й працювати в умовах різних культурних і суспільних дискурсів. Володимир Звinyцьковський у монографії *Тайна національної душі* слушно зазначив, що проблема національного у творчості М. Гоголя не випадково актуалізувалася в добу романтизму, який став виявом національно-визвольних рухів і стремління поневолених народів. Дослідник зауважив, що в *Тарасі Бульбі* письменник відчував «внутрішню причетність до української історії» і «до боротьби національних стереотипів» (Звinyцьковський 1994). Юрій Луцький у книжці *Страдництво Миколи Гоголя, знаного як Ніколай Гоголь* порушив проблему “Гоголь і імперія,” зазначивши, що українськість М. Гоголя виявлялася не лише в його українському походженні, а й «українському баченні», яке дослідник розглядає як світоглядну та ес-

Olga Nikolenko, Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University, Ukraine, omnicolenko@gmail.com, 0000-0001-7374-7226

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Olga Nikolenko, *Artistic Reception of Images of Ukraine and Ukrainians in Mykola Gogol's Taras Bulba (First Edition, 1835)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.04, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 15-32, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

тетичну категорію, що виявилася в багатьох творах письменника (Луцький 2002). Юлія Ільчук у монографії *Performing Hybrid Identity* дослідила діяльність українців, зокрема М. Гоголя, в умовах імперії, її вплив на них і водночас вагому роль українців у суспільному житті того часу. Дослідниця висловила цікаву думку про те, що М. Гоголь перетворював власну “гібридність” (тобто зв’язок із Україною і водночас вимушену діяльність в умовах імперії) на засіб культурного спротиву (Ішчук 2021). Едіта Бояновська в своїй праці *Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом* проаналізувала спадщину письменника в контексті розвитку націоналізму та імперіалізму ХІХ ст., а також Гоголеве бачення російсько-українського культурного пограниччя як “зони надзвичайної напруженості” (Бояновська 2013).

Ще один продуктивний підхід до творчості М. Гоголя – християнський, який дозволяє розглядати спадщину митця в контексті його релігійно-духовних пошуків, що тривали протягом усього життя. Дмитро Чижевський у статті “Микола Гоголь (На шляху до вічної краси)” визначив християнську основу світогляду М. Гоголя. На думку Д. Чижевського, М. Гоголь вже у своїх ранніх творах відобразив боротьбу добра і зла з обов’язковою перемогою добра, а у більш пізніх творах, зокрема в *Тарасі Бульбі*, він висловив необхідність захисту віри й батьківщини, що були для нього абсолютним добром (Чижевський 2009).

Павло Михед у праці *Апостольський проєкт Миколи Гоголя (спроба реконструкції)* запропонував нову версію письменницької та мистецької долі М. Гоголя. Пошуки Бога, на думку П. Михеда, супроводжувалися месіанськими стремліннями М. Гоголя, його прагненнями змінити світ на краще. Тому кожен його твір містить певне повчання чи приклад для сучасників в аспекті християнської етики (Михед 2004).

Попри значну кількість праць про М. Гоголя, перша редакція *Тараса Бульби* 1835 року не часто ставала предметом детального аналізу, оскільки увага дослідників була більше прикута до другої редакції твору 1842 року. Утім, перша редакція має самостійне значення, оскільки цей твір був вміщений автором як центральний у збірку *Миргород* (1835). Повість *Тарас Бульба* у першій редакції містить цікавий матеріал для спостереження над категоріями “національне” і “християнське”, що органічно поєднані автором у розповіді про історію українського козацтва, яке обстоювало своє право на самостійне існування і християнську віру. У зв’язку з тим об’єктом нашої статті є перша редакція повісті *Тарас Бульба* 1835 року, а також творча і наукова діяльність М. Гоголя початку 1830-х років як дослідника фольклору, української та європейської історії, що знайшло відбиток у його працях, опублікованих у збірках *Миргород* і *Арабески* (обидві 1835 року). Предметом нашого дослідження є художня рецепція М. Гоголем образів України та українців у першій редакції повісті *Тарас Бульба* 1835 року. На нашу думку, перша редакція може дати уявлення про початок історичних студій М. Гоголя та його послідовне й системне культурно-естетичне осмислення теми козацтва, і ширше – теми України загалом. Художня рецепція образу України та українців у першій редакції повісті *Тарас Бульба* 1835 року досліджується в історичному, фольклорному, міфопоетичному аспектах, які допомагають розкрити багатоглибкість підходу М.

Гоголя до української теми в контексті взаємодії реалізму та романтизму в літературі того часу.

Однак перш ніж ми розпочнемо детальний розгляд першої редакції повісті *Тарас Бульба* 1835 року, звернімося до статті про М. Гоголя українського літературознавця Сергія Єфремова “Між двома душами” (1909). У цій статті С. Єфремов згадував про своє особисте враження від прочитання *Тараса Бульби*: «[...] після книжки Гоголя вперше я почув себе сином рідної землі, з *Тараса Бульби* запала мені в душу перша іскра національної свідомості, до якої потім інші автори додавали вже тільки нового жару» (Єфремов 2003, 19). С. Єфремов висловив власну рецепцію відомих слів М. Гоголя про “дві душі”:

У Гоголя, безперечно, було дві душі: українська і російська. Одна – молода, свіжа, овіяна чарівними споминами й поетичними мріями про далекий, милий серцеві рідний край; друга – стареча, холодна, сувора, з службовими замірами, з надмірним звеличенням офіційної державності... Одна, що знаходила яскраві фарби і м'який юмор для українського життя, і друга, що холодним бичем сатири біла по “расейской гнусной действительности” (Єфремов 2003, 20).

Літературознавець завершує свою статтю висновком: «Гоголь – може, незалежно від своїх замірів та бажань, несвідомо для себе самого – став одним із перших моторів нашого національного руху» (Єфремов 2003, 31). С. Єфремов слушно зауважив, що тема України і українського козацтва є однією із магістральних у творчості М. Гоголя. Вона цікавила його не лише в аспекті сімейної історії (адже його далекий прашчур Остап Гоголь був гетьманом Правобережної України), але і в аспекті історичних та естетичних пошуків митця. Як відомо, М. Гоголь не був першовідкривачем теми України та українського козацтва. До нього цю тему розробляв Дж. Байрон у поемі *Мазепа* (1818) та інші митці. Але саме завдяки М. Гоголю ця тема потужно зазвучала у світовій літературі.

Публікація в 1831 р. збірки *Вечори на хуторі біля Диканьки* принесла М. Гоголю популярність як автора українських повістей, у яких образи України та українців були змальовані в романтичному забарвленні. Вже сучасники письменника відзначили життєвість і водночас поетичність українських образів і традицій, їхній зв'язок із фольклором.

Образ Вакули, який здатен осідлати самого чорта і не побоявся попросити черевички для коханої Оксани (*Ніч перед Різдом*), наділений рисами українського козака – фізична і моральна сила, сміливість, відданість, цілеспрямованість.

Водночас разом із Вакулою в повість *Ніч перед Різдом* увійшла і більш широка – драматична – тема Запорозької Січі, яку ліквідувала Катерина II. Вакула потрапив до палацу цариці разом із козаками і став свідком їхніх докорів на адресу правительки:

Помилуй, мамо! Зачем губишь верный народ? Чем прогневили? Разве держали мы руку поганого татарина; разве соглашались чем-либо с турчином; разве изменили тебе делом или помышлением? За что ж немилость? Прежде

слышали мы, что приказываешь везде строить крепости от нас; после слышали, что хочешь поворотить в карabinеры; теперь слышим новые напасти. Чем виновато запорожское войско? Тем ли, что перевело твою армию через Перекоп и помогло твоим генералам порубать крымцев?.. (Гоголь 2009а, 132).

Літературознавець Юрій Барабаш у монографії *Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко* (2006) писав:

У Гоголя немає замишування Петербургом. [...] Розвиток гоголівського образу імперської столиці йде від [...] фантазмагорії нічного 'Петембурга', що відкрився враженому зорові коваля Вакули, і далі – до містичного хаосу, де все дихає оманю, олжею, до жахливої загадковості міста-фантома, в якому владарює чортівня... (Барабаш 2006, 398).

Читачі твору М. Гоголя *Ніч перед Різдом* були добре обізнані з історією, і їм було відомо, що в 1775 р. вийшов маніфест Катерини II *Об уничтожении Запорожской Сечи и о причислении оной к Новороссийской губернии*. Це були темні часи для українського козацтва. Останній кошовий отаман Запорозької Січі Петро Калнишевський (1691-1803) був тоді заарештований і відправлений на заслання в Соловецький монастир, де відбував покарання протягом 25 років (після яких вийшов на свободу, прожив на Соловках ще 2 роки і помер у віці 112 років).

У маніфесті Катерини II *Об уничтожении Запорожской Сечи...* було сказано:

Мы восхотели чрез сие объявить во всей Нашей Империи к общему известию Нашим всем верноподанным, что Сечь Запорожская в конец уже разрушена, со истреблением на будущее время и самого названия Запорожских Козаков [...] сочли Мы себя ныне обязанными пред Богом, пред Империею Нашею и пред самым вообще человечеством разрушить Сечу Запорожскую и имя Козаков, от оной заимствованное [...] нет теперь более Сечи Запорожской в политическом ее уродстве, следовательно же и Козаков сего имени (Об уничтожении 190).

М. Гоголь поставив собі за мету не лише відродити назву Запорозької Січі, але і її славу історію, поетично оспівати діяння українських козаків. Саме цьому була присвячена діяльність М. Гоголя першої половини 1830-х років.

Після виходу *Вечорів на хуторі біля Диканьки* на початку 1830-х років М. Гоголь і його друг – історик та етнограф Михайло Максимович мали намір разом працювати в Києві. За словами П. Куліша, «М.А. Максимович желал поступить на кафедру словесности, а к Гоголю писал, чтобы он искал для себя кафедру всеобщей истории» (Вересаев 1990, 160). М. Гоголь справді хотів обійняти посаду в Університеті Святого Володимира, де вже працював М. Максимович (до речі, він був першим ректором Київського університету). У листі від 25 травня 1833 року М. Гоголь писав:

Я восхищаюсь заранее, когда воображу, как закипят труды мои в Киеве [...] Там кончу я историю Украины [...] и напишу всеобщую историю, которой, в настоящем виде ее, до сих пор, к сожалению, [...] даже и в Европе нет (Вересаев 1990, 161).

Разом із М. Максимовичем М. Гоголь збирав українські пісні й глибоко вивчав українську історію. Однак М. Гоголю не судилося працювати в Київському університеті, в 1834-1835 роках він почав працювати в іншому закладі – Санкт-Петербурзькому університеті, де викладав всесвітню історію. У той час М. Гоголь продовжував працювати над історією середніх віків, а також над художніми творами й статтями, в яких тема України та українського козацтва органічно увійшла в контекст європейської історії, культури та літератури. Ці студії пізніше склали збірки *Миргород* і *Арабески* (обидві опубліковані 1835 р.).

До збірки *Миргород* увійшли українські повісті *Старосвітські поміщики*, *Тарас Бульба*, *Вій*, *Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем*. У збірку *Арабески*, окрім інших статей, були вміщені історичні та фольклорні праці М. Гоголя про Україну: *Про малоросійські пісні*, *Розділ із історичного роману* та інші. У цей період були створені також фрагменти “Про видання Історії малоросійських козаків”, “Роздуми Мазепи” та ін. Отже, збірки *Вечори на хуторі біля Диканьки*, *Миргород* і *Арабески* являють органічну цілість з точки зору розвитку і поглиблення М. Гоголем образу України, який набував все більшу багатогранність і різноспрямованість.

Звернімо увагу на те, що образ козака на чорті (*Ніч перед Різдвом*) своєрідно розвинений М. Гоголем і в повісті *Тарас Бульба* – Бульба має коня, якого звати Чорт. Український козак, який літає на чорті і підкорює земний і небесний простір, – це, безперечно, міфопоетичний образ, в основу якого покладено казкове і народно-пісенне начало, що цілком відповідало естетиці романтизму. Однак у *Тарасі Бульбі* цей образ набув й інших рис – реалістичних, історичних, епічних.

У листі 6 грудня 1835 року М. Гоголь писав про ті зміни, що відбулися в його свідомості за період викладання в університеті:

Я расплевался с университетом, и через месяц опять беззаботный козак. Неузнанный взошел я на кафедру и неузнанный схожу с нее. Но в эти полтора года – годы моего бесславия, потому что общее мнение говорит, что я не за свое дело взялся, – в эти полтора года я много вынес оттуда и прибавил в сокровищницу души. Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня (Гоголь 1988, 358).

Звернімо увагу на словосполучення “беззаботный козак”, яке не випадково з’явилося в листі М. Гоголя, тому що саме тоді він активно цікавився історією українського козацтва. Які ж думки хвилювали М. Гоголя в той час? Безумовно, це були думки про Україну, про її історію та культуру.

У статті “Взгляд на составление Малороссии” (1832) М. Гоголь розмірковує про Україну і про козацтво в контексті загальноєвропейського процесу:

Если не к концу XIII, то к началу XIV века можно отнести появление Козачества, к тем векам, когда святая, сильная ревность к религии еще не остыла в Европе, когда почти вдруг во всех концах беспрепятственно образовывались братства и ордена рыцарские, составлявшие странную противо-

положность с тогдашним разъединением, с изумительным самоотвержением разрушившие и отвергнувшие условия обыкновенной жизни, безбрачные, суровые, неотразимые соглядатаи дел мира, железные поборники веры Христовой (Гоголь 2013а, 214).

Як бачимо, поняття “Козацтво” тут порівнюється з лицарськими товариствами у Європі. Слова ‘рыцарь’/‘льцар’ (укр. *лицар*), ‘рыцарский’/‘льцарский’ (укр. *лицарський*) М. Гоголь неодноразово використовує в повісті *Тарас Бульба*. Тарас Бульба і його сини Остап і Андрій зображені як українські лицарі, а лицарська честь стане ключовим критерієм оцінки їхніх діянь.

У тій самій статті “Взгляд на составление Малороссии” М. Гоголь визначив специфічні риси українського народу в процесі його формування: «Это скопление мало-помалу получило совершенно один общий характер и национальность [...]»; *Сабля и плуг сдружились между собою и были у всякого селянина; [...] И вот составился народ, по вере и месту жительства принадлежащий Европе, но между тем по образу жизни, обычаям, костюму совершенно азиатский [...] народ, в котором так странно столкнулись две противоположные части света, две разнохарактерные стихии»* (Гоголь 2013а, 216).

У фрагменті “Об издании Истории малороссийских козаков” М. Гоголь писав про унікальний шлях українського козацтва: «До сих пор у нас не было полной, удовлетворительной Истории малороссийского народа, действовавшего в продолжении почти четырех веков независимо от России» (Гоголь 2013с, 224).

У фрагменті “Размышления Мазепы” М. Гоголь розвинув думку про специфічний шлях українського козацтва: «[...] чего можно было ожидать народу, так отличному от русских, дышавшему вольностью и лихим козачеством, хотевшему пожить своей жизнью?» (Гоголь 2013d, 225).

У статті “О малороссийских песнях” (1833) М. Гоголь глибоко проаналізував українські пісні – їх історичний зміст і поетику. Він розглядав пісні як важливе джерело для вивчення історії народу, його ціннісних орієнтацій, образів і мови. У цій статті М. Гоголь виступає не лише як об’єктивний учений, але і як палкий патріот української культури, як органічна частка цієї культури. Українські пісні, на його думку, тісно пов’язані з природою українського краю та історією українського народу.

Но лучшие песни и голоса слышали только одни украинские степи: только там, под сенью низеньких глиняных хат, увенчанные шелковицами и черешнями, при блеске утра, полудня и вечера, при лимонной желтизне падающих колосьев пшеницы, они раздаются, прерываемые одними степными чайками, вереницами жаворонков и стенькими иволгами [...] Это народная История, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа. [...] и Поэзия, и История, и отцовская могила (Гоголь 2013b, 217-18).

М. Гоголь називав українські пісні історичними, відзначивши, що «везде проникает их, везде в них дышит эта широкая воля козацкой жизни!» (Гоголь 2013b, 218). На його думку, українські пісні ніколи не перетворюють-

ся на суто описові і не мають розлогіх зображень природи: «Чувство в них выражается вдруг, сильно, резко и никогда не охлаждается длинным периодом» (Гоголь 2013b, 221). Тому і рядок, за словами М. Гоголя, «ніколи не буває надто довгим».

У статті “О малороссийских песнях” М. Гоголь зауважив відмінність між російськими та українськими піснями, спираючись на М. Максимовича:

Русская заунывная музыка выражает, как справедливо заметил М. Максимович, забвение жизни: она стремится уйти от нее и заглушить вседневные нужды и заботы; но в малороссийских песнях она слилась с жизнью: звуки ее так живы, что, кажется, не звучат, а говорят (Гоголь 2013b, 222).

У цій статті М. Гоголь лише кількома штрихами окреслив стан Малоросії. Він пише про її “страждання,” які знайшли відбиток у народних піснях.

А як же М. Гоголь називає українські землі в повісті *Тарас Бульба* (у першій редакції 1835 р.)? У цьому тексті слово *Україна* (*Украина* у М. Гоголя) звучить 7 разів. Український перекладач Іван Малкович слушно зазначив:

У першій редакції *Тараса Бульби* 1835 р., як легко може переконатися навіть найупередженіший читач, Гоголь жодного разу не згадує ‘русскую землю’, ‘русский дух’, ‘православную веру’ і взагалі не вживає слів ‘русский, русская, русские’; хоча – ні, ‘русская’ раз таки згадується: «... печь, разъехавшаяся на полкомнаты, как толстая русская купчиха». Якщо Гоголь пише про віру, то лише про ‘віру християнську’ і ‘віру Христову’. І щодо рідної землі в нього теж однозначно [...]: «... чтобы знала вся Украина ...» (Малкович 2017, 601).

М. Гоголь оспівує те, що було тоді – героїчне минуле (Запорозька Січ) в порівнянні з тим, що є зараз – негероїчне теперішнє (часи М. Гоголя). Навіть в описі українського степу поетизація стосується саме того часу, коли існувала Запорозька Січ.

Степь чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда весь юг, всё то пространство, которое составляло нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря, было зеленою девственной пустынею. Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений. Одни только кони, скрывавшиеся в них, как в лесу, вытоптывали их. Ничто в природе не могло быть лучше их. Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов (Гоголь 2013e, 36).

У славні часи українського козацтва, на думку М. Гоголя, все було інакше: і природа була прекраснішою, і характери були могутнішими, а історія Запорозької Січі була яскравішою в порівнянні з часом автора (тобто часом після маніфесту Катерини II, яка зруйнувала козацтво). У тексті першої редакції *Тараса Бульби* відчувається глибока ностальгія автора за славною минувшиною і водночас захоплення історією українського козацтва.

Слово *Україна* (*Украина*) в тексті М. Гоголя, з одного боку, увиразнює власний історичний шлях українського народу, а з іншого боку, не є вузько локальним. Шлях *України* уведений М. Гоголем у контекст історії Європи.

Тому говорячи про Тараса Бульбу, автор акцентує історичність цього характеру, його невіддільність від історії України та Європи:

Это был один из тех характеров, которые могли только возникнуть в грубый XV век и притом на полукочующем востоке Европы, во время правого и неправого понятия о землях, сделавшихся каким-то спорным, нерешенным владением, к каким принадлежала тогда Украина. Вечная необходимость пограничной защиты против трех разнохарактерных наций – всё это придавало какой-то вольный, широкий размер подвигам сынов ее и воспитало упрямство духа (Гоголь 2013е, 28).

М. Гоголь зображує Україну як особливе історичне і географічне утворення, як край, що потребує захисту, тому Запоріжжя (Запорозька Січ) змальоване як його органічна частина, як військова школа, покликана виховувати козаків для оборони України.

Бульба заранеє утешал себя мыслию о том, как он явится теперь с двумя сыновьями и скажет: 'Вот, посмотрите, каких я к вам молодцов привел!'. Он думал о том, как повезет их на Запорожье – эту военную школу тогдашней Украины, представит своим сотоварищам и поглядит, как при его глазах они будут подвигаться в ратной науке (Гоголь 2013е, 29).

У процесі розвитку сюжету повісті поняття "Запорозька Січ" і "Україна" зближуються, вони стають невіддільними одне від одного, наповнюючись героїчним змістом. Запорозька Січ надалі зображується автором не лише як військова школа, а як гніздо міцних левів, оплот козацької волі для всієї України: «Так вона она Сечь! Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие львы! Вот откуда разливается воля и Козачество на всю Украину!» (Гоголь 2013е, 39).

Слово Україна ('Украйна') в першій редакції *Тараса Бульби* завжди використовується в особливо значущі моменти оповіді. Так, у напружений момент прощання, коли козаки повинні розділитися (одна частина козацького війська має залишитися й піти в табір ворогів, щоб звільнити полонених козаків, а друга частина – має піти на Запоріжжя, щоби там допомогти іншим козакам відбити атаки татар), слово Україна стає важливим об'єднувальним поняттям для обох частин козацького війська. Незважаючи на колишні сварки, всі козаки поміж собою помирилися, бо діють заради і во славу України:

Ну, прощайте, паны-браты, молодцы! Дай же, Боже, чтобы было так, как Богу угодно! Если мы положим головы, то вы расскажете про нас, что такие-то гуляки не даром жили. Если же вы поляжете и примете честную смерть, то мы поведаем, чтобы знала вся Украина, да и другие земли, что были такие молодцы, которые за веру Христову знали оборонять, да и товарищей уважали (Гоголь 2013е, 59).

Звернімо увагу на те, що коли Тарас Бульба пробирається в табір ворогів, щоб побачити полоненого сина Остапа у в'язниці, єврей Янкель дає йому для цієї експедиції вбрання німецького графа. Автор зазначає, що поява інозем-

них графів і баронів у той час була звичною справою в Польщі. Вони прагнули подивитися на козаків, дізнатися більше про дивний дикий край – Україну. «Они часто были увлекаемы единственно любопытством посмотреть этот почти полуазиатский угол Европы. Московию и Украину они почитали уже находящимися в Азии» (Гоголь 2013е, 71). Як бачимо, М. Гоголь відзначив існування не однієї (спільної) землі, а двох різних земель – Московії та України. Іноземці мали значний інтерес до України і українських козаків. Тому іноземні гості часто приїжджали тоді подивитися на них як на якусь дивину. Через те поява Тараса Бульба в польській в'язниці в костюмі графа не викликала здивування в охоронців.

Поняття Україна (Украйна) в повісті *Тарас Бульба* (у першій редакції 1835 року) тісно пов'язане з поняттям *Козача Нація*. Зображуючи страждання Остапа піз час жорстокої страти, автор зазначає точку зору польського короля (мається на увазі Владислав IV Ваза (1595-1648), польський король в 1632-1648 роках), який був проти жорстоких заходів щодо козаків: «Он очень хорошо видел, что подобная жестокость наказаний может только разжечь мщение Козачьей Нации» (Гоголь 2013е, 74). Отже, Україна (Украйна) в зображенні М. Гоголя – це не тільки дикий край землі, який козаки боронять від нападів ворогів, це ще й місце, де формувалася українська нація, а Запорозька Січ була центром цього загального національного процесу.

У IX (останньому) розділі повісті *Тарас Бульба* (1835) йдеться про слід Тараса, котрий пройшов через всю Україну і справив значний вплив на формування нації:

След Тарасов отыскался: тридцать тысяч козацкого войска показалось на границах Украйны. Это было дело общее. Это целая нация, которой терпение уже переполнилось, поднялась мстить за оскорбленные права свои, за униженную религию свою и обычай, за вероломные убийства Гетманов своих и полковников [...] и за все, в чем считал себя оскорбленным угнетенный народ (Гоголь 2013е, 75).

У цьому фрагменті з'являється історична постать – Гетьман Остряниця (ніжинський полковник Яков Іскра Острянин), який кипів бажанням якнайшвидше скинути «утеснительный деспотизм, наложенный самоуправием государственных магнатов, и очистить Украйну» (Гоголь 2013е, 75).

Отже, М. Гоголь у повісті *Тарас Бульба* (1835) розглядав Україну як частину загальноєвропейської та світової історії, як історико-географічне утворення, що відрізняється від Московії за способом життя і традиціями, як місце формування української нації на основі ідей та козацького кодексу Запорозької Січі.

Образ України в повісті *Тарас Бульба* має не лише історичний, а й міфопоетичний зміст, який ґрунтується на українських піснях і думках, а також на традиціях європейського героїчного епосу (античного і середньовічного).

Історія українського козацтва художньо відтворена М. Гоголем у повісті *Тарас Бульба* без точних дат і подробиць, без чіткої вказівки на місце дії та конкретні події. Власне, цей підхід було проголошено письменником у його статті «О малороссийских песнях»:

Історик не повинен шукати в них показання дня і числа битви или точного объяснения места, верной реляции; в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображенного народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачится перед ним в ясном величии (Гоголь 2013е, 218).

У *Тарасі Бульбі* в першій редакції історія представлена саме так – у яскравих характеристиках, сильних почуттях, спільних прагненнях козаків. Подібний підхід спостерігаємо в героїчних поемах Гомера *Іліада* та *Одіссея*, а також у середньовічному героїчному епосі. Епічний характер тексту М. Гоголя надає ідея “спільної справи” – захист козаками віри Христової та ідеалів Запорозької Січі. Заради цього козаки не жаліють себе, заради цього вони полишають сімейне і благополучне життя, заради цього вони сміливо кидаються у великі битви. Тарас Бульба в кульмінаційний момент звертається до козаків і акцентує їхню увагу на тому, заради чого вони віддають свої сили й життя.

Прежде всего, панове-братья, [...] долг велит выпить за веру Христову! Чтобы пришло наконец такое время, чтобы по всему свету разошлась она и все бусурмены поделались бы наконец Христианами. Да за одним уже разом и за Сечь, чтобы долго, долго она стояла на гибель всему бусурманству, чтобы с каждым годом выходили из нее молодцы один другого лучше, один другого краше. Да уже вместе выпьем и за нашу собственную славу, чтобы сказали внуки и сыны тех внуков, что были когда-то такие, что не постыдились товарищества и не выдали своих (Гоголь 2013е, 60).

Літературознавець Юрій Барабаш ґрунтовно розглянув дискурс “бусурманства” в творчості М. Гоголя і зазначив, що він є межею не лише конфесійною (за ознакою християнської чи нехристиянської віри), але й національною: «В іншому місці, в промові про товариство, Бульба переключає цю опозицію (‘своє’ – ‘чуже’) у сферу національних взаємин, тут батьківщині, козацькому братерству протистоять ‘інші землі,’ тобто чужина» (Барабаш 2001, 75).

Звернімо увагу на те, що Тарас Бульба звертається до козаків зі словами “панове-братья,” що є російською калькою з українського словосполучення “пани-брати” чи “панове-браття.” Етимологія цього вислову сягає далекого минулого. Наприклад, М. Максимович у книжці *Откуда идет Русская земля, по сказанию Несторовой повести и по другим старинным писаниям русским* (1837) завершує свою передмову уривком із *Хроніки літописців стародавніх* (1672), яку уклав історик, церковний діяч XVII століття, ректор Києво-Могилянського колегіуму Теодосій (Феодосій) Софонович (1672): «Отколе Русь почалася, и як Панство Руское, за початку ставши, до сего часу идёт» (Максимович 1837, 8).

Літературознавець Павло Михед у монографії *Крізь призму бароко* (2002) відзначив тісний зв’язок літературної спадщини М. Гоголя із традиціями українського бароко. Це виявилось передовсім у розробці козацької теми й обра-

зів козаків, а, як відомо, мистецтво в Україні витворило особливий різновид – козацьке бароко із певною системою персонажів і поетикою. Окрім того, для українського бароко була притаманна особлива риторична стихія, тому Тарас Бульба у М. Гоголя наділений умінням красномовно говорити, проповідувати чи переконувати. Водночас вплив бароко на художню літературу і мистецтво доби романтизму виявився в яскравому національному дискурсі українських повістей М. Гоголя. П. Михед пише: «Тривале переживання бароко на українському ґрунті має і свої внутрішні причини. Це було, до певної міри, і способом консервації та збереження своєї ідентичності, своєї самотності, що, в свою чергу, залишило глибокий слід в генотипі української культури» (Михед 2002, 198).

Повернімося до ідеї спільної справи, що поступово з'єднує українських козаків у повісті *Тарас Бульба* в єдине ціле, цементує такі різні характери в одну цілість і надає їй величі епопеї:

Это не был дикий энтузиазм, порожденный отчаянием, это было что-то совершенно другое. Какое-то вдохновение веселости, какой-то трепет величия ощущался в сердцах в сердцах этой гуляливой и храброй толпы. Их черные усы величаво опускались вниз; их лица были исполнены уверенности. Каждое движение их было вольно и рисовалось. [...] Ни один не отделялся; нигде не разрывалась эта масса (Гоголь 2013е, 75).

У фіналі твору М. Гоголь ще раз повертається до теми спільної справи, яка формує українську націю: «След Тарасов отыскался: тридцать тысяч козацкого войска показалося на границах Украйны. Это было дело общее. Это целая нация» (Гоголь 2013е, 75).

Водночас історія України (України) у художній рецепції М. Гоголя постає не тільки як велична епопея, але і як домашня історія – як приватна історія дому і родини Тараса Бульби, що вписана в загальну історію козацтва.

У статті “О малороссийских песнях” М. Гоголь писав про те, що в українських народних піснях простежуються два аспекти відображення історії – крізь велич битви і крізь домашній побут. «Там одни казаки, одна военная, бивучая и суровая жизнь, здесь, напротив, один женский мир, нежный, тоскливый, дышущий любовью» (Гоголь 2013б, 218). Тому життя родини Тараса Бульби в повісті зображується не лише в суворих реаліях Запорозької Січі, але й у домашньому колі – у сприйнятті “бедной матери”, образ якої набуває фольклорних рис, що походять із казки, народної пісні, думи.

Мати, яка, єдина, не спить перед від'їздом синів на Січ, розцісує їм кучері, омиває їх слюзами, передчуваючи велику біду. Ще нічого не сталося, але тривожні відчуття сповнюють серце матері і вона, як у народній пісні або думі, звертається до своїх дітей з риторичним запитанням: «Сыны мои, сыны мои милье! Что будет с вами? Что ждет вас?» (Гоголь 2013е, 30).

Образ матері порівнюється з образом степової чайки, що махає, стривожена, крилами над гніздом і дітьми своїми. Це фольклорне порівняння створює сильне емоційне тло сцені розлуки матері із синами, на яких чекають великі битви, в яких вони навряд чи вціліють.

Велику роль у першій редакції повісті *Тарас Бульба* відіграє українська природа, яскраві романтичні пейзажі, що суголосні сильним пристрастям і характерам. Як і в народних піснях, ці описи не є надто розлогими. Водночас у них виявляється поетичний погляд М. Гоголя як тонкого лірика, майстра живописної прози. Так, наприклад, український степ постає в несподівано прекрасному жіночому образі – матері чи коханої жінки, яка ніби обіймає і захищає козаків. Образ дикої степової краси викликає відверте захоплення автора, який ніби їде поруч із Тарасом Бульбою та його синами і милується українською природою.

До речі, міфопоетичний мотив обіймів природи був окреслений ще в статті «О малороссийских песнях» (1833). У повісті *Тарас Бульба* (1835) М. Гоголь звертається до нього неодноразово. Коли Бульба ліг спати на своєму дворі, «ночь еще только обняла небо» (Гоголь 2013е, 29). Коли Бульба із синами вирушив на Запоріжжя, степова пустеля «приняла их всех в свои зеленые объятия» (Гоголь 2013е, 36). Під час облоги Дубно «ночь, июньская, прекрасная ночь, с бесчисленными звездами, обнимала опустошенную землю» (Гоголь 2013е, 49). Природа, як добра мати, обіймає і дає захист своїм дітям – козакам, які органічно з нею пов'язані.

Міцними обіймами наповнені також моменти життя і смерті козаків. Остап кинувся обіймати свого брата, товариша і супутника – Андрія, котрого убив Тарас. Кошовий обійняв Тараса, і всі козаки обнялися, прощаючись після рішення розділити військо на дві частини, щоб допомогти тим, хто в полоні, і тим, хто захищає Запорозьку Січ. Отже, мотив обіймів дозволяє М. Гоголю відтворити органічну єдність козацтва із природним світом і кровний зв'язок, спорідненість козаків один з одним. Цей мотив походить із українського фольклору (народних казок і пісень), де персонажі завжди у відповідальні моменти, особливо в сценах прощання, розлуки, обіймаються, щоб розійтися навки.

У зображенні образів українських козаків, зокрема Тараса Бульби і його синів, виявилось декілька взаємопов'язаних тем і мотивів – Біблії, казок, історичних пісень, народних дум, а також середньовічного героїчного епосу.

Усталеним сюжетом українських казок є розповідь про батька і двох синів, із яких один виконує батьківські настанови, а інший – не виконує. Цей казковий сюжет накладається на біблійну притчу про блудного сина, котрий не послухався батька і вчинив по-своєму. Але якщо в біблійній притчі неслухняний син усвідомив свої помилки і припадає на коліна перед батьком, вимолюючи прощення, то в повісті *Тарас Бульба* (1835) мотив спокути відсутній, що пояснює жорстоке покарання батьком свого сина.

В історії Остапа, який завжди наслідує батька і залишається вірним ідеалам Запорозької Січі, теж убачаємо поєднання казкового і біблійного сюжетів. Страта Остапа є аллюзією на страждання і страту Ісуса Христа. Коли сили полишили Остапа, він вголос звертається до свого батька: «Батько? Где ты? Слышишь ли ты?» (Гоголь 2013е, 74). У цьому епізоді в підтексті вчувається звернення Ісуса Христа до Бога-Отця в напружений момент моління про чашу. Остап не знав, що батько в той момент був поруч, на площі, тому запитання Остапа має риторичний характер. У Біблії Бог-Отець мовчить у відповідь

на звернення Ісуса, даючи, таким чином, зрозуміти Ісусові необхідність Його жертви заради людей. Тарас Бульба, який був свідком страти Остапа, теж дає Остапові духовну підтримку: «“Слышу!” – раздалось среди всеобщей тишины, и весь миллион народа в одно время вздрогнул» (Гоголь 2013е, 74). Отже, у взаємини Остапа і Тараса Бульби автором закладено біблійну паралель – Ісус Христос і Бог-Отець (Остап як вірний послідовник батька), а у взаємини Андрія і Тараса Бульби іншу паралель – блудний син і батько (Андрій як порушник настанов батька).

Окрім того, можна погодитися й із В. Денисовим, який вбачає в історії родини Тараса Бульби євангельські алюзії, що, на його думку, «придают героям некоторое сходство с апостолами, провозвестниками и ревнителями Веры, среди которых изменник Иуда» (Денисов 2001, 85).

У дусі народно-казкової традиції М. Гоголь зображує силу українських козаків. У них автор убачає не лише фізичні, а й моральні переваги. Бульба в бою порівнюється із велетнем (гігантом). Остап теж видавався «чем-то атлетическим, колоссальным», він наділений якостями «мощного льва». Пізніше, як пише М. Гоголь, «Остап выносил страдания, как исполин, с невообразимой твердостью» (Гоголь 2013е, 74).

У фіналі твору козачі коні, ніби птахи, перелетіли через прірву. У цьому епізоді виявилася алюзія на щасливий фінал чарівної народної казки, на який заслуговують тільки абсолютно позитивні герої.

Козаки только в один миг ока остановились, подняли свои нагайки, свистнули – и татарские их кони, отделившись от земли, распластались в воздухе, как змеи, и перелетели через пропасть. Под одним только конь оступился; но зацепился копытом и, привыкший к крымским стременинам, выкарабкался с своим седоком. Отряд неприятельских войск с изумлением остановился на краю пропасти (Гоголь 2013е, 78-9).

У зображенні Тараса Бульби і його синів виявилися також традиції українських історичних пісень, в яких для зображення береться не вся біографія героя, а найбільш яскраві її сторінки з акцентом на переживаннях і почуттях персонажів у напружені моменти. Так, в Остапі домінує «твердость, всегда отличавшая козаков», а Андрій «имел чувства несколько живее», його серце відчувало «потребность любви», яке призвело його і до блаженства, і до трагедії.

Складну драму почуттів пережив Тарас, коли дізнався про зраду Андрія. Побачивши Андрія серед ворогів, Тарас Бульба різко змінився. Автор порівнює його із розгніваним вепрем. На його обличчі, за словами М. Гоголя, можна було побачити втілення найлютішого гніву, а на обличчі Андрія тим часом було помітно переляк, бо він відчував на душі тяжкий гріх. Під впливом свого гніву Тарас Бульба надалі діє спонтанно – убиває сина Андрія.

Чому ж Тарас Бульба убив свого сина Андрія? Пояснення тут полягає не лише у рвучкості й раптовому рішенні батька, який діяв під впливом люті та відчаю, але й у традиціях героїчного (лицарського середньовічного) епосу, на які спирався М. Гоголь.

Повернімося до початку твору і згадаймо, що в зображенні козаків М. Гоголь постійно використовує слова “лицарі”, “лицарський”, “лицарська честь”, “лицарська слава”.

У першому розділі твору Остап і Андрій постають смішними в чужому, неприродному для них вбранні – у підрясниках, які було прийнято носити тоді в Києво-Могилянській академії. Тарас Бульба насміхається над синами, тому що їхній вигляд не відповідає справжньому вигляду запорозьких лицарів – козаків: «А поворотись, сынку! Цур тебе, какой ты смешной! Что это на вас за поповские подрясники? И эдак все ходят в Академии?» (Гоголь 2013е, 27).

Утім, незабаром Остап і Андрій постануть у зовсім іншому вигляді – прекрасними лицарями, готовими до майбутніх подвигів. Бульба сам вибирав для синів найкраще вбрання, і колишні бурсаки змінилися: замість старих зношених чобіт на них з’явилися червоні сап’янці; шаровари, завширшки як Чорне море, хлопці підперезали золотими очкурами, на яких були ще довгі ремінці з китицями і всілякими брязкальцями для люльки; червоні жупани червоного сукна вони також підперезали візерунчастими поясами. Сини Тараса Бульби виглядали дуже гарними в новому одязі й шапках із чорного смушку. Звернімо увагу на традиційні українські кольори в описі Остапа і Андрія в козацькому вбранні. Тут домінують червоний і чорний кольори. Червоний – символ життя, кохання, звияги, чорний – символ смерті, трагедії. Ще в цьому описі використовується золотий колір, який традиційно запорозькі козаки використовували на корогвах.

Тарас Бульба, збираючи синів на Січ, звертається до їхньої матері: «Моли Бога, чтобы они воевали храбро, защищали бы всегда честь льцарскую, чтобы стояли всегда за Веру Христову, а не то пусть лучше пропадут, чтобы и духу их не было на свете!» (Гоголь 2013е, 31).

“Честь лицарська” полягає в захисті віри Христової і принципів Запорозької Січі – це головне для Тараса Бульби. Він сам є охоронцем “честі лицарської” і навчає цього не лише своїх синів, а й інших козаків.

Коли козацькому війську необхідно було розділитися, щоб виконати різні завдання, запорожці оцінюють цю подію з точки зору саме “лицарської честі”. Посивілі запорожці кажуть: «[...] и вы исполняете честь льцарскую, и мы поступаем по льцарскому обычаю. На то и живой человек, чтобы защищать веру и обычай» (Гоголь 2013е, 58).

Для Тараса Бульби, ватажка українських лицарів, немає середини: за “честь лицарську” необхідно або боротися, або загинути в чесній битві.

Теперь пришла нам пора показать честь запорожскую. Глядите же: если уже не можно будет стоять против бусурменов, то чтобы все полегли на месте, чтобы ни один не остался вживе, чтобы все, как добрые товарищи, покотом улеглись в одной могиле (Гоголь 2013е, 59).

Отже, в художній рецепції М. Гоголя у першій редакції повісті *Тарас Бульба* українські козаки постають як славні лицарі України, котрі мають великий шлях і велику мету – захист віри Христової та ідеалів Запорозької Січі як вільної республіки.

Андрій зображений у повісті як лицар, але більше у європейській, аніж українській традиції. Як відомо, вся середньовічна культура була просякнута культом жінки. У душі цієї традиції Андрій служить прекрасній дамі – прекрасній панночці. Заради неї він ладен відмовитися від батька, матері, товаришів, вітчизни. Цікаво, що Андрій зберігає віру в Бога. Образ прекрасної полячки викликає в нього біблійні асоціації: її світлий одяг нагадує йому янгола (серафім), її обличчя здавалося йому небесним, а вся вона – небесним створінням. Коли під час облоги Дубна служниця просить його по допомогу для панночки, Андрій слухав служницю, перериваючи її розповідь здивованими вигуками, які свідчать про його незмінну віру в Бога: “Милосердный Иисус!”, “Спаситель Иисус!”, “Боже, изменить ей!”, “Спаситель, она открыта!” і т.п.

У статті “О средних веках” М. Гоголь писав: «Женщина средних веков является божеством; для ней турниры, для ней ломаются копья, ее розовая или голубая лента вьется на шлемах и латах и вливает сверхъестественные силы» (Гоголь 2009с, 16). Сприймаючи красиву жінку як утілення Бога, Андрій ладен все кинути до її ніг: «Я не так люблю: отца, брата, мать, отчизну, все, что ни есть на земле – все отдаю за тебя! Все прощай! Я теперь ваш! Я твой! Чего еще хочешь!» (Гоголь 2013е, 53).

Можна зробити висновок про те, що Андрій не зрадив віру в Бога, адже для нього кохання було проявом божественної любові. Проте, коли він перейшов у табір ворогів, Андрій зрадив Запорозьку Січ і своїх товаришів, що суперечило кодексу честі українських козаків. Тому в момент зустрічі з батьком він відчував «свою душу не совсем чистою». Отже, Андрій залишився християнином і лицарем, але тим лицарем, котрий діяв в ім'я жінки, а не в ім'я спільної справи й козацької честі.

Тому Тарас Бульба не має іншого виходу, як убити Андрія згідно з епічною традицією і відповідно до кодексу честі українських козаків: «Так продать, продать веру? Проклят тот час, когда ты родился на свет! [...] Ты думал, что я отдам кому-нибудь дитя свое? Нет! Я тебя породил, я тебя и убью. Стой и не шевелись, и не проси у Господа Бога отпущения, за такое дело не прощают на том свете» (Гоголь 2013е, 55).

Як бачимо, слово “дело” – “такое дело” – з'являється в цьому епізоді не випадково. Справа Андрія не є спільною справою, це його приватна справа, що призвела героя до зради спільної справи козаків. Тому як лицар в очах Тараса Бульби Андрій пропав, тобто помер для батька і для всіх товаришів: «Чем не козак был? Пропал, пропал без славы!» (Гоголь 2013е, 56). Адже славу козаку, на думку Тараса Бульби, може принести тільки служіння спільній справі.

Звернімо увагу на те, що автор, який часто вдається до романтичної поетизації подвигів українських козаків, не поетизує вчинок Тараса Бульби в епізоді вбивства Андрія. Більше того – автор називає Тараса синовбивцею.

Остановился сыноубийца и думал: предать ли тело изменника на расхищение и поругание, чтобы хищные птицы растрепали его и сыромахи-волки расшарпали и разнесли его желтые кости, или честно погребсти в земле (Гоголь 2013е, 55).

У цей час до нього під'їхав Остап, і в його словах вчувається осуд батька. Безперечно, авторська позиція в даному випадку збігається з позицією Остапа: «Батько! – сказав он. Тарас не слышал. – Батько, это ты убил его?» (Гоголь 2013e, 56). Остап кинувся обіймати свого мертвого брата, з яким вони росли разом, ділячи все навпіл. Після того Тарас відчув у грудях терпкий клубок. Потім вони взяли тіло і понесли його в обпалений ліс, шаблями й списами вирили могилу. Тільки завдяки Остапові Андрія поховали, хоча й без пошанування, належного козакам, та все ж таки поховали в землі.

З точки зору приватної людської історії, вчинок Тараса Бульби, безумовно, є гріхом (тому автор називає його синовбивцею), але з точки зору героїчного епосу – це закономірний і належний вчинок справжнього лицаря, який не може пробачити зраду спільної справи, навіть власному синові.

У фіналі твору моральна перевага виявляється саме на боці Тараса Бульби. Схоплений ворогами, він зазнав смертельних мук, але до кінця залишається вірним спільній справі – підказує козакам із висоти скелі, де відбувалася його страта, як їм краще уникнути небезпеки. І саме Тарасові належить останній погляд (як у народній пісні чи думі) на козаків, котрі зуміли врятуватися і надалі будуть продовжувати спільну справу.

Тарасу Бульбі присвячені фінальні рядки повісті, що нагадують міфопоетичну кінцівку народної думи і виводять епічну історію із категорії минулого до категорії майбутнього:

Черт побори! Да есть ли что на свете, чего бы побоялся козак? Не малая река Днестр; а как погонит ветер с моря, то вал дохлестывает до самого месяца. Козаки плаыли под пулями и выстрелами, осторожно минали зеленые острова, хорошенько выправляли парус, дружно и мерно ударяли веслами и говорили про своего атамана (Гоголь 2013e, 79).

У цьому фіналі через міфопоетичні образи виявляється внутрішній зв'язок повісті *Тарас Бульба* (1835) з повістю *Ніч перед Різдом* (1831): чорт, місяць на небі (символ родючості, світла, сили небесної) і козак, який нічого не боїться, який оживає знов, як у народній думі, і про якого складають легенди наступні покоління. У кінцівці *Тараса Бульби* автор робить акцент не на одиничний образ, а саме на колективний образ козаків, які «хорошенько виправляли парус» (вітрило – символ міцної основи в бурхливому морі життя), «дружно и мерно ударяли веслами» (як єдиний організм), і говорили про свого атамана, наслідуючи його справу – спільну справу.

Отже, у процесі аналізу першої редакції повісті *Тарас Бульба* (1835) ми дійшли таких висновків. М. Гоголь на початку 1830-х років мав стійкий інтерес до теми України та українського козацтва. Збірки *Вечори на хуторі біля Диканьки* (1831), *Миргород* (1835) і *Арабески* (1835) засвідчують поступовий розвиток і поглиблення української теми в творчості М. Гоголя. Письменник розглядає історію України в контексті світової та європейської історії, чому сприяли значною мірою історичні дослідження митця та його викладання всесвітньої історії в університеті. На розвиток теми України в спадщині М. Гоголя вплинуло його перебування в Києві, спілкування із істориком та етно-

графом М. Максимовичем, посилення інтересу до українського фольклору та української історії. Образ України є провідним у першій редакції повісті *Тарас Бульба* (1835), він визначає характери й колізії твору, а також є головним критерієм оцінки вчинків персонажів. Образи України та українців у першій редакції *Тараса Бульби* зображені в різних аспектах—реалістичному (побут, звичаї, спосіб життя козаків за часів Запорозької Січі), історичному (розгляд козацтва в контексті лицарських об'єднань, що існували в середні віки в Західній Європі), міфопоетичному (романтичне зображення спільної справи, кодексу честі, діянь українських козаків, створення козацького міфу як утілення ідеї боротьби за волю та рідну землю). У художній рецепції образів України та українських козаків М. Гоголь поєднав традиції українського фольклору (народні казки, пісні, думи), античного і середньовічного героїчного епосу, а також біблійні алюзії та ремінісценції, що дозволило письменникові вивести історію Тараса Бульби та його родини (не лише кровної сім'ї, але й козацької родини) на рівень героїчної епопеї про українських лицарів – козаків. При тому відзначимо, що художня рецепція історії козацтва у М. Гоголя представлена не лише у високому героїчному втіленні, а й в особистісному, емоційному вимірі – у почуттях і переживаннях людей, їхніх стражданнях, помилах, експресивних вчинках. Усе це сприяє створенню багатства смислів і нюансів в образах України та українців у першій редакції повісті *Тарас Бульба*. Ці образи були переосмислені в другій редакції *Тараса Бульби* (1842) під впливом історіографічного дослідження М. Максимовича *Откуда идет Русская земля, по сказанию Несторовой повести и по другим старинным писаниям русским* (1837) та в контексті поглиблення інтересу М. Гоголя до історії Київської Русі, давньоруських літописів та культури України на різних етапах її розвитку. Друга редакція повісті *Тарас Бульба* (1842) М. Гоголя в аспекті художньої рецепції образу України потребує спеціального аналізу, що стане предметом нашого спеціального розгляду в подальшому.

Література

- Ilchuk, Yuliya. 2021. *Nikolai Gogol: Performing Hybrid Identity*. Toronto: University of Toronto Press.
- Барабаш, Юрій. 2001. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...». *Гоголь і Шевченко: порівняльно-типологічні студії*. Харків: Акта.
- Барабаш, Юрій. 2006. *Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко*. Київ: Києво-Могилянська академія.
- Бояновська, Едіта. 2013. *Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом*. Київ: Темпора.
- Вересаєв, Викентий. 1990. *Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников*. Харків: Прапор.
- Гоголь, Николай. 2009а. «Ночь перед Рождеством.» У кн. Николай Гоголь, *Вечера на хуторе близ Диканьки*, 78-169. Харків: Фолио.
- Гоголь, Николай. 2009б. «О преподавании всеобщей истории.» У кн. Николай В. Гоголь, *Арабески*, 29-40. Санкт-Петербург: Наука.

- Гоголь, Николай. 2009с. “О средних веках.” У кн. Николай В. Гоголь, *Арабески*, 10-19. Санкт-Петербург: Наука.
- Гоголь, Николай. 2013а. “Взгляд на составление Малороссии.” У кн. Николай В. Гоголь, *Миргород*, 208-16. Санкт-Петербург: Наука.
- Гоголь, Николай. 2013б. “О малороссийских песнях.” У кн. Николай В. Гоголь, *Миргород*, 217-23. Санкт-Петербург: Наука.
- Гоголь, Николай. 2013с. “Об издании Истории малороссийских козаков.” У кн. Николай В. Гоголь, *Миргород*, 224. Санкт-Петербург: Наука.
- Гоголь, Николай. 2013д. “Размышления Мазепы.” У кн. Николай В. Гоголь, *Миргород*, 225-26. Санкт-Петербург: Наука.
- Гоголь, Николай. (1835) 2013е. “Тарас Бульба.” (Первая редакция 1835 года). У кн. Николай В. Гоголь, *Миргород*, 25-79. Санкт-Петербург: Наука.
- Гоголь, Николай. 1988. *Переписка*, в 2 тт., под ред. А.А. Карпова и М.В. Виролайнен. Москва: Худож. лит.
- Денисов, Владимир. 2001. “Изображение козачества в раннем творчестве Н.В. Гоголя.” *Гоголезнавчі студії* 7: 101-10.
- Єфремов, Сергій. 2003. “Між двома душами.” У кн. *Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя*, упор. Віра Агеева, 17-34. Київ: Факт.
- Звняцковский, Владимир. 1994. *Тайна национальной души*. Киев: Ликей.
- Луцький, Юрій. 2002. *Страдництво Миколи Гоголя, знаного як Ніколай Гоголь*. Київ: Знання України.
- Максимович, Михайло. 1837. *Откуда идет Русская земля, по сказанию Несторовой повести и по другим старинным писания русским*. Київ: Вь Университетской Типографии.
- Малкович, Іван. 2017. “Декалька зауваг щодо перекладу *Тараса Бульби*.” У кн. Микола Гоголь, *Українські повісті*, 599-605. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
- Михед, Павло. 2002. *Крізь призму бароко*. Київ: Ніка-Центр.
- Михед, Павло. 2004. “Апостольський проєкт Миколи Гоголя (спроба реконструкції).” *Слово і час* 7: 12-29.
- “Об уничтожении Запорожской Сечи и о причислении оной к Новороссийской губернии.” У кн. *Полное собрание законов Российской империи: Первое собрание (1649-1825)*, т. XX, № 14354, 190-93.
- Чижевський, Дмитро. 2009. “Микола Гоголь (На шляху до вічної краси).” У кн. *Гоголь & Гоголь: Збірник статей*, 163-87. Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв.

К первой рецепции творчества Тургенева в Италии (1869-1908). Журналы, издания, переводчики, посредники

Джузеппина Ларокка

1. К вопросу о значимости рецепции Тургенева в Италии

В истории рецепции произведения в рамках лингвистической, литературной и культурной системы иной по отношению к исходной, по нашему мнению, необходимо принимать во внимание по крайней мере три элемента, которые тесно связаны друг с другом: 1) интерпретация феномена рецепции через переводную литературу, которую следует рассматривать как часть подсистемы (Even-Zohar 1990; Gentzler 1993, 104-43) и внутри определенного “литературного поля” (Bourdieu 1992, 299-310), стараясь понять, каким образом отбираются оригинальные произведения и как они представлены системой через ряд инструментов (переводы, паратексты, рецензии, возможное включение произведений в историю литературы); 2) контекстуализирование этой динамики ассимиляции на новой издательской сцене и, следовательно, понимание канона иностранной литературы по сравнению с канонами национальной литературы и его взаимодействие с последней; и 3) оценка фактора, способствует ли перевод созданию имитаций, ремейков или отголосков и модулей из поступающей литературы.

В рамках данной статьи мы пробуем заложить основу для размышлений о первом восприятии Ивана Сергеевича Тургенева в Италии между девятнадцатым и двадцатым веками в свете некоторых тематических исследований, связанных с переводами и паратекстами. Тема, очевидно, очень широка и за-

Giuseppina Larocca, University of Macerata, Italy, giuseppina.larocca@unimc.it, 0000-0003-0732-9485

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giuseppina Larocca, *On the First Reception of Ivan Turgenev's Works (1869-1908) in Italy: Journals, Editions, Translators, and Cultural Mediators*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.05, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 33-49, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

служивает гораздо более обширного исследования, чем данная статья, но в этой работе мы хотели бы наметить некоторые темы, характеризующие период между двумя столетиями. Несмотря на то, что уже существуют отдельные исследования, посвященные Тургеневу и Италии, а также первым переводам Тургенева на итальянский язык и тургеневским отголоскам в итальянской литературной продукции конца XIX века¹, в настоящее время все же не хватает систематической рефлексии, определяющей, какой именно Тургенев был “импортирован”, как он был представлен и какова была его роль в литературном поле Италии. Методологическая предпосылка, из которой мы исходим, и которая справедлива для общего феномена рецепции, это тот факт, что при ассимиляции исходные переводные тексты циркулируют без исходного контекста, поэтому они не приносят с собой соответствующего «поля производства» (*champ de production*); они переосмысливаются на основе структуры «поля рецепции» (*champ de réception*) (ср. Bourdieu 2002, 4), что гарантирует им вторую жизнь.

Когда мы говорим об итальянской издательской жизни в период после объединения, необходимо помнить о первостепенной роли таких периодических изданий, как *Nuova Antologia*, *La Nazione*, *Rassegna nazionale*, *Rassegna delle letterature straniere*, *La Rivista Europea*, *Il Crepuscolo*, *La gazzetta letteraria*, основополагающих для распространения иностранной литературы, в том числе русской литературы. Следует также иметь в виду, что после объединения Италии идентичность и интеллектуальное формирование оказались задачей, которую должны были выполнять поэты и писатели. В 70-е гг. такие авторы как Джованни Верга и Луиджи Капуана, представители веризма, обращались, что было неизбежно, также к иностранным образцам и искали свою собственную идентичность в непрерывном сравнении внутренней и внешней литературных динамик. Не только французский источник вдохновения (Золя, Флобер, Мопассан), но и другие литературные системы, в том числе русская, привлекали внимание итальянских писателей по многим причинам. Больше всего их интересовала проза, с которой европейская публика познакомилась благодаря плодотворной деятельности писателя, ставшего мостом между Россией и Европой, Ивана Тургенева, переводчика на французский язык *Капитанской дочки* (1846 г.) и *Евгения Онегина* (1863 г.) (в спорном сотрудничестве с Луи Виардо)², а также повестей и рассказов Гоголя, таких как *Тарас Бульба*, *Записки сумасшедшего*, *Коляска*, *Старосветские помещики* и *Вий* (1845), также переведенных “в тандеме” с Виардо. Внимание к русской истории и обществу было в центре поэтики Тургенева еще с берлинских лет, и его выбор перевода некоторых текстов на французский язык

¹ См. Потапова 1968; Kauchtschischwili 1969; Casari 1977; Piretto 1979 и 1983; Dodero Costa 1983; Garetto 1983; Maver Lo Gatto 1983; Pesenti 1983; Persi 1983; Ivanov 1987; Lacopca 1988; Aloe 2000.

² О Тургеневе-переводчике художественных русских текстов (и в сотрудничестве с Виардо) и произведений иностранных литератур на русский см. Измайлов 1974; Cadot 1981; Алексеев 1989; Генералова 2002; Žekulin 2008 и 2009; Кафанова 2012.

отражал этот интерес, поскольку, как отмечает Лидия Гинзбург, «Тургенев имел, конечно, в виду [...] ту атмосферу русского освободительного движения, в которой крайнего напряжения достигла умственная жизнь сменявших друг друга поколений» (Гинзбург 1977, 294). Известно, что, европейский отпечаток, который Тургенев открыто признал (Герцен 1959: 195) и связал с такими писателями, как Флобер, Золя, Генри Джеймс, Жорж Санд, играл первостепенную роль в его литературном творчестве, и не случайно в начале XX века русская критика относилась к нему как к «великому русскому европейцу» (Каган 2004, 579).

Тургеневу удалось переработать европейский литературный опыт и создать в своем «поле принятия» доселе неизвестный в России жанр, который Пумпянский определяет как «героический роман» (Пумпянский 2000, 385), а Виктор Шкловский – как «роман одного эпизода» (Шкловский 1929, 74). По существу, это роман, сосредоточенный на одной личности, вокруг которой строятся события, любовь, трагедии, роман, привитый к подготовленной пушкинским *Онегиным* русской почве. Именно этот тип романа стал известен в Италии с 1869 г., когда *Дым* (1867 г.) был опубликован частями, одновременно с первыми переводами двух рассказов из *Записок охотника* (1852 г.), «Уездный лекарь» и «Ермолай и мельничиха», вышедшими в 1869 г. (Turghenieff 1869a, b, c, d, e). С этого момента начался первый этап рецепции Тургенева, закончившийся в 1908 году с основанием флорентийского журнала *La Voce* писателями Джованни Папини, Джузеппе Преццолини и Арденго Соффичи. Этот журнал определил неуспех тургеневского творчества, так как все более и более систематически он продвигал Достоевского, Толстого и Чехова. Они были своего рода русской «проекцией» Папини, Преццолини и Соффичи. С 1908 г. и на протяжении всех 1910-х гг. уменьшается количество переводов Тургенева и исследований о нем, хотя публикации тургеневских текстов продолжают. Это значит, что Тургенев 1910-х гг. все более известен широкой читательской аудитории, но его постепенно вытесняют другие авторы, такие как Достоевский, Толстой и Чехов.

2. Переводы и паратексты. Некоторые case studies

Еще до знаменитого *Le roman russe* (1886 г.) Эжена М. де Вогэ, в котором достаточно места отведено тургеневскому роману (de Vogüé, 133-201), в Италии первые, хотя и очень мимолетные следы Тургенева можно увидеть в 1858 г. в миланском журнале *Il Crepuscolo*, основанном в 1850 году литературным критиком Карло Тенкой (Carlo Tenca, 1816-1883), который очень много писал о русской литературе от ее истоков до Пушкина и кроме того присматривался к писателям конца XVIII и начала XIX столетий в ключе пост-Рисорджименто (см. Lasorsa 1979, 11-5). В разделе, посвященном мировой переписке, появляется статья «Переписка с севера», датированная «17-м декабря с русских границ», в которой анонимный автор представляет экскурс в современную русскую литературу, подвергшуюся царской цензуре. В первой же строке, говоря о литературе эмигрантских русских деятелей, читаем:

[...] Свобода печати в России, конечно, непохожа на свободу печати в других странах, где свобода понимается и практикуется во всех гражданских порядках [...] многие писатели, которым в иное время приходилось эмигрировать из России, теперь вновь разрешены. Среди них достаточно назвать Тургенева, автора *Записок охотника* и других романов, известных и остальной Европе, который, бичевавший в одной из своих книг коррупцию русских служащих, был изгнан, а теперь возвращен нынешним императором [...].³

Конечно, трудно приписать эти весьма краткие заметки перу Тенки, никогда не бывавшего в России и не знавшего русского языка, но несомненно, критик проявлял заметный интерес к Тургеневу. Действительно, в некоторых письмах к своему другу Туллио Массанари (Tullio Massanari) второй половины 1860-х Тенка подчеркивал свою симпатию к писателю и называл его своим «любимым автором» (“autore prediletto”) (Massanari 1886, 400). Однако настоящий и более пристальный подход к произведениям писателя имел место в следующем десятилетии, когда Тургенева стали печатать в переводах – очень часто, как это было принято в то время, без предисловий и предисловий. В 1869 г. возник интерес, хотя и робкий, к *Запискам охотника* (1852 г.), первому тексту, переведенному в большинстве европейских стран практически на следующий день после его выхода в России⁴. В миланском журнале *La Perseveranza* были опубликованы анонимные версии – вероятно, выполненные одним переводчиком (Piretto 1979, 460): “Уездный лекарь” и “Ермолай и мельничиха”, выпущенные соответственно в мае и июле 1869 г. Отсюда постепенно, среди прочего, *La Perseveranza* также содействовала распространению другой тургеневской повести, “L’infelice” («Несчастливая»), все еще в анонимном переводе (Turghenieff 1873b).

В целом *Записки* изо всех сил пытались утвердиться в Италии, возможно, потому что название напоминало тему охоты, присутствующую в оригинальном тексте, но только как повествовательный прием. Реалистический литературный вкус того времени, направленный на возвеличивание деревни и провинции, не был привычен подобному мотиву, и для чтения Тургенева и понимания роли деревенского измерения в *Записках* нужны были культурные

³ “[...] La libertà della stampa in Russia non somiglierebbe per certo a quella di altri paesi dove la libertà è compresa e praticata in tutti gli ordini civili [...] molti scrittori, i quali avevano dovuto in altri tempi migrar dalla Russia, ora vi sono riammessi. Basterà citarvi tra questi il Tourgenieff, autore delle memorie di un cacciatore e d’altri romanzi non ignoti anche al resto dell’Europa il quale, avendo flagellato in un suo libro la corruzione degli impiegati russi, era stato esigliato e ora richiamato dall’imperatore attuale [...]”: (без автора 1858, 830).

⁴ Во Франции, на приемной родине писателя, он был издан в 1854 г. и стал первым переведенным произведением (ср. Waddington and Montreynaud 1980, 76), в Германии в том же 1854 г. он был опубликован под названием *Aus dem Tagebuche eines Jägers* в версии Буша и Вьедерта, а до этого были уже переведены некоторые рассказы из цикла (ср. Dornacher 1968, 453-56), и даже в Англии, стране, более скептически приветствовавшей Тургенева за «его персонажей», которые «не имели жизненно важного значения для английского читателя», некоторые фрагменты были переведены в периодическом издании в 1855 г. (Ср. Gettman 1941, 16-7).

посредники, способные уловить смысл, особенности русского текста. Произведение затем переводилось по частям и всегда в сокращенном варианте, о чем свидетельствует перевод “Бирюка”, опубликованный в декабре 1883 года в воскресной газете *Il Pungolo della Domenica* с экстравагантным заглавием “La Vendetta” («Мечь», Turgheniev 1883). Этот прием переименования высветил широко распространенную с середины XIX века до начала нового века практику, направленную на то, чтобы сделать текст более интригующим для современного читателя. Автором этого перевода был Доменико Чамполи (1852-1929), переводчик русских классиков, таких как Пушкин и Лермонтов, и популяризатор новаторских славистических исследований, который очистил текст от эпизода последней драки между Бирюком и Фомой, после которой крестьянин был освобожден⁵. Возможно, учитывая его внимание к *Запискам*, Чамполи мог бы быть автором перевода “Уездного лекаря” и “Ермолая и мельничихи”, но сегодня трудно обосновать эту гипотезу, которая потребовала бы не только анализа двух переводов – задача, уже выполненная Джан Пьеро Пиретто (Piretto 1979), – но и сравнения стратегий перевода, примененных ко всем трем текстам.

Первое издание *Записок*, на этот раз объемное, но еще не полное, вышло позже, в 1894 г., с трудно узнаваемым заглавием *Помещики и крепостные в России* (“Feudatari e servi della gleba in Russia”), призванным ярче представить тему тургеневского сборника (Turgueneff 1894)⁶. Тот же редактор и переводчик, врач и востоковед Джузеппе Туррини (Giuseppe Turrini, 1826-1899), открыл свое предисловие заявлением о том, что итальянская публика мало знала об «этой трагической стране» (Turrini 1894, 1), в которой крестьянин «благодарит хозяина за то, что тот исполосовал ему спину ударами кнута» (там же, 2)⁷. На данный момент трудно установить, действительно ли делался перевод с русского языка, о чем сообщается на титульном листе: Туррини был известным востоковедом, он много переводил с индийского и находился в переписке с Анджело де Губернатисом (1840-1913)⁸, литературным критиком, а также известным востоковедом, много сделавшим для распространения русской литературы в Италии. Может быть, ему помогло

⁵ Чамполи часто преобразовывал названия произведений, чтобы сделать текст более убедительным (см. *Colombe e falchi* (“Голуби и коршуны”) для *Униженных и оскорбленных* Достоевского), или, как в этом случае, чтобы привлечь внимание читателя, не обременяя его неизвестными ему именами, своего рода редакционная операция, которая заинтриговала бы публику, приблизив ее к чтению русских текстов. По этому поводу, а также и по другим пунктам славист Артуро Крония дал суровое суждение, определив работу Чамполи как «незрелый плод новичка» (“frutto acerbo d’un principiante”), полный ошибок в именах, а также в датах (Stonia 1958, 508).

⁶ В текст включены “Хорь и Кальнич”, “Ермолай и мельничиха”, “Уездный лекарь”, “Мой сосед Радиков”, “Бурмистр”, “Бирюк”, “Смерть” и, как будет сказано ниже, не включенный в *Записки* рассказ “Три встречи”.

⁷ “ringrazia il padrone di avergli lacerata la schiena a colpi di knut”.

⁸ О нем опубликовано много исследований. Стоит упомянуть среди прочих Aloe 2000; Benedetti 2014.

знакомство с Софьей Безобразовой, двоюродной сестрой Михаила Бакунина, женой де Губернатиса, которому мы обязаны многими переводами на итальянский язык. Тем не менее, необычным элементом сборника под редакцией Туррини является включение рассказа “Три встречи” (1845 г.), переведенного под названием “La dama viaggiatrice – I tre incontri” (“Путешественница – Три встречи”), не входившего в исходный текст *Записок*, самого последнего в антологии. Произведение, представленное в сокращенном виде (например, оно не содержит начального эпиграфа на итальянском языке), было выбрано, пожалуй, из-за отсылки к Италии, с попыткой показать “итальянского Тургенева”, ближе читателю.

Полное издание *Записок* вышло более чем тридцать лет спустя, в 1929 г., в редакции эмигрировавшей переводчицы Раисы Олькеницкой-Нальди. В рамках восприятия его в Италии, по сравнению с рецепцией в других европейских странах, не придавалось большого значения автору этих произведений. Несмотря на небольшое внимание к *Запискам*, очевидно, что именно они заложили основы познания тургеневского рассказа, излюбленной самим русским автором формы до 1855 г., когда с *Рудиным* начался сезон романов. Рассказы были переведены (часто в сокращенной форме) в Италии по большей части между концом 1860-х и 1880-ми гг.⁹, даже если критики не всегда ценили их стиль и содержание¹⁰. Что наиболее поразительно в панораме этих лет, так это выбор первого романа и первой переведенной повести, а именно *Дыма* (1867 г.), впервые появившегося в 1869 г., и *Вешних вод* (1872 г.), впервые опубликованных частями между 1872-1873 гг., а затем в полном объеме в 1873 г.

В отличие от других европейских стран и одновременно с самыми первыми переводами рассказов, начиная с августа 1869 г. в газете *La Nazione* сокращенный текст *Дыма* (Tourgenief 1869 г.) публиковался частями, почти ежедневно до сентября того же года. Впоследствии текст *Дыма* (также сокращенный) был переиздан в 1889 г. в одном томе с *Вешними водами*, в свою очередь уже опубликованными частями в 1872 и 1873 гг. в *La Rivista Europea* вышеупомянутой Безобразовой¹¹. Произведение, которое вскоре последовало за публикацией на русском языке в *Вестнике Европы*, вышло в томе 1873 г. (Turghenieff 1873a), а затем было переиздано в 1876 г. (Turghenieff 1876). В издании 1889 года переплетаются некоторые рассказы, которые необходимо запомнить и которые могли бы помочь понять, почему два столь разных текста были опубликованы вместе. Два текста представляют собой важное

⁹ Опубликовали “Несчастную” (1873), “Бирюка” (Turgheniev 1883), “Жида” (Turgheniev 1884), “Несчастную” (Turghenieff 1873b). Чамполи был наиболее плодотворным переводчиком Тургенева.

¹⁰ Речь идет, например, об отрицательном отзыве Де Губернатиса на *Степного короля Лира* в *La Rivista Europea*: «Замысел беден и лишен большого интереса» (“L’invenzione è misera e priva di ogni grande interesse” – De Gubernatis 1870).

¹¹ Находясь сначала в Москве, а затем в Париже в 1872 г., Тургенев вел краткую переписку с Софьей Безобразовой. Безобразова просила у писателя разрешения на издание *Вешних вод*. См. Потапова 1968, Casari 1977, 11-3.

редакционное событие, ведь они являются первым сборником русского автора, предназначенным для широкой читательской аудитории, в отличие от перевода в журнале.

Во-первых, решение переводить такой текст, как *Дым*, наделавший много шума на родине, само по себе странно. Вышедший на страницах *Русского Вестника* в апреле 1867 г., роман подвергся порицанию со стороны критиков и писателей: Федор Тютчев заклеил роман за «отсутствие национального чувства» и опубликовал против него эпиграмму «Дым» (апрель 1867 г.). Достоевского очень раздражали эти пораженческие страницы (Достоевский 1985, 210), и даже некоторые представители демократической критики, такие как Дмитрий Писарев, не оценили изображенных персонажей, потому что они были глупы, слабы, безвольны (Писарев 2012, 280).

Чтобы понять причины, лежащие в основе итальянского выбора, нам нужно взглянуть на имя переводчика и автора предисловия: Доменико Чамполи. Между переводом, появившимся в *La Nazione* в 1869 г., и текстом 1889 г. есть существенная разница по объему. Если в первом случае по причинам, связанным с местом редакции, *Дым* публиковался без паратекстов, то во втором ему предшествовало подробное введение, в котором освещались сюжет, персонажи с вниманием к сравнительному аспекту (параллель Ирина-Мадам Бовари), а также пессимистический взгляд Тургенева (Ciampoli 1889, III, IV). В определении роли *Дыма* Чамполи выходил за рамки историко-литературного контекста произведения, обогащал свое прочтение нравственной напряженностью Кардуччи. Иными словами, переводчик добавлял в текст итальянские элементы:

[...] Тургенев [...] похож на поэта, писавшего: «Наша Родина гнусна!». Быть может, грусть от того, что не видишь своего идеала осуществленным, тем прекраснее, чем энергичнее изобретательность, его задумавшая, презрение к поздним и ленивым усовершенствованиям, ненависть к пошлости, которая поднимается и все прекрасное пачкает – выпускают эти отравленные стрелы, которые, однако, безобидно теряются в воздухе [...] ¹².

В стихе «Наша Родина гнусна!» Чамполи цитировал поэму «In morte di Giovanni Cairoli» (1870 г.), которую Кардуччи написал в честь патриота Джованни Кайроли (1842–1869), мадзинианца, как и его брат Бенедетто, который умер как раз в 1889 г. Посредством обращения к Кардуччи Чамполи упомянул конкретный эпизод Рисорджименто, столкновение на Вилле Глори 1867 г., в рамках военной экспедиции Гарибальди по освобождению Рима от папского правительства, через несколько лет после которой погиб молодой Кайроли. Ссылку на это событие и параллель с Тургеневым тут же объясняет Чамполи,

¹² [...] Turgheniev [...] somiglia al poeta che scrisse: «La patria nostra è vile!». Forse l'accoramento di non veder compiuto il proprio ideale, tanto più bello quanto è più gagliardo l'ingegno che l'ha concepito, lo sdegno de' tardi e pigri miglioramenti, l'odio verso la volgarità che si solleva e macchia ogni cosa, bella, traggono quelle frecce avvelenate, che però si perdono nell'aria inoffensiva [...] (Ciampoli 1889, IX, X).

заинтересованный проблемой краха идеалов, касающейся, по его мнению, как молодого поколения итальянского Рисорджименто, так и поколения Литвинова, для которого «Всё дым и пар» (Тургенев 1981, 397).

Эти прослеживаемые сходства свидетельствуют о чуткости, с которой Тургенева пытаются представить через ряд уже известных итальянскому читателю отсылок: сначала мадам Бовари в сравнении с Ириной, теперь отсылки к национальной литературе и современному итальянскому политическому контексту. Такой подход к тексту продиктован потребностями культурной акклиматизации, а также реалистическим и в то же время компаративистским призыванием самого Чамполи (ср. De Michelis 1982, 103, 107-10). Однако вызывает некоторое недоумение отсутствие внимания к *Вешним водам*, которые, будучи вставлены вторым текстом, к тому же с явными «итальянскими» мотивами, нигде не упоминаются. Кроме того, *Вешние воды* считались романом, поскольку подзаголовок двух произведений был «Русские романы». Чамполи, а также многие другие последовавшие за ним переводчики и редакторы предпочитали сводить все в одну категорию, не объясняя типично русской разницы между жанром романа и жанром повести, к которому принадлежат *Вешние воды*. Детализация жанрового различия означала нагружение читателя дополнительной задачей понимания неизвестного ему рода. В любом случае включение *Вешних вод* не отвечало особым эстетическим потребностям, а было связано с внелитературными вопросами, которые можно проследить до прямого знакомства Чамполи с литературным критиком Анджело де Губернатисом, которое состоялось в мае 1880 г.¹³ Будет очень полезно иметь в виду, что это же предисловие уже было опубликовано Чамполи как отдельная статья в 1888 году под названием *Дым* в журнале *Capitan Fracassa* и, следовательно, имело другое предназначение и другую цель: представить роман, который, как было объявлено, будет опубликован вскоре после этого (Ciampoli 1888).

Повесть же, поэтому, ни в малейшей степени не принималась во внимание. Это действительно свидетельствует о том, на что многие критики указывали в отношении филологического и герменевтического подхода Чамполи, а именно на отсутствие строгости и текстовую неупорядоченность, часто усугубляемую ошибками и неточностями (Cronia 1958, 508; De Michelis 1982, 105-6).

Таким образом, *Вешние воды* были добавлены к готовому проекту и повторно предложены в переводе Безобразовой, вышедшем десятью годами ранее. Есть еще один момент, может быть, второстепенный, но который все же следует иметь в виду, и который позволяет нам обосновать тезис, согласно которому оба текста могли быть опубликованы вместе. Переписка Де Губернатиса с Тургеневым, состоявшаяся в 1877 г., подтвердила стремление

¹³ В фонде Де Губернатиса дата первого найденного письма Чамполи к востоковеду – 17 мая 1880 г. В нем Чамполи просит Де Губернатиса написать предисловие к антологии *Русские мелодии*, отредактированной им вместе с другим популяризатором того времени, Eugène-Wenceslas Foullques, полиглотом, натурализованным неаполитанцем. Де Губернатис принял приглашение и опубликовал предисловие. Biblioteca Nazionale Centrale Firenze, Fondo Angelo De Gubernatis, Carteggi, Cass. 28, N. 22, Ciampoli, Domenico.

русского писателя, уже высказанное Безобразовой в письмах 1872-1873 гг. (Потапова 1968; Casari 1977, 12, 14).

Так что сотрудничество Де Губернатиса и Чамполи в конце 1880-х представляло собой благоприятный момент как с редакционной точки зрения – переиздание уже готовых к печати текстов, – так и с точки зрения явной воли Тургенева, страстно желающего перевести свои произведения на итальянский язык, несмотря на то, что в 1880-х *Вешние воды* уже обладали солидным положением в Италии. После этих многочисленных переизданий оба произведения были заброшены и, начиная с конца 1910-х годов, в другой фазе рецепции, они пережили новое преобразование: *Дым* был повторно переведен (неясно, действительно ли с русского) миланским издательством Sonzogno в 1918 г. благодаря активному переводчику Джаннетто Бизи, который также переводил для издательства с французского языка. А позднее неизбежное знакомство Этторе Ло Гатто с произведениями Тургенева обозначило новый момент распространения тургеневского творчества в Италии: в 1920-е гг. славистика придала текстам филологическую строгость и совершенно иной настрой.

Вешние воды постигла та же самая судьба, и на всем протяжении 10-х гг., то есть во время существования журнала *La Voce*, эта повесть не знала новых переводов или переизданий. Именно к началу Первой мировой войны, в 1914 г., близкий друг Чамполи, Эжен Фульк, осуществил новый перевод (Turghenieff 1914). Затем текст был снова переведен в 1933 г. (Turgheniev 1933). К переизданию текстов добавился опыт *La Voce*, который, как свидетельствует баланс Арденго Соффичи за 1922 г., уничтожил Тургенева. Суждение Соффичи о писателе крайне сурово. Для Соффичи Тургенев – «провинциальный» (“provinciale”), «светский» (“mondano”), он никак не может представлять «свой народ», «как и не может быть причислен к великим художественным деятелям мира» (Soffici 1922, 28). Слишком нерусский, чтобы представлять Россию, и художественно даже не выдающийся.

В первые годы XX века и до военного конфликта настал период спада интереса к творчеству Тургенева. Он оставался классическим автором: например, несколько лет спустя *Первая любовь* (1901, 1904) была переиздана, то же самое произошло в 1906 и 1908 гг. с *Отцами и детьми* (Turghenieff 1906; Turgheniev 1908). Бурная деятельность вокруг текстов, переписка с их автором и, прежде всего, оригинальные и новаторские усилия Чамполи и Де Губернатиса были полностью заархивированы после 1908 г.

3. Первые попытки систематического осмысления

После небольшого вклада, связанного с деятельностью Тенки в 1858 г., исследовательский подход к творчеству Тургенева был зафиксирован в знаменитой истории литературы Степаном Шевыревым и Джузеппе Рубини в 1862 г. (Scévire e Rubini 1862), который Микеле Колуччи определил как попытку, сделанную скорее Шевыревым, чем «скромным» Рубини – установить связь между славянским и романским миром (Colucci 2007², 96). В попытке систематизации, которая охватывает период от древнерусской литературы

до «нынешней литературы» Алексея и Льва Толстых, Гончарова, Салтыкова-Щедрин и т.д., особое место занимает Тургенев. Первый текст, о котором упоминает Шевырев, – произведение, которое в то время в Италии еще не появилось в переводе, *Записки* (Sceviere e Rubini 1862, 273), и которое с этой точки зрения, как мы видели, не привлекало большого внимания до 1920-х гг. После *Записок* Шевырев вспоминает о втором романе, *Дворянское гнездо* (1856-1858), очевидно, для него более репрезентативном, чем *Рудин* (там же, 274). Шевырев стал выразителем успеха, который это произведение получило как у публики, так и у критиков, и противопоставил *Дворянское гнездо* *Запискам*, свидетельствуя о стилистической эволюции писателя, зафиксированной за несколько напряженных лет деятельности.

К этим первым разработкам добавляются более систематические высказывания, которые авторизовали первую структурированную рецепцию писателя. Безусловно, именно вышеупомянутый Де Губернатис привлек внимание к Тургеневу гораздо больше, чем к другим современным писателям, таким как Толстой или Достоевский, к которым критик не испытывал особой симпатии. Вообще де Губернатис, комментатор современной русской литературы, дал свои лучшие суждения в основанных им журналах: *Rassegna nazionale*, *Rivista contemporanea* и *La Rivista Europea*. Также Де Губернатис имел отношение к двум статьям 1869 г. – года первых переводов – подписанным Татьяной Световой (псевдоним Елизаветы Дмитриевны Безобразовой, невестки Софьи Безобразовой), посвященным Тургеневу и опубликованным в *Rivista contemporanea* (Svetoff 1869; 1870). Е. Безобразова подробно остановилась на двух еще не переведенных на итальянский язык романах, *Рудин* и *Отцы и дети*, уделив особое внимание построению образов двух главных героев, самого Рудина и Базарова (Svetoff 1869, 1870; Aloe 2000, 53-6).

Со своей стороны, Де Губернатис – большой поклонник Тургенева – был очарован нигилизмом, характером Базарова, а также построением женских характеров. В марте 1877 г., когда состоялась переписка между Де Губернатисом и Тургеневым, итальянский литературный критик прочитал *Новь* и написал статью “Иван Тургенев и его последний роман *Новь*” (*Giovanni Turghenieff ed il suo ultimo romanzo “La terra vergine”* – De Gubernatis 1877), где высоко оценил роман и добавил несколько образжений о *Записках охотника*: «В *Записках охотника* [...] уже проявилась сильная ненависть Тургенева к крепостному праву, в котором находилась Россия под суровой властью Николая» (De Gubernatis 1877, 662)¹⁴. Статья была отправлена Тургеневу, что отражено в письме Тургенева от 16 марта 1877 г.: «Monsieur, J'ai à Vous faire mes meilleurs remerciements pour l'article si plein de bienveillance que Vous avez consacré à mon roman et que je viens de recevoir» (Casari 1977, 17).

¹⁴ «Le *Memorie* di un cacciatore [...] onde traspariva già l'odio intenso che Turghenieff aveva concepito per la condizione servile, nella quale era tenuta la Russia sotto il duro impero di Niccolò».

В своей статье Де Губернатис выражал свое очарование *Новой*. Он попросил свою жену перевести роман, который был опубликован в *La Rivista Europea* и снова переведен позже, в 1902 г. благодаря известному переводчику Федерико Вердинуа для издательства Тревес. Интересно отметить, что *Новь*, выпущенная в России в 1877 г., имела большой и неожиданный успех в Италии, чему удивлялся сам Тургенев в письме Де Губернатису от 16 марта 1877 г. (Casari 1977, 17).

В России *Новь* действительно подверглась резкой критике еще до того, как была закончена, в ней усматривалось повторение уже известных мотивов. Вскоре после публикации первой части Герман Августович Ларош утверждал, что «В избитом, истрепанном мотиве русского революционерства сильный талант мог бы еще найти новые, пропущенные стороны, указать на незамеченные оттенки, проникнуть глубже в корень явления. К сожалению, этого не замечается в *Нови*», и через день Виктор Петрович Буренин предлагал некоторые тонкие наблюдения, согласно которым «в первой его части вовсе нет свежести, силы и художественной определенности прежних крупнейших произведений знаменитого беллетриста» (цит. по: Лукина 2014, 23-5).

Именно поэтому в Италии успех Тургенева был неожиданным. Подобно опыту *Дыма* для Чамполи, внимание Де Губернатиса было привлечено идеалистическим духом изображенных молодых людей, в первую очередь Марианны, и представленной социальной динамикой. Де Губернатис видел в этой борьбе сходство с итальянским Рисорджименто.

То же самое относится и к *Отцам и детям*, о которых итальянский литературовед горячо отзывается в своих мемуарах:

Может быть, сотня студентов уже бежали в Берлин из Петербургского университета, в том числе Висковатов, князь Мещерский и многие другие [...]. Тогда русские обрушились на наши горячие головы целую волну огня; мы сразу влюбились в изгнанников, некоторые из которых проявляли признаки большой силы. Когда я в то время читал роман Тургенева *Отцы и дети*, мне показалось, что я узнал в Базарове и его товарищах несколько милых безумцев из Берлина [...]. Тогда я впервые услышал слово «нигилизм»; эти молодые русские ненавидели и презирали всякую учрежденную власть, вообще всякую власть и все ложные общественные условности; они допускали любую свободу¹⁵.

Де Губернатис интерпретирует нигилизм в ключе Рисорджименто и описывается на Тургенева, чтобы предложить свою интерпретацию: на основе со-

¹⁵ “Dall’Università di Pietroburgo erano già scappati a Berlino forse un centinaio di studenti, tra i quali il Vescovatoff, il principe Mescersky e tanti altri [...]. I Russi versarono poi sopra le nostre teste infiammabili tutta un’onda di fuoco; ci appassionammo subito per i proscritti, alcuni de’ quali davano segni di grande vigore. Quando poi lessi il romanzo di Turghénieff *I padri e i figli*, in quel Bazaroff e ne’ suoi compagni mi parve di riconoscere parecchi di que’ cari pazzi di Berlino [...]. Per la prima volta, allora, io sentii pronunciare la parola “nichilismo”; que’ giovani Russi odiavano e spregiavano ogni potere costituito, ogni autorità, e tutte le false convenienze sociali; ammettevano ogni maniera di libertà” (De Gubernatis 1900, 188-89).

чинений Тургенева молодые итальянцы могут заново открыть для себя свою революционную идентичность в борьбе за свою родину. И не только. Статья де Губернатиса была включена в контекст, где обращалось внимание на понятие тургеневского “нигилизма”, не только с первой публикацией *Отцов и детей* в 1879 г. под названием “Нигилизм”, писателем Франческо Монтефредини (Francesco Montefredini, 1827-1892), но также и благодаря книжке *Il nihilismo: come è nato, come si è sviluppato, che cosa è, che cosa vuole* (“Нигилизм: появление, развитие, сущность, цели”) Джованни Баттиста Арнауто (Giovanni Battista Arnaudo)¹⁶. Эта работа, по признанию автора, не претендовала на научность по этому вопросу, а просто была неким вкладом популярного характера (Arnaudo 1879). Пространство, посвященное Тургеневу, было очень значимым, и к автору *Отцов и детей* относились с уважением, как и к герценовскому нигилизму *ante litteram*, определяемому «предшественником» (precursore) нигилизма. Вместе со значительными фрагментами *Отцов и детей* в переводе Монтефредини, Арнауто отнес Тургенева к линии, которая от Герцена доходила до террористических групп через Чернышевского и Писемского. Особая способность Тургенева, по словам Арнауто, заключалась в том, чтобы представить протестующее молодое университетское поколение 1860-х годов и создать прототипы реальных персонажей, таких как героиня Марианна из *Нови*, которая наглядно изобразила собой Веру Засулич (Arnaudo 1879, 115-16). Позже, в 1883 г., Де Губернатис опубликовал свою *Историю романа* и провозгласил превосходство Тургенева над всеми другими писателями XIX века, из которых, однако, он представил ограниченную выборку, в которую входили Гоголь, Достоевский, Гончаров и Салтыков-Щедрин. Для Де Губернатиса искусство Тургенева превосходит все: «сдержанностью и чувством меры, и деликатностью речей, и элегантною позы, но без всяких манер, без всякой жеманности» (De Gubernatis 1883, 298)¹⁷.

Безусловно, менее обширное, чем вклад Де Губернатиса, но, несомненно, важное значение для распространения исследований о Тургеневе имела деятельность Чамполи, который наряду с переводами также посвятил писателю несколько популяризаторских работ. В 1891 г. он издал маленькую книжку *Русские – поляки – чехи*, небольшой историко-литературный буклет, в котором три литературы представлены в виде очень коротких библиографических медальонов писателей, считающихся наиболее репрезентативными. Тургенев предстал скорее в европейском, чем в русском облици. «Самого известного русского писателя в остальной Европе» (Ciampoli 1891, 37-8) Тургенева фактически быстро сбрасывают со счетов, потому что он уже был известен прежде всего по многочисленным опубликованным переводам, изданным на разных языках, в том числе сделанным им самим, например, *Русские мелодии* и

¹⁶ Среди прочего, Арнауто отправил копию Тургеневу, который, поблагодарив его, похвалил его работу (см. Kauchtschischwili 1969, 1).

¹⁷ “per temperanza e senso di proporzione, e squisitezza di locuzione, ed eleganza di atteggiamento, pur senza alcun manierismo, senza alcuna affettazione”.

Дым. Обращает на себя внимание отсутствие упоминания *Вешних вод* – текста, который Чамполи хорошо знал и который он, очевидно, считал второстепенным в общей поэтике Тургенева.

4. Некоторые выводы

Заметки, предложенные нами в настоящей работе, должны получить развитие в последующей фазе, в которой панорама должна быть обогащена пристальным анализом других опубликованных рассказов и романов и которая должна учитывать любые рецензии на тексты, опубликованные в периодических изданиях того времени. Однако, изложенного нами материала достаточно, чтобы показать, что с 1869 г. Тургенев принадлежал к канону русской литературы в Италии, который включал в себя авторов, способных изображать совсем иную, чем итальянскую, действительность – социальные условия, политический контекст, крепостное право; вместе с тем, в идейном плане речь идет о том, что было потенциально близко всякому мыслителю эпохи (идеалистическое вдохновение и крах идеалов). Гражданский и политический элемент сливаются с необходимостью определить, что такое “реализм” и какой вклад Тургенев внес в русский реализм. Несомненно, из этой первой фазы рецепции мы получаем все еще беспорядочную, новаторскую панораму, которая, кажется, ставит условия для выбора к переводу произведений, которые зачастую определяются не эстетическими соображениями, а более прагматическими критериями, такими как личные связи и сотрудничество между отдельными переводчиками и посредниками (как в случае Чамполи – де Губернатис). Далее необходимо будет понять роль вышеупомянутого Вердинуа, который также уделял внимание Тургеневу в последние годы и который, подобно Чамполи, адресовал де Губернатису несколько писем, которые до сих пор не были опубликованы. Не всегда очевидные и дистанцирующиеся от заальпийских тенденций издательские предпочтения в плане выбора произведений Тургенева, а также большая активность и оригинальность в их подаче и критическом осмыслении заставляют задуматься о решающей роли некоторых фигур в литературной панораме того времени, которые одновременно стремятся к диалогу с национальными литературными тенденциями, особенно с реализмом. Именно на этом поле и, следовательно, в таких вопросах, как отношения между центром и периферией, роль деревни, а также по вопросу национальной идентичности и “нигилизма”, Тургенев найдет новых собеседников и всегда будет принимать новый профиль.

Цитируемая литература

- Aloe, Stefano. 2000. *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere, 1865-1913*. Pisa: TEP.
- Arnauo, Giovanni Battista 1879. *Il nihilismo. Come è nato, come si è sviluppato, cosa è, che cosa vuole*. Milano: F. Casanova.
- Benedetti, Amedeo. 2014. “Angelo De Gubernatis nelle lettere agli amici letterati.” *Lares* 80 (2) (Maggio-Agosto): 305-36.

- Bourdieu, Pierre. 1992. "Le point de vue de l'auteur. Quelques propriétés générales des champs de production culturelle." In Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 298-390. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 2002. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées." *Actes de la recherche en sciences sociales* 145: 3-8.
- Cadot, Michel. 1981. "Le rôle d'I.S. Tourgueniev et de Louis Viardot dans la diffusion de la littérature russe en France." *Cahiers Tourguéniev-Pauline Viardot-Maria Malibran* 5: 51-61.
- Casari, Rosanna. 1977. "Lettere di I.S. Turgenev al fiorentino Angelo De Gubernatis." In *Miscellanea turgeneviana*, a cura di Nina Kauchtschischwili, 5-22. Bergamo: Istituto Universitario di Bergamo.
- Casari, Rosanna. 1983. "Il fantastico in I.S. Turgenev e Antonio Fogazzaro: possibilità e limiti di un raffronto." In *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti. Kiev 1983*, a cura di Jitka Křesálková, 78-92. Roma: Il Veltro.
- Ciampoli, Domenico. 1888. "Fumo." *Capitan Fracassa* 13 agosto: 1-2.
- Ciampoli, Domenico. 1889. "Prefazione." In Ivan Turghenieff, *Fumo. Acque di primavera. Romanzi russi*, con prefazione di D. Ciampoli. Milano: F.lli Treves: III-XI.
- Ciampoli, Domenico. 1891. *Letterature slave. Russi – Polacchi – Boemi*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Cronia, Arturo. 1958. *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico d'un millennio*. Padova: Officine Grafiche Stediv.
- Colucci, Michele. 2007. "Una storia fiorentina della letteratura russa." In Michele Colucci, *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letteratura comparate slavo-romanze*, 103-13. Roma: Carocci.
- De Gubernatis, Angelo. 1870. "Notizie letterarie." *La Rivista Europea* novembre 1870: 555.
- De Gubernatis, Angelo. 1877. "Rassegna delle letterature straniere: Giovanni Turghénieff ed il suo ultimo romanzo 'La terra vergine.'" *Nuova Antologia* marzo 1877: 661-82.
- De Gubernatis, Angelo. 1883. *Storia del romanzo*, vol. IX. Milano: Ulrico Hoepli.
- De Gubernatis, Angelo. 1900. *Fibra. Pagine di ricordi*. Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato.
- De Michelis, Cesare G. 1982. "Domenico Ciampoli studioso di letterature slave." In *Domenico Ciampoli. Atti del Convegno di Studi. Atessa, 21-22 marzo 1981*, a cura di Giovanni Battista Bronzini, 101-22. Lanciano: R. Carabba.
- de Vogüé, Eugène-Melchior. 1886. *Le roman russe*. Paris: Plon.
- Dodero Costa, Maria. 1983. "I.S. Turgenev e Grazia Deledda." In *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti. Kiev 1983*, a cura di Jitka Křesálková, 110-21. Roma: Il Veltro.
- Dornacher, Klaus. 1968. "Die Anfänge der Turgenev-Rezeption in Deutschland (1845-1854)." *Zeitschrift für Slawistik* 13: 449-56.
- Even-Zohar, Itamar. 1990 (1978). "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." *Poetics Today* 11(1): 45-51.
- Garetto, Elda. 1983. "Turgenev e Capuana: il fantastico e il reale, due modelli diversi di integrazione." In *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti. Kiev 1983*, a cura di Jitka Křesálková, 140-52. Roma: Il Veltro.
- Gentzler, Edwin. 1993. *Contemporary Translation Theories*. London-New York: Routledge.
- Gettmann, Royal Alfred. 1941. *Turgenev in England and America*. Urbana: The University of Illinois Press.
- Ivanov, Alessandro, a cura di. 1987. *Turgenev e l'Italia*. Génève: Slatkine-CIRVI.

- Kauchtschischwili, Nina. 1969. *La narrativa di I.S. Turgenev. Problemi di lingua e arte*. Milano: Vita e pensiero.
- Lasorsa, Claudia. 1979. *Pagine di slavistica italiana. Carlo Tenca e "Il Crepuscolo"*. Roma: Lucarini Editore.
- Massanari, Tullio. 1886. *Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo*. Napoli-Milano-Pisa: Ulrico Hoepli.
- Maver Lo Gatto, Anjuta. 1983. "Su alcune notevoli coincidenze di pensiero in Turgenev e Leopardi (Le 'Senilia' e le 'Operette morali')." In *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti*. Kiev 1983, a cura di Jitka Křesálková, 247-60. Roma: Il Veltro.
- Pesenti, Chiara. 1983. "Turgenev e Svevo: 'Senilia' e 'Senilità'." In *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti*. Kiev 1983, a cura di Jitka Křesálková, 282-98. Roma: Il Veltro.
- Persi, Ugo. 1983. "Turgenev e D'Annunzio: 'natura inutile' e 'supernatura'?" In *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti*. Kiev 1983, a cura di Jitka Křesálková, 261-81. Roma: Il Veltro.
- Piretto, Gian Piero. 1979. "Le prime traduzioni italiane di I.S. Turgenev." In *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo. Atti del convegno di Gargnano, 9-12 settembre 1978*, 455-64. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino.
- Piretto, Gian Piero. 1983. "Uomini e natura nelle 'Memorie di un cacciatore' di I.S. Turgenev e in 'Vita dei campi' di G. Verga." In *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti*. Kiev 1983, a cura di Jitka Křesálková, 299-314. Roma: Il Veltro.
- Sceviref, Stefano, e Giuseppe Rubini. 1862. *Storia della letteratura russa*. Firenze: F. Le Monnier.
- Soffici, Ardengo. 1922. "Osservazioni intorno alla letteratura russa." *La Ronda letteraria mensile* IV (3-4): 25-36.
- Svetoff, Tatiana. 1869. "Giovanni Turgenieff." *La Rivista Europea* I (1): 6-93.
- Svetoff, Tatiana. 1870. "Giovanni Turgenieff." *La Rivista Europea* I (1), fasc. 2, gennaio: 298-312.
- Tourguenef, I. 1869. *Fumo*. *La Nazione* 24 agosto: 1-2; 20 settembre: 1-2.
- Tourguénief, J. 1867. "Fumée." *Le Correspondant*, Nouvelle série xxxv (mai-août): 671-95, 1025-57; xxxvi (septembre-décembre): 343-99, 627-52.
- Turghenieff, Ivan. 1914. *Acque di primavera. Romanzo*. Versione dal russo del prof. E.W. Foulques. Napoli: Lubrano e Ferrara.
- Turghenieff, Ivan. 1869a. "Racconti della vita russa di Ivan Turghenieff (Dal Memoriale di un cacciatore). Il medico del distretto." *La Perseveranza* 3489 (21 luglio). Anno XI: 1-2.
- Turghenieff, Ivan. 1869b. "Racconti della vita russa di Ivan Turghenieff (Dal Memoriale di un cacciatore). Il medico del distretto." *La Perseveranza* 3490 (22 luglio). Anno XI: 1-2.
- Turghenieff, Ivan. 1869c. "Racconti della vita russa di Ivan Turghenieff (Dal Memoriale di un cacciatore). Termolai e la mugnaia." *La Perseveranza* 3577 (18 ottobre). Anno XI: 1.
- Turghenieff, Ivan. 1869d. "Racconti della vita russa di Ivan Turghenieff (Dal Memoriale di un cacciatore). Termolai e la mugnaia." *La Perseveranza* 3578 (19 ottobre). Anno XI: 1.
- Turghenieff, I. 1869e. "Racconti della vita russa di Ivan Turghenieff (Dal Memoriale di un cacciatore). Termolai e la mugnaia." *La Perseveranza* 3581 (22 ottobre). Anno XI: 1.
- Turghenieff, Giovanni. 1873a. *Acque di primavera: racconto russo*, tradotto da S. De Gubernatis-Besobrasof (col consenso dell'autore). Firenze: Tipografia editrice dell'Associazione.
- Turghenieff, I. 1873b. "L'infelice," trad. G. Patuzzi, L. Zadler. *La Perseveranza* 30 agosto-11 settembre.

- Turghenieff, Giovanni. 1876. *Acque di primavera*, tradotto dal russo da S. De Gubernatis-Besobrasof (col consenso dell'autore). Milano: Tipografia Editrice Lombarda.
- Turghenieff, Ivan. 1889. *Fumo. Acque di primavera. Romanzi russi*, con prefazione di D. Ciampoli. Milano: F.lli Treves.
- Turghenieff, Jwan. 1901. *Primo amore*, versione di F. Francesconi. Milano: Sonzogno.
- Turghenieff, Jwan. 1906. *Padri e figli*, versione di F. Francesconi. Napoli: F. Bideri.
- Turghenieff, I. 1883. "Vendetta," trad. it. D. Ciampoli. *Il Pungolo della Domenica. Giornale di amena lettura* 48 (30 dicembre): 2-3.
- Turghenieff I. 1884. "Lebreo," trad. D. Ciampoli. *Preludio VIII* (16-30 giugno): 110-16.
- Turghenieff, Ivano. 1924. *Rudin*, trad. it. E. Lo Gatto. Lanciano: R. Carabba.
- Turghenieff, Ivan. 1933. *Acque di primavera. Romanzo*. Torino: A.B.C.
- Turghenieff, Ivan. 1908. *Padri e figli*, trad. F. Verdinois. Milano: Fratelli Treves.
- Turghenieff, Ivan. 1929. *Le memorie di un cacciatore. Racconti*, voll. 1-2, prima trad. dal russo con note di Raissa Olkienizkaia-Naldi. Torino: Slavia.
- Turgueneff, (J.) Giovanni. 1894. *Feudatari e servi della gleba in Russia*, prima trad. it. dall'originale russo di G. Turrini. Roma: Edoardo Perino.
- Waddington, Patrick, and Florence Montreynaud. 1980. "A Bibliography of French Translations from the Works of I.S. Turgenev, 1854-1885." *The Slavonic and East European Review* 58(1): 76-98.
- Žekulin, Nikolaj. 2008. "Turgenev as Translator." *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 50 (1/2 – March-June): *Canadian Contributions to the XIV International Congress of Slavists, Ohrid, Macedonia*: 155-76.
- Алексеев, Михаил П. 1989. "Тургенев – пропагандист русской литературе на Западе." В кн.: Михаил П. Алексеев, *Русская литература и ее мировое значение*, 268-307. Ленинград: АН СССР.
- [Без автора]. 1858. "Corrispondenza dal nord." *Il Crepuscolo. Rivista di scienze, lettere, arti, industria e commercio* (Domenica 26 dicembre): 830-32.
- Боткин, Василий П., и Иван С. Тургенев. 1930. *Неизданная переписка: 1851-1869*. Москва-Ленинград: Academia.
- Генералова, Наталья П. 2002. "О первых переводах произведений Н.В. Гоголя во Франции (И.С. Тургенев, Луи Виардо и «Nouvelles russes de Nicolas Gogol»." В кн. *Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия. Первые Гоголевские чтения*. Сб. докладов, под ред. Веры П. Викуловой, 155-64. Москва: КДУ.
- Герцен, Александр И. 1959. "Концы и начала [Письмо восьмое]." В кн.: Александр И. Герцен, *Полное собрание сочинений в 30 тт.* Том 16: *Статьи из «Колокола» и др. произведения 1862-63 годов*. Москва: Изд. АН СССР.
- Гинзбург, Лидия Я. 1977. *О психологической прозе*. Ленинград: Худож. лит.-ра.
- Гревс, Иван М. 1925. *Тургенев и Италия. Культурно-исторический этюд*. Ленинград: Брокгауз-Эфрон.
- Достоевский, Федор М. 1985. *Полное собрание сочинений в 30-и тт.* Том 28, кн. 2 (*Письма 1860-1868*). Ленинград: Наука.
- Жекулин, Николай. 2009. "Тургенев – переводчик: Вопросы теории и практики." В кн.: *И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы*. Отв. ред. Наталья П. Генералова, Валентина А. Лукина, 48-94. Москва-Санкт-Петербург: Альянс-Архео.
- Измайлов, Николай В. 1974. "И.С. Тургенев – переводчик Пушкина на французский язык." В кн. *Пушкин: Исследования и материалы*. Том 7: *Пушкин и мировая литература*. Редкол.: Михаил П. Алексеев и др., 185-203. Ленинград: Наука.

- Кафанова, Ольга Б. 2012. “Тургенев – интерпретатор и переводчик Гоголя.” В кн. *И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. К 150-летию романа «Отцы и дети»*. Ответ. ред. Наталья П. Генералова, Валентина А. Лукина, 214-30, вып. III. Москва-Санкт-Петербург: ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН-Альянс-Архео.
- Ласорса, Клаудия. 1974. “К истории изучения Пушкина в Италии. Карло Тенка.” В кн. *Пушкин: Исследования и материалы*. Том 7: *Пушкин и мировая литература*. Редкол.: Михаил П. Алексеев и др., 123-41. Ленинград: Наука.
- Ласорса, Клаудия. 1988. “Тургенев и Толстой в итальянских переводах.” *Europa Orientalis* 7: 321-37.
- Лукина, Валентина А. 2014. “Новь в зеркале русской критики: Тургенев – читатель первых откликов на роман.” В кн. *Тургеневский ежегодник 2013 года*. Сост. и ред. Л.В. Дмитрихина, Лариса В., Балыкова, 21-32. Орел: “Орлик”.
- Писарев, Дмитрий И. 2012. *Полное собрание сочинений в 12 тт*. Том 11: *Письма (1851-1868)*. Редкол.: Феликс Ф. Кузнецов и др. Москва: Наука.
- Потапова, Злата М. 1968. “Неизвестные письма И.С. Тургенева итальянским литераторам.” *Вопросы литературы* 11: 84-95.
- Пумпянский, Лев В. 2000. “Романы Тургенева и роман «Накануне».” Историко-литературный очерк.” В кн. Лев В. Пумпянский, *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, 381-402. Москва: Языки русской культуры.
- Тор [Буренин, Виктор П.]. 1877. “Новый роман Ив. С. Тургенева.” *Новое время* 308 (6 января): 1-3.
- Тургенев, Иван С. 1981. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Том 7: *Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым*. Москва: Наука.
- Шкловский, Виктор Б. 1929. “Строение романа и рассказа.” В кн. Виктор Б. Шкловский, *О теории прозы*, 68-90. Москва: Федерация.

Слушая *Сад*: переосмысление звуковых аспектов чеховской пьесы на примере японской и итальянской постановок

Синъити Мурата

А.П. Чехов очень бережно относился к звукам. Он предпочтительно любил название пьесы *Вишневый сад* (1903), поскольку музыкальность слова 'вишнёвый', а не 'вишневый', дала драматургу более ласковые оттенки и творчески вдохновила его парадоксальным образом (Бродская 2000, 7).

Как известно, этимологически слово театр представляет собой искусство видения или место для осмотра. Публика в первую очередь смотрит то, что происходит на сцене, и получает наслаждение от этого искусства. Тем не менее, зритель не только смотрит, но и слушает "сцену", созданную диалогами и разными видами сценического звука и звучания. При просмотре постановки слышимость не мешает визуальности, а наоборот, значительно обогащает ее, повышает ее качество.

Мы склонны думать, что звук на сцене служит исключительно сценическим эффектом, как во многих кинофильмах, не говоря уже о внедренной музыке или песнях и о фоновой музыке. И в результате мы часто забываем, что любой сценический звук "играет" в спектакле. Превосходные пьесы написаны с тем, чтобы спектакль мог реализовать глубокий смысл звуковых аспектов оригинального текста.

Спору нет, что пьесы существуют, в основном, с целью воплотить их путем постановки. Однако режиссеры и актеры часто не обращают необходимого внимания на значение звуков, доносящихся из текста, без которых литературный текст никак не может превратиться в живой сценический вариант.

Shin'ichi Murata, Sophia University, Tokyo, Japan, luna_gatto@m5.dion.ne.jp, 0009-0008-1888-5202

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Shin'ichi Murata, *Listening to The Orchard: Rethinking the Sound Aspect of Chekhov's Play in Japanese and Italian Productions*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.06, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 51-67, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

В статье рассматривается роль и значение разных видов “живого звука”, определяющих театральность литературного текста и его концепцию, на примере *Вишневого сада* А.П. Чехова. Поскольку пьеса эта полна драматургических живых звуков, которым не уделяли достойного внимания не только исследователи, но и театралы, мы решили остановить свой выбор на анализе ее театрального текста. Для сопоставительного анализа сценического воплощения пьесы мы берем известные японские и итальянский спектакли по *Вишневому саду* второй половины XX и начала XXI веков. Рассмотрим, каким образом современные японские и итальянский режиссеры и постановщики пытаются углубить трактовку уникальной пьесы Чехова.

“Японский Чехов” и “итальянский Чехов” сильно различаются друг от друга. С одной стороны, “японский Чехов” напоминает “советского Чехова”, Чехова, созданного режиссерской концепцией раннего периода реалистического направления творчества Станиславского. С другой стороны, “итальянский Чехов”, представленный в нашей статье сценическим творением Джорджо Стрелера, лирического, новаторского толка, проявленного не только в создании образа современных персонажей, но и в воссоздании самых разнообразных живых звуков. Стрелер обращал внимание на все предметы на сцене семиотически, с целью расширения театрального пространства¹.

Для развития современного японского театра нужен был и Чехов по Станиславскому, но этого было слишком мало для дальнейшего пути японского театрального искусства. А для современного мирового театра нужен был и Чехов по Стрелеру, а также и над его приемом. Эти два вида творческой необходимости создали противоположные трактовки чеховского театра и они еще продолжают существовать на японской и итальянской сценах. Но не только. Такого рода поляризация направлений отразила своеобразие режиссуры XX столетия в целом и могла предвидеть дальнейшее развитие мировой драматургии. *Вишневый сад* был написан на пороге резких перемен мирового театра и имел возможность обновить его концепцию.

На этой основе и будем рассматривать театр Чехова.

Недоразумение – направленность в постановках и их проблемы в современном японском театре

Современный японский театр XX века получил широкое развитие благодаря переводам пьес, в частности, Чехова и Горького. На восприятие японцами “европейской” культуры нового времени большое и даже судьбоносное влияние оказали русская и советская литературы. Не говоря уже о существенном воздействии творчества Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, нельзя отри-

¹ По трактовке И. Гонзла сценическое пространство представляет собой реализованное театральное место, которое зритель может полностью воспринимать (Honzl 1957, 167). Режиссерский прием Стрелера находит сценическое пространство не только в репликах или диалогах персонажей, но и в восприятии зрителями звуков, которые не всегда нужно воспринимать персонажам. Об этом позже.

цать, что культурный и философский мир этой загадочной северной страны сильно повлиял на развитие современной японской литературы. Японские литературные круги интересовались, в основном, философской стороной, общественным значением художественных произведений, но не отдельными характерами и чувством героев или действующих лиц, как индивидуумов. В этом смысле русская и советская литература давала японской интеллигенции ключи к осознанию современности в мышлении нового человека.

В начале XX века драматургия А.П. Чехова знакомила театральные круги Японии в первую очередь с общественными, философскими и идейными аспектами проблематики с точки зрения реализма. Режиссерские приемы раннего периода К.С. Станиславского приоритетно оказали сильное влияние на японские постановки пьес Чехова. Для японских театралов того времени Чехов являлся, прежде всего, глубоко размышляющим о создании идеального общества драматургом. Главными конфликтами в драматургии Чехова считали трения поколений, страдания Раневской, Лопухина и других персонажей, которые упускают из рук старое доброе для них время и личное счастье несопротивляемой силой эпохи.

В Японии премьера *Вишневого сада* состоялась в 1915 г. И далее, для понимания этой пьесы театральные круги традиционно сосредоточивались на анализе характеров и действия персонажей. Предшественник современного японского театра К. Осанай, видевший своими глазами спектакли в постановке Станиславского, старался как можно четче воспроизвести их дух и приемы реализма на отечественной сцене².

Театральные критики, анализируя пьесу, чаще писали о том, какие актеры больше подходят к тем или иным ролям, или оценивали, какие театральные труппы лучше показали лирическую атмосферу, и красоту, и грусть чеховского мира сквозь призму реалистической направленности.

Интерпретация характерности персонажей чеховской пьесы давала японским театрам понять, кто же такой живой настоящий человек без чинов и титулов. Однако театралы не уделяли особого внимания ни творческому вос-

² К. Осанай в *Записках режиссера* подробно описывает игру актеров, выступающих в его спектакле по *Вишневому саду*: «я со своей стороны не принуждал актеров говорить малейших диалогов. Я сталася извлечь творческую силу из них. Я лишь намеками объяснял им содержание и значение пьесы» (Осанай 1941, 20). Он пишет, что только после эскизного завершения всех деталей действия режиссер впервые проявляет свою функцию, как режиссер. «Я впервые беру дирижерскую палочку. Мизансцена – бесконечные вариации ее. Обмен диалогами, их пересечение, изменения темпов и скорости, вызванных ими. Паузы в движении и диалогах. Вот это делается по движению дирижерской палочки. Таким образом завершается действие как музыка без инструментов» (Там же, 22). Из этого ясно, что Осанай, как дирижер оркестра, сосредотачивался на работе над актерами, а не на разработке сценических звучаний. Он также отмечал критику Чехова по отношению к Станиславскому, что «он слишком часто использовал звучание на сцене, Чехов, сильно любящий звучания на сцене, в конечном счете, протестовал против него» (Там же, 18) (курсив наш – С.М.). Осанай понимал, что Чехов ненарасно пускал сценические звучания в нужные моменты, но не успел реализовать эту идею на японской сцене.

созданию иронии, ни выражению “живого звука”, которые в пьесе занимают далеко не последнее место. Режиссер Осанай отметил «странное звучание (созданное музыкой, будто звучит проволока)» из записки *Вишневого сада* МХАТа, помещенной в журнале *Театральное искусство с иллюстрациями* сентября 1913 г. (Сато 1980, 203). Осанай признал важное значение стука топора в развязке пьесы, но неизвестно, насколько он считал необходимыми роль и драматургически-философский смысл и других видов “живого звука”.

Сато цитирует концепции постановки *Вишневого сада* режиссером Осанай из его записки *Энгэки-синтё*, ноябрь 1926 г.: «извлечь изобретательность исполнителя, удалять ненужное, создать атмосферу и следовать за МХАТом» (Там же, 205).

Название пьесы в японском переводе причинило недоразумению у читателей и театралов, как бы в саду расцветает временно живущая, как человек, лирическая сакура, несмотря на то, что чеховская сакура – дерево вишни, лепестки которой не изысканно-розового, а белого цвета, который подчеркивает контраст с черным.

Японские театральные труппы успешно выразили атмосферу изменяющегося мира, описанного в чеховской пьесе, но пока не заметили настоящего замысла драматурга реформировать театральное искусство коренным образом. Тем не менее, как отмечает Сато, драматург Дзюндзи Киносита восхищался МХАТом и остался немного недовольным, обнаружив предел натурализма у Чехова (Сато 1980, 206). Но этот “предел” мог быть вызванным переводом и стремлением к реализму японских театральных кругов.

В 1945 г. на японской сцене появилась долгожданная новая постановка *Сада*, осуществленная режиссером Сугисаку Аоямой с объединенной группой знаменитых актеров Нового театра. Отзывы на нее были самыми разными: возвышение Чехова, расстройство от того, что самолюбивые исполнения театральных звезд отдаляли постановку от Чехова дальше, чем театр марионеток Осанай, что японский новый театр еще не дошел до *Сада* (Там же, 210-11). Далее, *Вишневый сад* ставили в 1948 г. режиссер-авангардист Томоёси Мураяма, в 1950 г. ведущий режиссер нового японского театра Корэя Сэнда. В 1950-е годы, после посещения Японии МХАТом, стали подчеркивать положительные аспекты пьесы. Позже критиковали постановку Щербана (о ней позже) 1978 г. за то, что она не искала в пьесе ежедневную реальность, а «преувеличила аспекты жизни» в пьесе и т.д. (Там же, 212-24).

Сегодняшние спектакли *Сада* тоже не совсем изменили облик традиционного стиля японской постановки. Время еще не созрело, а вишня уже давно созрела и будто опала...

Японские театроведы и критики постепенно выработали мысль, что пьеса *Вишневый сад* ни в коем случае не должна быть комедией, а настоящей трагедией или в лучшем случае трагикомедией, не обратив внимания на значение живого звука в пьесе. Такая интерпретация долго имела превосходство над другими мнениями. Отсюда появились споры о жанре этой пьесы, хотя и сам драматург конкретно написал на обложке, что это комедия. Сложность определения жанра заключается еще и в том, что в пьесе комедийность соседствует с

трагичностью. Пьесу эту Чехов создал на переломе веков под влиянием символизма, экзистенциализма и пародийности вопреки ожиданиям Станиславского.

В постановках *Вишневого сада* известными японскими театрами «Хайю-дза» и «Бунгаку-дза» 1980-года тоже на “живой звук” в пьесе не обращали существенного внимания и не давали зрителям возможности участвовать в настоящей реакции на него³. Известное далекое звучание сорвавшейся «бадьи в шахтах» во втором действии и стук топора тоже считали простым символом смены поколений или общества, или падения аристократии.

Проблема, с одной стороны, в том, что до глубокого понимания чеховской пьесы в стране начали искать образец общественной и культурной модернизации Японии в европейском или русском театре реалистического направления – во МХАТе или Малом театре, но, например, не в Театре на Таганке. Тем не менее, можно сказать, что в Японии постановка Щербана под сильным влиянием Стрелера служила переломной точкой для трактовки чеховских пьес.

Сегодня на японской сцене нередко встречаются постановки, показывающие драму с диалогами, в которых персонажи не могут вести нормальные коммуникации с другими персонажами. Можно считать их образцами салонного спектакля. Тема дискоммуникации – не новая точка, отсюда мог бы шире и глубже развиваться театр. Но редко обращают внимания на звук, свет, цвет, жесты, вписанные в пьесу.

Недавно была реализована интересная попытка сотрудничества японских и французских актеров с французским режиссером Д. Жаннето. Его постановка подчеркивала актуальность проблем сегодняшнего мира, на сцене стук топора раздавался долгим эхом. Тем не менее, инсценировка не уделяла должного внимания другим видам “живого звука”.

Чтобы спектакль по *Вишневому саду* не опирался на красоту положения и лиризма, японская литература и театр нуждаются в новом переводе пьесы, позволяющем нашим театрам сосредоточиваться на поисках подлинно-чеховской комедии в целом. В этом должен играть важную творческую роль именно живой сценический звук.

К тому же, необходима правильная трактовка текста. Нельзя пропускать, например, первые строки пьесы, говорящие многое об этом произведении: «Комната, которая до сих пор называется детской» или «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник». Надо было бы больше уделить внимание выражениям драматурга, который крайне редко описывал внешние и внутренние положения подробно: «до сих пор», «уже». Это чеховский «тришкин кафтан», это выход к миру театральной пародии.

Звуковые аспекты *Сада* и их значение

Пьеса *Вишневый сад* не написана абстрактно, в ней четко отражена тень эпохи и онтологический смысл существования человека. “Живые” персонажи

³ Автора статьи в 80-е годы неожиданно удивил спектакль, поставленный в Токио, где Раневская “видит” в саду покойную маму в виде освещенного неярким светом призрака.

живут прошлым или неосуществленным будущим, но не настоящим. Раневская – капризная и милая, но намного хитрее, чем мы думаем с первого взгляда, Трофимов и Аня – смешные, остальные без чинов и титулов – все бывшие кто-то и теперь никто. Но у каждого разнообразные аспекты человечности.

В пьесе *Шесть персонажей в поисках автора* (1921) Л. Пираделло и в пьесе *Самое главное* (1921) Н. Евреинова, являющихся театром в театре, тоже “живой звук” представляет собой немаловажный элемент произведения. Пьесы эти начинаются с ударом молотка при подготовке декораций и везде в важный момент звук играет далеко не последнюю роль для продвижения сюжета⁴.

В *Вишневом саду* диалоги стали вечными монологами – тоже “живым” звуком. Монологи в пьесе обращены к зрителям, ожидая их реакции, без которой они мертвы. Монологи и существуют для получения непосредственной реакции со стороны других персонажей, т.е. с целью осуществления диалогов.

В отличие от пьес М. Бугакова, таких, как *Зойкина квартира* (1926, 1935) или *Бег* (1926), в ремарках Чехова нет настоящего голоса автора⁵. Тогда как зритель может слышать Чехова? “Живым звуком”.

У Чехова было осознание развивающегося киноискусства: электричества, разных видов шума, цвета, смены картин ...

Диссонанс в диалогах персонажей – тоже своеобразный элемент *Сада*. Примеров не счесть: они ярко выражены, в частности, у Шарлотты (шарлатан), упоминание Трофимовым (трофический, трофоневроз? – Чехов же был врачом) о калошах, звук сапог Епиходова (эпизод, епископ?). Неслучайное внедрение шума совпадает со случайностью ситуации, – это и другие моменты поднимают драму на ступень выше над реализмом. Здесь не просто шуточные сценки, а попытка иронизировать над неосознанностью человека, не знающего, что жизнь проходит мимо него.

В восприятии театрального искусства звук гораздо ближе к осязаемости, чем видимость. “Капризные” жесты персонажей очень часто и странные. Но это уже за рамками нашего доклада. Все это можно считать новаторством в драматургических экспериментах Чехова. *Вишневый сад* – театр для нового театра.

Чехов не ставил на сцену ничего лишнего. В связи с этим, “живой звук” в качестве интермедии часто заменяет диалоги отдельных персонажей.

Посмотрим, какие самые разнообразные сценические звуки обнаруживаются в чеховской пьесе:

- a. Звук вещей, сапог, калош, смех, шепот, общий восторг. Они соединены с движением и чувством персонажей (Первое, второе и третье действия).

⁴ Эти две пьесы тоже театр для театра и довольно схожи друг на друга и в структуре, и приеме звука.

⁵ Мы в праве как следует оценить мнение Б.И. Зингермана о роли ремарок: «Через ремарку звуковая мелодическая режиссура Чехова проявляется еще нагляднее, чем в диалоге. Чего стоит хотя бы начало бала у Раневской» (Зингерман 1988, 381). В начале бала Раневской еврейский оркестр начинает кадрили, Раневская нервно напевает лезгинку, из соседней комнаты доносится стук бильярдных шаров. Однако остальные ремарки тоже тщательно описывают звуки, движение и т.д. как конкретные режиссерские указания.

- б. Песни, игра музыкальных инструментов, напевание (Второе, третье, четвертое действия).
- в. Неслучайный звук, кажущийся случайным. Далекий звонок поезда, свирели, звук будто бы сорвавшейся бабьи в шахтах, спотыкание. Жизнь персонажей и зрителей проходит не независимо от мысли, чувства и внутреннего мира персонажей (Первое, второе, третье и четвертое действия).
- г. Повторяемый олицетворенный звук. Стук топора... (Четвертое действие).
- д. Крик, повторяемые голоса (Второе действие).
- е. Звук или голос подражания (Первое и третье действия, а у Дж. Стрелера – первое действие).
- ж. Звук, о котором воображают зрители (Первое, второе и третье действия, а у Дж. Стрелера – Во тьме грохот, будто спотыкается Епиходов).

Как показывают результаты нашей классификации видов звука в пьесе, можно предполагать, что Чехов акцентировал внимание на «неслучайном звуке, кажущемся случайным» (в) и «звуке, о котором воображают зрители» (ж). Т.е. драматург намеревался активизировать их восприятие для создания нового театра, полагая необходимым творческое участие зрителей в театральном искусстве силой воображения, которой могли бы быть раскрыты невидимые картины, неслышимые звуки пьесы, ведущие к трактовке внутреннего смысла текста.

Стоит отметить, что все звуки в пьесе предназначены для выражения сдвига серьезного, порой трагичного в шуточное и комедийное. В этом обнаруживается один из приемов драматургического новаторства Чехова.

Театральный образ создают воображение исполнителей и зрителей. Чтобы невидимые картины пьесы стали видимыми, молчаливый звук⁶ и условный звук должны играть существенную роль. Вышеупомянутый слуховой сдвиг проявляется также визуально.

Прием звука Дж.Стрелера

Итальянский режиссер Джорджо Стрелер известен постановками театральных и оперных произведений мирового масштаба. Среди его сценических произведений были пьесы Шекспира, Гольдони, Пиранделло, Брехта и других важнейших драматургов мира. В 1947 г. вместе с Паоло Грасси Стрелер основал Театр Пикколо в Милане, которым руководил до конца жизни⁷. Он всегда считал важной непосредственную связь между искусством и обществом и намеревался сделать итальянский театр европейским театром – на

⁶ Стрелер использовал выражение «молчаливый звук» (suono silenzioso) в своем дневнике. См. также сноску 7.

⁷ Стрелер был против политизации театра и бюрократизма театральной организации, он почувствовал кризис Театра Пикколо, поэтому на некоторое время отошел от него (Strehler 1978, 92-104).

базе общественного театра, в котором необходим чистый профессионализм, а не склонность к моде той или иной эпохи⁸.

По мере того, как созревало его размышление о европейском и мировом театре, Стрелер обновил свою постановку *Вишневого сада* и представил перед нашими глазами максимально чеховскую пьесу: гротескную, иронично-поэтическую, звуковую. Символическая концепция контраста черного и белого и тема вечности, как мы видим в рассказе *Дамы с собачкой*, в постановке Стрелера была осуществлена довольно последовательно⁹. Прием исполнения, с разделением “цвета”, как тени и света, создает своеобразный ритм Чехова. По словам Стрелера, для новой постановки *Сада* он преувеличил значение жестов, предметов, молчаний и одновременно заботился, чтобы все это не утратило символического выражения. К тому же, режиссер не показывал ярко диалоги и описания положений. Он также отмечает, что в пьесе “театральное время” есть реальное время прошлого в каждом человеке (Ronfani 1998, 133-34).

Надо полагать, что для постановки пьесы Стрелер, являющийся и художественным руководителем, постановщиком оперных спектаклей, не только акцентирует внимание на ритме визуальности, но и на ритме и скорости звучания и молчаний, которым ранее редко уделялось внимание.

Между тем, румынский режиссер А. Щербан сделал в Америке эпохальную сцену *Сада* под влиянием Стрелера. Он отошел от оригинала и пошел еще дальше¹⁰. Японского режиссера Кэйта Асари поразил спектакль Щербана в Нью-Йорке и в 1978 г. он пригласил румынского режиссера на постановку японской труппы «Сики». По наблюдению театрального критика Акихико Сэнда эта постановка Щербана была подчеркнута белым цветом: все было белым-бело и это был свет сознания, открывающий притворство человека (Сэнда 2015, 83). Потом он отмечает, что в развязке, в момент, когда падает Фирс, с обеих сторон сцены падают настоящие деревья сакуры с оглушительным звуком (Та ме, 85). Поэтому можно сказать, что режиссерские приемы Стрелера повлияли на образ японской постановки, включая оформление декорации.

А теперь послушаем, как выстраивается драматургическая мелодия сочетания восьми вышеизложенных разных видов звука, в соответствии с режиссерским приемом Стрелера¹¹ (далее указан аббревиатурой как «Ст.», его сценические приемы выделены курсивом).

⁸ О стремлении Стрелера создать объединенный европейский театр на основе Театра Пикколо в Милане см.: (Strehler 2022, 187-250).

⁹ Декорация его постановки *Кьорджинских перепалок* (1964 г.) примечательна черно-белым контрастом.

¹⁰ Д. Аллен помещает в своей книге раздел «Андрей Щербан – он небрежно обращается с драматургом?» (Allen 2011, 212-39).

¹¹ Для анализа сценического воплощения пьесы *Вишневого сада*, осуществленного Дж. Стрелером, просмотрена запись сценической версии 1974 г.

Действие первое

1. Лопахин. Пришел поезда, слава богу. (Чехов 1978, 197)

Ст.: *лают собачки.*

2. Дуняша. ... (Прислушивается.) Вот, кажется, уже едут (197).

Ст.: *лают собачки.*

3. Лопахин. (Прислушивается). Нет... Багаж получить, то да се... (197)

Ст.: *лают собачки.*

4. Входит Епиходов ... в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят: войдя он роняет букет (198).

Ст.: *во тьме грохот, будто спотыкается.*

5. Епиходов. ... купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею я вас уверить, скрипит так, что нет никакой возможности... (198)

Ст.: *совпадение звука от сапог с подражанием Епиходовым их звука.*

6. Епиходов. ... Я пойду. (Натыкается на стул, который падает) (198).

Ст.: *таким же.*

7. Лопахин. Вот, кажется, едут... (199)

Ст.: *нет звука.*

8. Слышно, как к дому подъезжают два экипажа ... (Фирс) что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова. Шум за сценой все усиливается. Голос: «Вот пройдемся здесь...» ... Все идут через комнату (199).

Ст.: *шум за сценой и разговор. Шуришание канвы, символизирующее вишневое дерево.*

9. Лопахин. (Заглядывает в дверь и мычит). Ме-е-е... (201)

Ст.: *таким же.*

10. Аня. Птицы поют в саду (202).

Ст.: *нет чирканья.*

Далее, Стрелер использует громкий звук, когда Лопахин начинает разговор об аукционе и продаже сада. Он ставит стул со звонким звуком, потом двигает его как бульдозер и на пол падают вещи и старые игрушки Раневской.

А когда говорун Гаев начинает говорить, он ударяет ложкой о чашку, как бы привлекая к себе внимание.

11. Яша. ... Огурчик! (Оглядывается и обнимает ее: она вскрикивает и роняет блюдечко...) (202).

Ст.: *таким же.*

12. Варя. (Выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф) (206).

Ст.: *нет звука. Раневская звенит ключами, открывая шкаф. Из старой мебели вдруг выскакивают разные вещи и коляска умершего сына Раневской, она некоторое время рыдает. Потом она сразу начинает играть со старыми игрушками.*

13. Любовь Андреевна. О чем это он? (208)

Ст.: *Фирс бормочет.*

14. Пищик. ... (Храпит, но тотчас же просыпается) (209).

Ст.: *таким же.*

Трофимов мягко стучит по столу, когда Раневская не замечает его прихода.

Гаев слушает музыкальную шкатулку, пускает волчок, волчок падает на пол. Он

начинает играть с игрушками-поездами, дует, как станционный смотритель. Короче, он в мире детства, своего далекого прошлого.

15. Далеко за садом пастух играет на свирели (214).

Ст.: *не слышно зрителям.*

16. Аня. ... все колокольчики... (214)

Ст.: *не слышно зрителям. Варя запускает шкатулку, когда засыпает Аня.*

Из первого действия ясно, что Стрелер вводит только необходимые виды звука, опираясь на воображение зрителя, таким образом он подчеркивает их сценическую роль.

Во время разговора Лопахина о продаже сада его жесты показывают волну возможных резких, беспощадных перемен ситуации и безвозвратного хода времени. И наоборот, когда из старой мебели вдруг выскакивают разные вещи и с ними – коляска умершего сына Раневской, она не только видна, запыленная, но и невнятно слышится ее прошлое, старое время персонажей.

Действие второе

1. Епиходов стоит возле и играет на гитаре... (215)

Ст.: *громкий звук, будто обрываются струны гитары, как бы заменяет звук сорвавшейся бадьи во втором действии.*

2. Епиходов (играет на гитаре и поет). «Что мне до шумного света, что мне дружба и враги...». (215)

Ст.: *таким же. Он с гитарой нечаянно скользит по склону.*

3. Тот же. (Напевает) «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» (216).

Ст.: *таким же. Он играет с пистолетом, как с русской рулеткой, пистолет после игры самопроизвольно выстреливает.*

4. Тот же. (Берет гитару и уходит, наигрывая) (217).

Ст.: *как бы лопнут струны гитары.*

5. Раневская. (Уронила портмоне, рассыпала золотые) (218).

Ст.: *такой звук.*

6. Та же. (Рвет телеграмму). Словно где-то музыка. (Прислушивается) (220).

Ст.: *Не слышно зрителю музыки.*

7. Лопахин. (Прислушивается) Не слышать.... (220)

Ст.: *Не слышно.*

8. (Тихо напевает).

Ст.: *Не слышно.*

9. В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре (224).

Ст.: *не слышно.*

10. ...Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный печальный звук, точно с неба звук лопнувшей струны, замирающий, печальный (224).

Ст.: *не слышно.*

Думается, что Стрелер перенес этот звук на начало второго действия, избежав в этом месте стереотипного приема, принятого во многих поста-

новках мира. Этим он подчеркнул также значение других видов “живого сценического звука”.

11. Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. ... Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовёт: «Аня! Где ты?» (228).

Ст.: *слышно голос Вари, зовущей Анну.*

12. Голос Вари: «Аня! Где ты?» (229).

Ст.: *слышно.*

13. Голос Вари: «Аня! Аня!» (229).

Ст.: *слышно.*

Из второго действия понятно, что Стрелер старался отойти от стереотипного приема, реалистично копируемого из текста на основе не тщательного его прочтения.

Когда самопроизвольно выстреливает пистолет, его звук служит для показа того, что в жизни неожиданно, вне намерений человека, иногда случается нечто судьбоносное, скорее всего, недоброе.

В этом действии также важно повторение голосов, превращающихся в эхо и просто звук. Это можно было бы назвать звуковым перевоплощением.

Действие третье

1. ...Слышно, как играет еврейский оркестр... (229)

Ст.: *постоянно слышно, но не видно оркестра.*

2. Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде (230).

Ст.: *не слышно.*

3. Раневская. (напевает лезгинку) (230).

Ст.: *она танцует, не напевая.*

4. Та же. ... (Садится и тихо напевает) (230).

Ст.: *нет песни.*

5. Шарлотта. ... (Бьет по ладони, колода карт исчезает) (231).

Ст.: *не слышно. С ее появлением начинается игра оркестра.*

6. Ей отвечает таинственный женский голос, точно из-под пола: «О, да, погода великолепная, сударыня» (231).

Ст.: *слышно, но здесь жесты Шарлотты привлекают к себе большие внимания зрителей.*

7. Слышно, как в передней кто-то быстро идет по лестнице в вдруг с грохотом падает вниз. Аня и Варя вскрикивают, но тотчас же слышится смех (235).

Ст.: *слышно.*

8. ...Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. ... (235).

Ст.: *слышно.*

Вальс слышится время от времени в этом действии.

9. Яша. (тихо напевает). «Поймешь ли ты души моей волнение...» (237).

Ст.: *только свистит. Варя ставит стулья с грохотом. Епиходов тоже.*

10. Варя. ... А, ты идёшь? Идёшь? Вот же тебе ... (Замахивается) (238).

Ст.: слышно удар по Лопихину. Шарлотта кричит: «Оркестр!» Аплодисменты. Но оркестра не видно.

11. Дверь в билиардную открыта: слышен стук шаров и голос Яши... (239).

Ст.: слышно, как играют на бильярде.

12. ... Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит (240).

Ст.: она очень сильно бросает ключи на пол.

13. Лопихин. ... (Топчет ногами.) [...] (Звенит ключами.)... (240)

Ст.: так же.

14. Слышно, как настраивается оркестр (240).

Ст.: не слышно.

15. Лопихин. ... (Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры) (241).

Ст.: он валиет стулья один за другим, но не опрокидывает канделябры.

16. ... Тихо играет музыка... (241).

Ст.: музыка играет все громче.

Третье действие дает нам понять, что режиссер представляет невидимую сцену живой музыкой, громкость и темпы которой меняются, в зависимости от ситуации. Стук шаров и звон ключей говорят о своем присутствии.

Действие четвертое

1. ... Налево дверь открыта, оттуда слышны голоса Вари и Ани... (242)

Ст.: веселый у нее голос.

2. За сценой в глубине гул (242).

Ст.: слышно, как люди приходят прощаться.

3. Слышно, как вдали стучат топором по дереву (246).

Ст.: не слышно. Может, это слышат только персонажи.

4. Яша... (... тихо напевает).

Ст.: не слышно.

5. Слышится плач ребенка.: «Уа, уа!» на два раза (248).

Ст.: слышно.

6. Шарлотта. [...] (Напевает) Все равно... (248).

Ст.: не слышно.

7. За дверью сдержанный смех, шепот... (250).

Ст.: слышно с звуком падает Епиходов. Далее, Раневская слушает шкатулку. Она заводит пружину игрушки, от этого игрушка идет. Лопихин уходит и раздается громкий звук, будто что-то разрушают. Варя убирает комнату, подметает пол, где и игрушки.

8. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги... (253).

Ст.: слышно, как Лопихин запирает двери. Далее, слышно веселье голоса.

9. Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина... (254)

Ст.: не слышно. Слышно, будто тащат заваленные деревья.

10. и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (254).

Ст.: слышно вместе со смешанным звуком, напоминающим разрушение металла и стекла.

В четверном действии убраны звуки, которые можно было бы использовать в натуралистической постановке. Вместо этого, эффективны звучания, внедренные замыслом режиссера: громкий звук от дверей и смешанный звук металла или стекла разрушают человеческие воспоминания о прошлом, создаваемые шкатулкой. Можно воспринимать это как метафору отношений человека и современного мира.

Из вышеприведенного ясно, что режиссура Стрелера предлагает прислушиваться к молчаливому звуку¹² и жестам актеров. Музыка декорации с канвой, как ветер, детскую игрушку поезда, как память о прошлом, тоже надо слушать внимательно.

Режиссер не любил реалистичные звуки, как стук топора и звук сорвавшейся бадьи в шахтах. По интересному сценическому замыслу Стрелера в начале второго действия звучит громкий звук словно «лопнувшей струны» гитары.

По мнению Р. Дуганова, обычно забывают, что звук сорвавшейся бадьи в шахтах, крик какой-то птицы вроде цапли или филина подготовлен игрой Епиходова на гитаре. (Дуганов 2008, 293) Если так, то можно предположить, что Стрелер, не любивший банальной режиссуры и акцентирования этого «непонятного» звука, в начале второго действия пародически пустил игровой звук.

Тем не менее ему удалось разделить реальное время и сценическое время путем подчеркивания не только актерских жестов, но и разных видов «живого сценического звука». Стрелер не пропустил ремарки автора и стремился выразить их не произвольно, а метафизическим образом. Когда персонажи слышат звук, обязательно, чтобы его непосредственно слушали и зрители. Это касается и сферы видимого.

Стрелер пишет о символичности звуков, о том, что «бильярд сам производит звук. Когда играющий человек молчит, звук еще увеличивается» (Strehler 1978, 298). Стрелер утверждает, что «наверное, тот звук (как бы сорвавшейся бадьи во втором действии) – нельзя слышать! Он остается неопределенным и это просто должно быть рассказано словами персонажей», «он намерен пускать это звучание как «молчаливое звучание». Такое звучание раздается гораздо резче звучания меча и пистолета» (Там же, 305-6).

Стрелер дает зрителям слушать нужные звуки и жесты, чтобы отвлечь их от натуральных видов звука, к которым мы привыкли, с тем, чтобы мы могли

¹² Стрелер пишет (Archivi 1974), что для постановки *Сада* необходимо понять внутренний ритм, скрытый за словом и риторикой, отмечает всеобщий символизм чеховской пьесы. Кроме того, он пишет, что не совпадают реальное время в саду и театральное время. Добавляет режиссер, что не нужно реального звука, напоминающего лопнувшую бадью и что достаточно, чтобы на сцене раздавался молчаливый звук. Однако нужно подчеркнуть, что для глубокого понимания текста *Сада* необходимо прислушиваться к нелишнему условному звуку, который не напрасно вписал в текст драматург.

принимать смысл не реального, а метафизического. Таким образом режиссеру удалось распространить сценическое пространство на сфере, которую можно было бы уловить внутренним слухом зрителя. В этом заключается сущность приема Стрелера. В результате ряда сценических поисков он выполнил задачу «сделать литературные произведения осознанными с целью воспринимать литературу не творением, а истиной, служащей лучшей возможностью» (Strehler 1978, 77). Как он отмечает, «возможно сделать театр ярким, свежим и в актуальном смысле “стимулирующим” путем применения сложных разнообразных приемов» (Там же, 91), к чему стремится современное театральное искусство.

Рассказывая о том, что он тщательно искал Чехова (гораздо дольше, чем обычно думали), Стрелер приходит к выводу, что он так и не обнаружил желанного им Чехова (Ronfani 1998, 283)¹³. Однако надо отметить, что сам режиссер, вероятно, не до конца осознал роль и эффекты разных видов звука, которые открыли дверь к созданию обновленной драматургии на основе восприятия зрителя, на которое ни Станиславский, ни Мейерхольд, ни многие другие режиссеры не обращали достойного внимания, в отличие от Стрелера.

Вместо заключения

Р. Дуганов метко отметил, что фактически вишневого сада нет, он лишь образ и призрак, и персонажи желают спасти то, чего уже не существует. (Дуганов 2008, 293) Тогда не существующему саду противопоставляется существующий “живой звук”. Звук идет вперед с паузами, создающими ритм пьесы. Правильно пишет литератор, что перед нами не просто случайный и частный быт, но общая картина мира, которая никак не сводима к повседневной реальности (Там же, 298).

Сценический звук производится не только потому, что персонаж движется, говорит, спотыкается, играет на гитаре или делает фокус, но и потому, что до движения человека или вне зависимости от него бывает звук. Вот это несовпадение действия и звука описывает Чехов приемом сдвига.

По мнению Б. Зингермана, в этой пьесе, кроме второго акта, действующие лица постоянно пребывают в движении (Зингерман 1988, 359). Раз это движение является движением настоящего реального времени, ритм этой подвижности должен играть и звук, а не только движение персонажей или диалоги-монологи. В этом отношении важным можно считать сдвиг времени. Т.е. звук манипулирует прошлым и будущим. Отметим, что Стрелер прекрасно понимал, что главным элементом в выражении искусства является ритм¹⁴.

¹³ Стрелер так отмечает это в приложенном к книге тексте *Завтра*.

¹⁴ Надо обратить внимание на подход к вопросу о роли искусства, представленный Выготским. Выготский цитирует *Веселую науку* Ницше и подчеркивает значение ритма в искусстве, заключающего в себе побуждение. См.: (Мурата 1998, 201).

Вспомним, что Чехов рассказал актерам МХАТа во время репетиции его пьесы, среди которых был и молодой Вс. Мейерхольд. Драматург высказал свою концепцию театра, что в театре главное – символ, условность и стилизация.

В пьесе *Вишневом саду* символ – тень, отраженная в диалогах и монологах, условность – не показывать реальную вещь, стилизация – необычные отношения между предметами на сцене и между персонажами и предметами. Во всех трех моментах должны участвовать зрители, потому что театр Чехова состоится только при содействии восприятия зрителей. Это начало и конец театрального искусства, забытые до второй половины XIX века. Чехов просто представил их перед современными зрителями.

В современных постановках режиссеры очень часто произвольно удаляют из пьес то, что не считают нужным, актеры порой играют импровизационно, своеобразно. Некоторые театральные деятели опираются на прием «театра переживания», на основе системы Станиславского, другие – на прием «театра представления» Мейерхольда, третьи – на «психологический жест» Михаила Чехова и другие – на смежные приемы. Приемы соприкасаются друг с другом или перебивают друг друга. Такая конкуренция тоже полезна и необходима для дальнейшего развития искусства, поиска интересного и нового прочтения, глубокого понимания текста.

Сегодня в театральном мире наблюдается обилие систем игры и режиссуры, но на самом деле, театр сталкивается с проблемой утраты стержня исполнения ролей. Его не просто дают готовые системы. Важно возвращаться к тщательному анализу оригинального текста, не упускать из виду и возможности зрительской реакции на него, вписанные в тексте.

Не будем забывать, что споры об определении жанра *Вишневого сада* не так уж действенны для развития театрального искусства. Как один из ведущих современных драматургов, Чехов сочинил современную, актуальную комедию на основе литературно-драматургического текста, а не пьесу для чтения или простого трагикомического сценария.

Между тем, символист З. Гиппиус прекрасно слышала звук в *Саду* и за *Садом*, написав, что эта пьеса «Просто – большое Ничего» (Гиппиус 2003, 93) и что «Публика до Чехова не доросла» (Там же, 97). Это так, ведь чеховский театр состоится только при соответствующей реакции зрителя на то, что происходит за сценой, вписанное в тексте.

Звук играет, имитирует человека и даже дух времени. Актеры тоже должны имитировать персонажей, показывая реакцию персонажей на “живой звук”, передающий отношения к эпохе, и постепенное изменение парадигмы существования человека. Звук пародии и сдвига здесь играет важную роль.

В современном искусстве слышимость есть видимость. Их драматургическое сочетание создает новое театральное искусство, которое столетие назад развивалось под сильным воздействием кинематографа. Чехов стремился выразить “сценизм” нового театра, который должен был бы найти свое прочное место среди традиционных постановок. Стрелеру удалось показать один из ярких примеров, стремящихся к сценизму, необходимому для разработки обновленной постановки.

Хотим добавить, что репрессированный в 1937 г. Л. Курбас поставил бы *Сад* на украинской сцене на основе активного театрального обмена с Евреиновым, Таировым и дальнейшей разработки своей концепции «перетворення», он реализовал бы новаторскую инсценировку с новой трактовкой пьесы¹⁵.

Современное восприятие чеховской пьесы меняется. Будут обнаружены все новые и новые возможности ее прочтения. Хочется надеяться на появление больших возможностей настоящего «звукового театра» в столетии, которое должен был предвидеть своими проницаемыми драматургическими глазами А.П. Чехов.

Цитируемая литература

- Allen, David. 2011. *Performing Chekhov*, Japanese translation rights arranged by TALOR & FARACIS GROUP through Japan UNI Agency, Inc. Tokyo.
- Archivi del Piccolo Teatro. 1974. “Appunti di regia Il Giardino dei ciliegi 1974. Diario di prove dello spettacolo da gennaio ad aprile 1974. Riflessioni su Cecov, sul testo e sulla sua interpretazione.” archivio.piccoloteatro.org (10.2.2023).
- Honzl, Jindřich. 1957. *Sláva a bída divadel*, Praha: Družstevní práce.
- [Ronfani, Ugo. 1998. *Io, Strehler: una vita per il teatro*, trad. giapponese. Tokyo: Hayakawa Shobo (orig. Milano: Rusconi, 1986)]. ストレーレルは語る. 1998. ミラノピッコロ・テアトロからヨーロッパ劇場へ、東京: 早川書房.
- [Strehler, Giorgio. 1978. *Per un teatro umano*, trad. giapponese di Tatsuji Iwabuchi. Tokyo: Teatro]. ストレーレル, ジョルジョ. 1978. 人間の演劇, 岩淵達治訳, 東京: テアトロ.
- Strehler, Giorgio. 2022. *Contro le barbarie, scritti politici e civili*, a cura di Stella Casiraghi, prefazione di Aldo Cazzullo, Milano: Zolfo Editore.
- Бродская, Галина Ю. 2000. *Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея*, в 2-х тт. Том II : 1902-1950-е. Москва: Аграф.
- Гиппиус, Зинаида Н. 2003. *Собрание сочинений*. Том 7: *Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899-1916 гг.* Москва: Русская книга.
- Дуганов, Рудольф В. 2008. *Велимир Хлебников и русская литература. Статьи разных лет*, сост. Н. Дуганова-Шефтелевич. Москва: Прогресс-Плеяда.
- Зингерман, Борис И. 1988. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва: Наука.
- Курбас, Лесь. 1987. *Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе*. Литературное наследие, сост. М.Г. Лабинский, Л.С. Танюк; вступ. ст. Н.Б. Кузякина. Москва: Искусство.
- Курбас, Лесь. 2022 (2001). *Філософія театру*, упорядн. М. Лабинський; післямови М. Москаленко, Д. Лабинська; ред. М. Москаленко. Харків-Київ: Вид. Олександр Савчук; Вид. Основи.
- Мурата, Синъити. 1998. “Аспекты театральности: Евреинов, Пиранделло, Арто.” *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures, Japanese Contributions to the XIIth International Congress of Slavists, Krakow, Aug. 24-Sept. 3 1998*, 181-206. Tokyo: Japanese Association of Slavists.

¹⁵ Л. Курбас пишет, что «пьеса должна говорить со зрителем всей своей человеческой сущностью, будто целым миром» (Курбас 1987, 393).

- [Осанай, Каору. 1941. *Записки режиссера*, Токио: Кориндо-сэтэн]. 小山内、薫. 1941. 演出者の手記. 東京: 洗林堂書店.
- [Сато, Сэйро. 1980. *Мир театра Чехова: его структура и мысль*. Токио: Тикума-сёбо]. 佐藤, 清郎. 1980. *Чехо-хоф-дзю-сё-но-сё-кай* その構造と思想. 東京: 筑摩書房.
- [Сэнда, Акихико. 2015. *Я смотрел такие спектакли – история японского современного театра в течении 50 лет по Сэнде Акихико*. Токио: Кавадэсёбо-синся]. 扇田, 昭彦. 2015. こんな芝居を観てきた – 扇田昭彦の日本現代演劇50年史. 東京: 河出書房新社.
- Чехов, Антон П. 1978. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати тт. Сочинения*, том 13: *Пьесы 1895-1904*, Москва: Наука.

Рецепция русской литературы Серебряного века в Китае

Ли Чжицян, Ху Цзэнли

1. Изучение истории перевода русской литературы Серебряного века в Китае

1.1 Ситуация перевода на начальном этапе

Перевод русской литературы Серебряного века в Китае начался в первое двадцатилетие XX века. До «Движения 4 мая» 1919 года русская литература не пребывала в фокусе китайской литературной рецепции, поэтому на данном начальном этапе деятельность перевода русской литературы характеризовалась небольшим масштабом и незначительным влиянием. Несмотря на различные проблемы, такие как недостаточное количество и качество переводчиков, а также ограниченное исследование, внедрение русской литературы в Китай в этот период положило начало для возникновения массовой аудитории и формирования исследователей и любителей русской и советской литературы.

Среди ранних китайских переводов русских литературных произведений Серебряного века последующее влияние имел *Сборник зарубежных рассказов* (кит. 域外小说集), изданный в 1909 году и переведённый писателями Лу Синем (кит. 鲁迅) и его братом Чжоу Цзожэнем (кит. 周作人). В данной версии были представлены 4 русских писателя и всего 7 русских произведений, включая рассказы Л. Андреева *Ложь* и *Молчание*, переведённые с немецкого языка на китайский Лу Синем. Однако первое издание сборника не пользовалось большим спросом, объём тиража был очень мал, и только после «Движения 4 мая» сборник был высоко оценён и широко распространён. Заслуживает

Zhiqiang Li, Sichuan University, China, lizhiqiang@scu.edu.cn, 0009-0001-7461-1213
Zengli Hu, Sichuan University, China, qiangli20062006@126.com, 0009-0005-0767-9866
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Zhiqiang Li, Zengli Hu, *Reception of Russian Literature of the Silver Age in China*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.07, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 69-82, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

внимания то, что до «Нового культурного движения» братья Чжоу переводили иностранные произведения на древнекитайский язык (вэньянь).

1.2 Ситуация перевода на последующем этапе

В результате «Движения 4 мая» русская и советская литература получила широкое распространение в Китае. На этом фоне было переведено много литературных произведений Серебряного века.

Во-первых, сформировалась модель перевода русской литературы на основе журнала *Ежемесячник рассказов* (кит. 小说月刊), который стал центром перевода русской литературы в данный период. Количество и влияние переводов продолжали расти. В то же время публиковались статьи, посвящённые динамике русской литературы и критические статьи по отдельным авторам и произведениям.

Ежемесячник рассказов, основанный в 1910 году, является одним из самых важных литературных изданий в истории современной китайской литературы. С 1910 по 1920 год количество переводов русской литературы, опубликованных в журнале, было относительно небольшим, а произведений Серебряного века очень мало. С 1920 по 1931 год журнал стал одним из главных центров перевода русской литературы, особенно литературы Серебряного века. Группа переводчиков, переведивших с русского языка на китайский, таких как Мао Дунь (кит. 茅盾), Чжэн Чжэндуо (кит. 郑振铎), Гэн Цичжи (кит. 耿济之), стала новой силой и опорой перевода русской литературы.

В 11 выпусках журнала *Ежемесячник рассказов*, изданных в период с 1920 по 1931 год, было в общей сложности 227 статей о русской литературе, в том числе 104 перевода произведений русских писателей и 123 комментария и вводящие статьи китайских литературоведов. Среди этих 104 переводов преобладали романы (их было 73), а следом за ними шли комментарии, написанные русскими писателями (всего 16). Кроме того, были переведены 9 стихотворений, 2 эссе, 2 басни, 1 драма и 1 очерк. Среди них наибольшим количеством были представлены переводы произведений А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, М. Арцыбашева и Ф. Сологуба (Ган Лэлэ 2010, 15).

Хотя произведения других писателей Серебряного века в то время не были переведены на китайский язык, но статьи, опубликованные в *Ежемесячнике рассказов* и знакомящие с тогдашним положением российского литературного мира и новостями о русских писателях, готовили почву для последующей переводческой деятельности. Например, статья *Тридцать современных русских писателей* (кит. 近代俄国文学家三十人合传), написанная Мао Дунем в 1921 году, посвящена знакомству с литературными тружениками Серебряного века, такими как К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, Д.С. Мережковский и А.А. Блок, которые активно работали в русских литературных кругах. Эта статья дала многим китайским читателям возможность впервые ознакомиться с авторами Серебряного века, чьи произведения ещё не были переведены на китайский язык.

Во-вторых, братья Лу Синь и Чжоу Цзожэнь продолжали работать в области перевода как престижные переводчики. Их переводные работы были не только опубликованы в журналах, но и представлены в сборниках. Благодаря своему влиянию в китайском литературном мире их переводы и литературные рецензии до сих пор не утратили своей актуальности. Большинство произведений Серебряного века, переведённых братьями, являются короткими рассказами, и большинство из них были переведены не с русского языка. Так, Лу Синь, владея немецким и японским языками, знакомился с произведениями русских писателей, опубликованными на немецком языке, а Чжоу Цзожэнь в основном читал их на английском языке, что и стало причиной двойного перевода, благодаря которому китайские читатели впервые знакомились с литературными направлениями Серебряного века. Лу Синь и Чжоу Цзожэнь занимались переводом с целью использования литературы для преобразования общества и образования китайского народа.

В 1920 году издательство Пекинского университета выпустило сборник переводов зарубежных рассказов *Капли* (кит. 点滴), переведённых Чжоу Цзожэнем на современный китайский язык (байхуа). В сборник вошли произведения трёх писателей Серебряного века, а именно *Чудо отрока Лина* и *Обруч* Ф. Сологуба, *Бен-Товит* Л. Андреева и *Королевский парк, Сад Пречистой Девы, Вечерний гость* А. Куприна. В 1921 году был опубликован другой сборник, подготовленный братьями Лу Синь и Чжоу Цзожэнь, – *Сборник переведённых современных рассказов* (кит. 现代小说译丛). В сборнике собраны произведения Серебряного века: *В тёмном дыму* и *Книга* Л. Андреева, *Счастье* и *Доктор* М. Арцыбашева в переводе Лу Синя, а также *Улыбка* и *Белая мама* Ф. Сологуба в переводе Чжоу Цзожэня.

Среди писателей Серебряного века Лу Синь особенно любил Л. Андреева и М. Арцыбашева, и он написал много статей о них, что определило интерес китайских учёных к исследованию отношений между Лу Синем и этими двумя русскими писателями Серебряного века. В октябре 1920 года Лу Синь перевёл повесть Арцыбашева *Рабочий Шевырев* с немецкого на китайский. Перевод был опубликован брошюрой.

Следует отметить, что на этом этапе деятельность перевода произведений М. Горького стала особенным явлением. Ещё в 1907 году его произведения были переведены на китайский язык, но тогда они не вызывали особого интереса среди китайских литературных кругов. Лу Синь считал, что М. Горький был представителем низшего слоя и писателем пролетариата, поэтому его работы не могли найти отклика у старой китайской интеллигенции. А другая причина заключалась в том, что у М. Горького были реалистичные творческие приёмы, в то время как в Китае в литературном обществе обожали новое. Таким образом, неудивительно, что М. Горький не смог завоевать аудиторию в Китае. Однако после дебатов о революционной литературе в 1928 году и в связи с тем, что М. Горький стал всё больше идеологическим символом в Советском Союзе, М. Горький-писатель стал особым явлением в культурном обществе того времени. Согласно статистике, в период с 1930 по 1936 год почти все популярные произведения М. Горького были переведены на китайский язык.

«К июлю 1937 года в Китае было издано 129 книг М. Горького» (Горький и Китай 1940, 2), а «к моменту его смерти в 1936 году его произведения были опубликованы в 34 изданиях в Китае, что стало рекордом в истории рецепции иностранной литературы в Китае» (Ли Цзинь 2000, 16).

Феномен перехода отношения к М. Горькому от равнодушного к восторженному в китайском литературном мире тесно связан с китайским левым литературным движением. Обмен китайской и русской литературой в 1950-е годы также представляет собой пример интеграции литературной и политической деятельности, что свидетельствует о том, что политические факторы в определённой степени влияли на переводы русской литературы в Китае.

Следует отметить, что в этот период, хотя все больше произведений русских писателей Серебряного века переводились и внедрялись в Китай, понятие «Серебряный век» как целостная культурная концепция долгое время не употреблялось в Китае. Название «русская литература Серебряного века» ещё не появилось в литературном контексте Китая.

1.3 Кульминационный период перевода на новом этапе XXI века

После «Движения 4 мая» литература Серебряного века постепенно ушла из поля зрения китайских академических кругов, и только в конце XX века наступил более пристальный момент исследования. В середине – конце 1980-х годов китайские исследователи по иностранной литературе официально ввели термин «русская литература Серебряного века» для обозначения русской литературы конца XIX – начала XX веков.

1998-1999 годы стали кульминационным периодом для перевода и публикации произведений Серебряного века в Китае. Перевод осуществлялся профессиональными переводчиками, исследователями и русистами. На этом этапе было издано множество книжных серий, включающих пять антологий Серебряного века, общим количеством 27 книг. Издание этих пяти серий книг, содержащих произведения разных школ и жанров, указывает на то, что большинство китайских исследователей по русской литературе достигло общего понимания достоинств и разнообразия русской литературы Серебряного века: русская литература Серебряного века включает в себя не только модернистскую поэзию конца XIX – начала XX века, но и значительные литературные произведения различных школ и жанров.

После масштабного перевода литературы Серебряного века в 1998 году китайские научные круги опять обратили своё внимание на Серебряный век. В условиях недостатка выдающихся русских переводчиков и редакторов, конкурирующих с зарубежной литературой других народов и языков, литературные произведения Серебряного века всё же занимают нишу на китайском книжном рынке в наше время. Самым популярным жанром литературы, безусловно, является поэзия.

С начала нашего века было переведено большое количество поэтических произведений Серебряного века, включая не только произведения великих поэтов, таких как А.А. Ахматова, М.И. Цветаева и О.Э. Мандельштам, уже хоро-

шо известных китайским читателям, но и произведения многих относительно неизвестных поэтов. Много опубликованных антологий поэзии Серебряного века предоставляют китайским читателям больше возможностей познакомиться с литературой этой эпохи. Тесная связь китайских исследователей по русской литературе объясняет совпадение выбора поэтов Серебряного века.

Помимо поэзии, были переведены и опубликованы романы, драмы, эссе, мемуары и произведения других жанров Серебряного века. В 2000 году издательством «Дунфан» было издано шесть томов *Очерков выдающихся русских писателей*, пять из которых относятся к писателям Серебряного века. Проект серии *Золотая Россия* Сычуаньского народного издательства, начатый в 2017 году, посвящён переводу “забытых реликвий” русской литературы для китайских читателей. Помимо поэтических сборников А.А. Ахматовой, А. Белого и В.Ф. Ходасевича, также представлены, например, *Чёртова кукла* З.Н. Гиппиус (2017), *Воспоминания странного человека* А. Белого (2018), *Роман маленькой женщины* М.П. Арцыбашева (2018), *Путь в Дамаск* Ф. Сологуба (2018), *Моя летопись. Воспоминания* (2017) и *Брошь* (2018) Н.А. Тэффи, *Зелёное кольцо: драмы Серебряного века* (2020) и другие.

Перевод и рецепция произведений Серебряного века в Китае в настоящее время показывает, что китайские читатели все больше осознают литературную и эстетическую ценность этих произведений, а не рассматривают их только как носителей определённой идеологии. С одной стороны, изменение эстетического отношения к русской литературе у китайской аудитории может быть связано с развитием литературной критики и перевода в истории китайской литературы. С другой стороны, это также может быть результатом потребности китайского общества в культурном разнообразии. В контексте культурного обмена значение русской литературы рассматривается уже не только на политическом уровне, но и как часть общемировой культуры. Это побуждает китайских читателей изучать и осознавать художественную ценность русской литературы, чтобы глубже понимать смысл и красоту произведений Серебряного века.

2. Степень изученности литературы Серебряного века в Китае

2.1 Комплексный обзор исследования: анализ и направления исследований

Изучение литературы Серебряного века в Китае и деятельность перевода тесно связаны между собой.

С первой половины XX века китайские интеллектуалы, такие как Лу Синь, Мао Дунь, стали заниматься представлением писателей и литературной критикой произведений Серебряного века. Эти писатели-критики были не только переводчиками русской литературы, но и её популяризаторами. Например, Лу Синь многократно изучал Л. Андреева и М.П. Арцыбашева, что оказало значительное влияние на то время. Мао Дунь также опубликовал критические статьи, такие как “Последние произведения Л. Андреева и Вторая статья о А.А. Блоке” и другие. Эти обзоры о писателях Серебряного века положили начало изучению русской литературы Серебряного века в Китае в конце XX века.

С момента введения термина «Серебряный век» в Китае в середине – конце 1980-х годов, китайские учёные начали широкомасштабные исследования русской литературы Серебряного века как целостной литературной концепции.

Первым шагом китайского литературоведения Серебряного века к продвижению от края российского литературоведения к центру является определение понятия «Серебряный век». Ван Цзечжи (1999) представил репрезентативные точки зрения российских и западных академических кругов относительно происхождения, концептуальной коннотации и периодизации термина «Серебряного века» и пришёл к выводу, что Серебряный век был духовной тенденцией и движением всего интеллектуального культурного поля.

Литература Серебряного века – это русская литература с 1890-х по 1917 год [...]. Серебряный век – это не только эпоха в истории русской литературы, но и эпоха в истории русской культуры. В этом смысле он равнозначен эпохе русского Возрождения. Поэтому в серию русской литературы или культуры Серебряного века могут быть включены только произведения, появившиеся между 1890 и 1917 годами (Ван Цзечжи 1999, 45).

В Китайском научном сообществе сформировался консенсус, что Серебряный век начался в 1890-х годах, но нет единого мнения о том, когда он закончился. До сих пор ведутся споры. Например, Ван Шуфу (2022) в своей новейшей статье примерно определяет конец Серебряного века как середину 1920-х годов. Гибкое, но расплывчатое определение времени как “конец XIX века – начало XX века” относительно распространено в Китае.

За 20 лет нашего века почти каждый год публиковались академические монографии о литературе Серебряного века. Например, монографии о литературном контексте, жанрах и писателях Серебряного века, такие как *Исследование русской литературы Серебряного века* Чжоу Цичао (2003), *Серебряный век: русские литературные направления и школы* Чжан Бина (2006), *Серебряный век: очерк о русских писателях-модернистах* Чжан Минь (2007), *Обзор русской литературы Серебряного века* Ли Хуэйфаня (2008), *Русская литература и культура в Серебряном веке* Ван Цзечжи (2015).

Поэзия была одним из репрезентативных литературных достижений Серебряного века, что, несомненно, привлекло внимание китайских учёных. Например, в монографии Цзэн Сыи (2004) *Исследование русской модернистской поэзии Серебряного века* подробно обсуждаются четыре школы символистской поэзии Серебряного века, такие как символизм, акмеизм, футуризм и имажизм, а также даны комментарии по типичным поэтам. В книге *Звёздное небо в Серебряном веке* Лю Вэньфэя (2021) проводится общее наблюдение за важными поэтическими школами Серебряного века и даются комментарии по представительным поэтам.

В Китае индивидуальное исследование является основным направлением литературоведения Серебряного века, и индивидуальное исследование отдельных писателей и произведений Серебряного века занимает большую часть. Учёные исследуют творческий мир поэтов и писателей Серебряного

века в аспекте разных методов и подходов, и в различных академических журналах были опубликованы многочисленные соответствующие статьи.

2.2 Конкретные исследования: типичные примеры

В связи с тем, что в рамках Серебряного века существует множество писателей, поэтов, драматургов, представляющих различные художественные течения и направления, затруднительно детально описать степень изученности каждого автора и его произведений. В такой ситуации эффективным подходом является ознакомление с комплексными исследованиями, проведёнными по классификации жанров литературы. Например, литературные исследования Серебряного века в Китае условно можно разделить на три категории: исследования поэзии, романов и драматургии. Таким образом можно оценить ситуацию исследований в Китае, посвящённых характеристикам разных литературных жанров Серебряного века, в отличие от исследований, фокусирующихся на отдельных авторах и произведениях.

2.2.1. Поэзия Серебряного века как объект исследования

Исследование по поэзии Серебряного века в Китае развивалось поэтапно, начиная с поверхностного анализа и постепенно переходя к более глубокому внутреннему изучению. На рубеже веков внимание учёных было сконцентрировано на общем развитии, основных школах и ключевых характеристиках поэзии Серебряного века (Ван Цзяньчжао 1996; Чжоу Цичао 1996; Лю Ядин 1996; Чэнь Сунъянь 1997). С углублением исследований поэзии Серебряного века учёные расширили свои направления. Так, в аспекте интермедиального анализа они выявили интеграцию поэзии с музыкой и другими видами искусства (Чжан Бин 2005), а также представили диахроническое изучение, обсуждая отношения между поэтическим стилем Серебряного века и советской поэзией (Ван Цзяньчжао 2007).

Чжан Бин (2005) рассмотрел поэтов-символистов в духе музыки. В его концепции, высшим эстетическим идеалом Серебряного века является синтез искусства, поэтому создание поэзии, наполненной музыкальностью, стало творческим занятием многих поэтов Серебряного века. Поэтическая музыкальная практика поэтов-модернистов Серебряного века воплощает в себе черты трансформации русской культуры из просвещенческого модерна в эстетический.

При изучении поэзии советского периода Ван Цзяньчжао (2007) проанализировал характеристики трёх форм поэзии Серебряного века: «интеллектуальное письмо», «новая крестьянская поэзия», «футуризм и пролетарская поэзия». Он также показал изменения, произошедшие в советский период. По его мнению, творческие стили наиболее успешных советских поэтов в большинстве своём представляют собой усиление или ослабление вышеупомянутых форм в определённой тенденции или свойстве. Он отметил, что причины слабого влияния доминирующей поэзии советского периода заключаются в

нерешённости присущих поэзии проблем современности, ошибках поэтических концепций, влиянии культурного нигилизма. Также было обозначено снижение чувствительности к поэзии, что объяснялось недостаточной эмоциональностью советской поэзии и, следовательно, являлось препятствием для читателей к сопереживанию.

Трудно обобщить характеристики поэзии Серебряного века на основе стиля одного поэта, так как у разных школ и течений различные творческие подходы и поэтические концепции. Самой ранней, крупной, выдающейся литературной школой является символизм. Изучение символизма Серебряного века также является важной частью изучения Серебряного века в Китае. Китайские учёные уделяют особое внимание взаимосвязи символизма Серебряного века и западной культуры (Чжэн Тиу 2008; Чжэн Тиу и Чжан Сюй 2015; Чжэн Тиу 2015; Чжэн Тиу и Му Ажэнь 2018). Например, Чжэн Тиу (2008) рассмотрел влияние франко-германского романтизма, представленного Ш. Бодлером и Новалисом, на русский символизм. В статье «Влияние поэзии русского символизма» Чжэн Тиу (2008) указал, что русский символизм оказал глубокое влияние на современную реалистическую литературу, а затем на акмеизм, футуризм и другие литературные течения.

Эти исследования не только обобщают и знакомят с художественной поэтикой Серебряного века с точки зрения целого, но и проводят углублённое изучение с точки зрения микрокосмической, детально раскрывая духовную окраску и особенности поэтических текстов, помогая китайским читателям получить более полное представление о поэзии Серебряного века.

2.2.2. Роман Серебряного века как объект исследования

Литература Серебряного века известна не только своей великой поэзией, но и классическими романами. Такие писатели, как М.А. Булгаков, В.Я. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый, И.А. Бунин и другие, привлекли внимание китайских учёных своими выдающимися романами. Как и количество поэтов в Серебряном веке, сравнимое с количеством звёзд на небе, романов того времени было тоже довольно много. В рамках данной статьи сложно провести подробный анализ степени изученности каждого выдающегося писателя того периода. Так, на примере романа нобелевского лауреата И. Бунина *Жизнь Арсеньева* учёные в основном представляют такие аспекты, как повествовательный стиль (Цю Юньхуа и Шан Юцуй 2004), экологические мысли (Е Линь 2011), феноменология (Чжао Сяобинь 2013), автобиография (Сунь Ин 2020) и так далее.

В первой части статьи, посвящённой истории перевода, отмечается, что произведения Ф. Сологуба были рано переведены на китайский язык, что привлекло внимание китайских литературоведов к его творчеству. Китайские учёные в своих исследованиях в основном фокусируются на анализе маленьких людей в его романах (Ли Ланьши 2006; Люй Юхуэй 2009; Чжан Сяодун 2016), религиозно-мифологических элементах (Ли Чжицян 2005; Ли Сяойи 2007) и на других аспектах. Изучение взаимосвязей между Ф. Сологубом и литера-

турными школами также представляет интерес для учёных. Например, Дай Чжомэн (2012) сравнил творчество Сологуба с западными писателями-экзистенциалистами и пришёл к выводу, что экзистенциальное понимание мира и жизни является главной чертой творчества Сологуба. Ли Чжицян (2007) сосредоточился на отношениях между Ф. Сологубом и русским авангардизмом. Считается, что Сологуб, как мастер символизма, оказал глубокое влияние на развитие русского авангардизма своими творческими приёмами, идеологическим содержанием и сменой эстетических парадигм.

Говоря об исследовании романов Серебряного века, следует упомянуть научные достижения учёного Линь Цзинхуа, глубоко исследовавшего ключевую переходную роль Серебряного века в русской и советской литературе с разных точек зрения. Он проанализировал поэтику, ценностное поведение, трансформацию моделей традиционных романов, нарративные перспективы романов Серебряного века и влияние А.С. Пушкина на их поэтику. Это свидетельствует о том, что появление романов нового направления ознаменовало конец эпохи русской литературы и начало новой эры. Романы Серебряного века, будучи переходным периодом, не только наследовали гуманистические ценности традиционной русской литературы, но и разрабатывали новые художественные приёмы на этой основе, способствуя превращению русской литературы в советскую литературу (Линь Цзинхуа 1997; 1998; 1999; 2001). Так, Линь Цзинхуа в статье «Поэтическая трансформация из русской литературы в советскую: исследование ценностного поведения романов Серебряного века» (2001) аргументировал, что, основываясь на наследовании гуманистических ценностных характеристик русской традиционной литературы, романы Серебряного века показывают роль речевого поведения персонажей в аспекте литературно-гуманистической ценности, тем самым восстанавливая эстетическую функцию литературы и ослабляя утилитаризм и идеологию литературы.

В 2021-2022 годах Линь Цзинхуа написал две статьи о литературном явлении Серебряного века – научно-фантастических романах и романах о женском освобождении. Линь Цзинхуа (2021) проанализировал две причины расцвета научной фантастики в Серебряном веке. Во-первых, научно-технические достижения стали двигателем изменений познания мира, насыщенного будущим сознанием великой империи. Во-вторых, обострение социальных противоречий и волна революции, вызванные модернизацией, привели к тому, что молодёжь, увлечённая революцией, посвятила себя научной фантастике, придерживаясь традиционного мышления интеллигенции, и написала фантастические революционные утопии или антиутопии. «Эти работы не просто показывают технические достижения, а с точки зрения россиян, рассматривается внутренний мир человека и раскрываются важные вопросы в более широком времени и пространстве ради духовного возрождения» (Линь Цзинхуа 2021, 181). Линь Цзинхуа (2022) отметил, что изменения концепций на рубеже века (например, сексуальная открытость и женская автономия) способствовали росту женских романов Серебряного века. Он дал анализ влиянию освободительного движения женщин на развитие жен-

ской литературы и рассмотрел уникальное гендерное сознание писательниц в контексте преобладания писателей-мужчин.

Исследования Линь Цзинхуа имеют важное просветительское значение для более глубокого понимания статуса и роли романов Серебряного века в истории русской литературы. Поиски литературного явления Серебряного века расширили представления о видах романов, возникших в этот период. Исследовательские методы и взгляды Линь Цзинхуа представляют новый образ мышления, который помогает полнее и глубже понять художественную прелесть и гуманистическую ценность романов Серебряного века.

2.2.3. Драма Серебряного века как объект исследования

При обсуждении исследований по драме Серебряного века невозможно не упомянуть о достижениях Ван Шуфу в этой области. Ван Шуфу – один из ведущих учёных, изучающих драмы Серебряного века в Китае в последние годы. В нескольких статьях он систематически изложил коннотацию и характеристики драмы Серебряного века. В статье “От узла времени к коннотативной репрезентации: исследование и интерпретация русской драмы Серебряного века” Ван Шуфу (2022a) использовал пять русских терминов, такие как драматургия, драма, пьеса, театр и спектакль, для объяснения семантической коннотации и культурного расширения понятия «русская драма Серебряного века». Кроме того, Ван Шуфу рассмотрел специфику композиции драмы Серебряного века и композиции субъектов. Он уделил внимание разновидностям региональной композиции (столичная драматургия, загородная драматургия, эмигрантское театральное искусство) и охарактеризовал разные исторические периоды драмы. Эта статья является первым систематическим представлением драмы Серебряного века.

В статье “Новая драма Серебряного века и трансформация русского драматического творчества” Ван Шуфу (2022b) выделил источники развития “новой драмы” Серебряного века, её репрезентативные виды и важное место в истории русской драматургии. Он считает, что бурное развитие новой драмы Серебряного века неотделимо от поэтической концепции неореализма, традиций реалистической драматургии и перелома тогдашних социальных проблем. Социально-бытовая драма А. Чехова, социально-философская драма М. Горького и социально-символическая драма Л. Андреева составляют три важных драматических типа новой драмы. Эти драмы не только обладают общими художественными чертами европейских драм, но и отражают региональные и национальные особенности русского театрального искусства в ответ на просветительский и эстетический модернизм.

Помимо новой драмы Серебряного века, Ван Шуфу (2020) также исследовал новаторский характер футуристического театра Серебряного века, представленного В.В. Маяковским и В.В. Хлебниковым, с точки зрения лингвистических экспериментов и утопического феномена будущего мира. Исследования Ван Шуфу в определённой степени представляют собой последние достижения в изучении своеобразия драмы Серебряного века, опубликованные в Китае.

Китайские учёные обращают внимание на особенности драматических произведений Серебряного века, в основном фокусируясь на произведениях А.А. Блока, З.Н. Гиппиус и А. Белого. Например, Юй Сяньцин (2014а), говоря о русской символистской драме, появившейся в начале XX века, указывает то, что религиозные мистерии З.Н. Гиппиус и А. Белого, мифологические трагедии И.Ф. Анненского и В.И. Иванова, а также лирические драмы А.А. Блока представляют собой значимые символистские достижения в области драматургии того времени. Юй Сяньцин отмечает, что «драматические произведения А.А. Блока являются высшим достижением символистской драматургии» (Юй Сяньцин 2013, 61). На примере драмы *Балаганчик* А.А. Блока Юй Сянь (2014б) проанализировал её творческие особенности и отметил, что она объединяет элементы балагана древнерусской драматургии с художественным воплощением времени и пространства, а также темами полифонии и абсурдности и трагедии бытия, которые характерны для современной драматургии.

3. Заключение

Комплексные исследования литературы Серебряного века и отдельные исследования писателей и произведений, вместе с литературными переводами, в совокупности составляют китайское впечатление о литературе Серебряного века. Результаты этих богатых исследований и переводов показывают, что отношение китайских академических кругов к литературному творчеству этого периода претерпело изменения, что литература Серебряного века перестала быть маргинальным объектом в области изучения русской литературы, превратившись в ценный и перспективный объект исследования.

Хотя в изучении литературы Серебряного века в Китае достигнут значительный прогресс, существуют некоторые недостатки и ограничения. Поиски и изучение творчества блестящих поэтов, писателей, философов и других литературных деятелей являются основным компонентом изучения литературы Серебряного века. Тем не менее, познание малоизвестных поэтов и писателей всё ещё нуждается в глубоком изучении, а также необходимо углублённое рассмотрение литературной теории Серебряного века. Отечественные исследования взаимоотношений писателей Серебряного века с их историко-культурными контекстами в большинстве своём представляют собой изолированное ознакомительное чтение, лишённое глубокого теоретического анализа и критического осмысления. Кроме того, не хватает фундаментальных исследований о наследственной связи литературы Серебряного века с русскими культурными традициями, взаимоотношений между поэтами и писателями Серебряного века, а также взаимодействия идей между литературными группами и различными литературными школами.

Вместе с тем следует отметить, что не хватает обобщающей информации о современном состоянии исследований литературы Серебряного века в зарубежных славянских академических кругах, и это не позволяет провести глубокое сопоставление между современным состоянием международных и

китайских исследований. В 2001 году был выпущен сборник *Серебряный век в западной перспективе* (в двух томах), отредактированный учёным Линь Цзинхуа. Этот сборник представляет собой переводы, отражающие достижения западных учёных в изучении русской литературы и культуры XX века. Однако за последние два десятилетия не так много китайских монографий или академических статей систематически представляют новейший исследовательский статус на Западе, как этот сборник в Китае. Поэтому в будущем китайские исследования литературы Серебряного века должны глубже и всесторонне осваивать результаты международных исследований, расширять горизонты и методы исследований, содействовать обмену и сотрудничеству с международным академическим сообществом и вносить более заметный вклад в развитие исследований литературы Серебряного века.

Цитируемая литература

- Ван, Цзечжи. 1999. "Рецепция русской литературы Серебряного века в Китае." *Сравнительное литературоведение в Китае* 4: 34-46.
- Ван, Цзечжи. 2015. *Слава исчезновения: русская литература и культура Серебряного века*. Фучжоу: Образовательная пресса Фуцзянь.
- Ван, Цзяньчжао. 1996. "Муза на распутье: обзор русской поэзии Серебряного века." *Русская литература и искусство* 4: 13-5.
- Ван, Цзяньчжао. 2000. "Серебряный век: кто именует его." *Чтение* 4: 59-62.
- Ван, Цзяньчжао. 2007. "Советская поэзия и проблема получение в наследство стили Серебряного века." *Русская литература и искусство* 2: 3-7.
- Ван, Шуфу. "Речевой эксперимент и утопическое воображение: новаторство футуристической драмы в Серебряном веке." *Исследование иностранной литературы* 6: 95-108.
- Ван, Шуфу. 2022a. "От узла времени к коннотативной репрезентации: исследование и интерпретация русской драмы Серебряного века." *Центральная-китайская академика* 6: 180-88.
- Ван, Шуфу. 2022b. "Новая драма Серебряного века и трансформация русского драматического творчества." *Русская литература и искусство* 1: 110-25.
- Ган, Лэлэ. 2010. *Исследование перевода русской литературы, опубликованные в журнале «Ежемесячник рассказов» (1921-1931)*. [магистерская диссертация]. Гуанчжоу: Университет Цзинань.
- Горький и Китай* (2-е издание). 1940. Ред. Изд. литературы и искусства Нового Китая. Чунцин: Изд. чтения и жизни.
- Дай, Чжомэн. 2012. "Сравнение Ф. Сологуба и западных писателей-экзистенциалистов." *Журнал иностранных языков* 1: 128-31.
- Е, Линь. 2011. "Исследование экологических мыслей И. Бунина." *Преподавание иностранных языков* 4: 80-4.
- Ли, Лань. 2006. "Пытка над человеческой природой в двух разных литературных веках: сравнение «Мелкого беса» Ф. Сологуба и «Человека в футляре» А. Чехова." *Преподавание русского языка в Китае* 2: 51-4.
- Ли, Сяойи. 2007. "«Мелкий бес» и богомирская мифология." *Русская литература и искусство* 4: 43-5.
- Ли, Хуэйфань. 2008. *Обзор русской литературы Серебряного века*. Пекин: Изд. общественных наук Китая.

- Ли, Цзинь. 2000. М. “Горький в китайском левом литературном движении.” *Серия исследований китайской современной литературы* 4: 13-40.
- Ли, Чжицян. 2005. *Религиозные и мифологические темы в романах Ф. Сологуба*. [докторская диссертация]. Харбин: Хэйлунцзянский университет.
- Ли, Чжицян. 2007. “Ф. Сологуб и русский авангардизм.” *Русская литература и искусство* 1: 40-3.
- Линь, Цзинхуа. 1997. “Расширение гуманистической ценности на интуитивном уровне: одно из изменений в моделях традиционных романов в Серебряном веке.” *Журнал Яньбэйского педагогического университета* 4: 1-3.
- Линь, Цзинхуа. 1998a. “Трансформация поэтики из русской литературы в советскую: исследование влияния А.С. Пушкина на поэтику романов Серебряного века.” *Иностранная литература* 4: 18-27.
- Линь, Цзинхуа. 1998b. “Нарративный посредник от русских романов к советским романам: исследование повествовательной точки зрения русских романов Серебряного века.” *Журнал Пекинского педагогического университета (Социальные науки)* 1: 80-9.
- Линь, Цзинхуа. 1999. “Посредник от русской литературы к советской: как понять поэтику романов Серебряного века (методологическое исследование).” *Журнал Столичного педагогического университета (Социальные науки)* 5: 79-88.
- Линь, Цзинхуа. 2001. “Поэтическая трансформация из русской литературы в советскую: одно исследование ценностного поведения романов Серебряного века.” *Журнал Сычуаньского университета иностранных языков* 6: 6-10; 21.
- Линь, Цзинхуа. 2021. “Научная фантастика и империя: общественный ландшафт русских романов Серебряного века.” *Журнал Восточно-китайского педагогического университета (философия и социальные науки)* 3: 124-33; 181.
- Линь, Цзинхуа. 2022. “От волны человеческого освобождения к преобладанию женского письма: другое измерение русской литературы Серебряного века.” *Гуманитарный журнал* 1: 88-99.
- Люй, Юйхуэй. 2009. “Гибель и судьба маленького человека: из книги «Маленький человек» Ф. Сологуба.” *Русская литература и искусство* 4: 75-8.
- Лю, Вэньфэй. 2021. *Звёздное небо в Серебряном веке*. Пекин: Пекинское изд.
- Лю, Ядин. 1996. “Серебряный век: освобождение от классической поэзии.” *Журнал Педагогического университета Внутренней Монголии (Философия и социальные науки)* 2: 58-62.
- Сунь, Ин. 2020. “«Жизнь Арсеньева» и автобиографическая поэтика И. Бунина.” *Журнал Сианьского университета иностранных языков* 2: 125-28.
- Цю, Юньхуа, и Юцуй Шан. 2004. “О повествовательном стиле «Жизни Арсеньева».” *Русская литература и искусство* 2: 46-9.
- Чжан, Бин. 2005. “Гибридизация и слияние искусства: соединение поэзии и музыки в русской поэзии Серебряного века.” *Журнал Сычуаньского университета иностранных языков* 6: 58-63.
- Чжан, Бин. 2006. *Серебряный век: русские литературные направления и школы*. Пекин: Изд. народной литературы.
- Чжан, Минь. 2007. *Серебряный век: очерк о русских писателях-модернистах*. Харбин: Изд. Хэйлунцзянского ун-та.
- Чжан, Сяодун. 2016. “Банальность зла: о маленьких людях в творчестве Ф. Сологуба.” *Русская литература и искусство* 4: 48-56.
- Чжао, Сяобинь. 2013. “Феноменологическая интерпретация «Жизни Арсеньева».” *Русская литература и искусство* 1: 44-51.

- Чжоу, Цичао. 1996. "Эпоха модернизма: Серебряный век русской поэзии - чередование поэтического и прозаического периодов в истории русской литературы." *Русская литература и искусство* 4: 7-9.
- Чжоу, Цичао. 2003. *Исследование русской литературы Серебряного века*. Пекин: Изд. Пекинского ун-та.
- Чжэн, Тиу. 2008. "Западный ветер на восток: влияние французского символизма и немецкого романтизма на русский символизм." *Китайская сравнительная литература* 4: 76-84.
- Чжэн, Тиу. 2015. "Влияние русской символистской поэзии." *Иностранные языки (Журнал Шанхайского университета иностранных языков)* 2: 89-97.
- Чжэн, Тиу, и Сюй Чжан. 2015. "Русский символизм и Данте." *Китайская сравнительная литература* 2: 192-207.
- Чжэн, Тиу, и Ажэнь Му. 2018. "О восприятии мысли о «синтетическом искусстве» Вагнера русскими символистами." *Китайская сравнительная литература* 3: 157-70.
- Чэнь, Сунъянь. 1997. "Общие эстетико-поэтические черты русской поэзии Серебряного века." *Иностранная литература* 4: 30-6.
- Юй, Сяньцин. 2013. "А. Блок и современная русская драма начала XX века." *Русская литература и искусство* 3: 61-6.
- Юй, Сяньцин. 2014а. "Религия, мифология и лирика: обсуждение типов русской символистской драмы." *Журнал института иностранных языков НОАК* 2: 145-51.
- Юй, Сяньцин. 2014б. "Традиционные элементы и современные черты Балаганчика А. Блока." *Русское учение в Китае* 1: 62-7.

The Existential *byt'* in the Translations of I.A. Bunin's *The Gentleman from San Francisco* into English and Japanese

Kinuyo Miyagawa

1. Introduction

We examined translations of sentences containing the Russian existential verb *byt'* in I.A. Bunin's *The Gentleman from San Francisco* from Russian to Japanese and English. Bunin's use of *byt'* is inseparably connected to the problem of being, *bytie*. The noun *bytie* originates from the passive participle of the verb *byt'*, although its concept cannot be identified with the semantic sphere expressed by *byt'*, as confirmed by Shatalova (Шаталова 2008, 16). We aim to elucidate how being was represented in Bunin's work and its translations into Japanese and English by considering the use of *byt'*. While the Russian *byt'* is used both as an auxiliary verb and as a full verb, as studied by Chvany (1975), our study focuses on the latter.

However, the full verb has a varied classification, with more than 30 meanings (Шведова 2001, 5). In the dictionary of Russian verbs edited by Babenko (Бабенко 1999), *byt'* is found in three sections: "Verbal Group for Existence (Strictly)," "Verbal Group for Realization of Event," and "Verbal Group for Existence in Time and Space." Despite the variety of classifications, these three categories are distinguished, and their differences have been studied. Arutjunova (Арутюнова 1976, 231) discussed the difference between the functions of the verb in expressing the existence of things and the realiza-

Kinuyo Miyagawa, University of Tokyo, Japan, kinuyo@mbd.ocn.ne.jp, 0000-0001-7044-8132

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Kinuyo Miyagawa, *The Existential byt' in the Translations of I.A. Bunin's The Gentleman from San Francisco into English and Japanese*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.08, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 83-93, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

tion of events. She suggests that things are related to space, whereas events are related to time. Negative existential sentences are another important aspect of the study of existential sentences. Babby's research (Babby 1980) on this theme led Partee and Borshev (2007) to re-examine the distinction between locative and existential sentences from the viewpoint of what they call "perspective structure." According to them, "an 'existence/location situation' may be structured either from the perspective of the THING or from the Perspective of the LOCation" (Partee & Borshev 2007, 156).

A crosslinguistic study by McNally ([2015] 2016) showed different constructions of existential sentences in different languages. Among the studies of English existential constructions, Ward and Birner (1995) discussed the types of hearer-new noun phrases in *there*-sentences, and McNally (1997) argued for the role of locativity in existential sentences. The Japanese language uses a pair of verbs, *iru* and *aru*, to express existence. Among the numerous studies concerning this problem, Iida (2007) analysed the noun phrases in existential sentences, suggesting a similarity of these constructions to what is called *there*-insertion in English.

Our previous study on Bunin's collection of short stories, "Dark Avenue," showed that the verb *byt'* has been frequently used to express the existence of something or someone special and incomparable (Миягава 2022, 126).

This study deals with Bunin's famous story, *The Gentleman from San Francisco*, translated into foreign languages, including Japanese. The main character, a gentleman from San Francisco who worked all the time, decided to take a break and went on a 2-year journey to the Old World on a cruise ship with his wife and daughter. However, he died unexpectedly at a hotel in Capri, Italy. The hotel manager was concerned only about the hotel's reputation. Thus, the gentleman's body was placed at the bottom of the ship and sent home.

The central theme of this story is the problem of being, "the catastrophe of human life and the vanity of the search for eternal happiness" (Соколов 1999, 75). Analyzing the full verb *byt'* helps us reveal a significant aspect of Bunin's work on the problems of being. We also compare translations of sentences with *byt'* to discover cross-linguistic differences that may reflect each culture.

2. Typical differences between Japanese and English translations

We compare Japanese translations with English versions to disclose the characteristic representations of a gentleman's being in the original text and its translations into Japanese. We employed five confirmed English versions translated by D.H. Lawrence with S. Koteliensky (Bunin 1917), A. Yarmolinsky (Bunin 1918), B. G. Guerny (Bunin 1923b), O. Shartse (Bunin 1979), and D. Richards (Bunin 1984), and four Japanese versions by K. Hara (Bunin 1923a), K. Umeda (Bunin 1925), S. Kimura (Bunin 1965), and S. Kusaka (Bunin 1976). The story was published in 1915, highly reviewed, and became famous abroad after it was included in the book of his collected works with the same title as the story published in 1920 in Paris. The editions used by

the translators are unclear, except for a few; however, it seems that there are no different versions of the sentences we examined among the texts that were possibly used by the translators¹.

In English, the construction “there is/are” is employed to express existence. Simultaneously, the verb *have* is also used to translate Russian existential sentences, which is typical of English as a have-language (Isačenko 1974, 44). In Japanese, existence is expressed using the verbs *aru* and *iru*. Currently, *iru* is generally used for living organisms, whereas *aru* is used for non-living objects. We will refer to this difference later.

Russian and Japanese are defined as be-languages, which are different from English². A typical difference between Japanese and English is obvious in the translation of a following sentence in the story (Бунин 1966, 308):

[original] Для такой уверенност-и у него бы-л тот довод
 [glosses] for such-GEN conviction-GEN at he-GEN be-PST.M that reason.NOM
 [literal translation] he had the reason for such a conviction

In English versions, the possessive verb *have* was naturally used: “This conviction had a two-fold reason” (Bunin 1918, 32); “he had his reasons” (Bunin 1923b, 280); “he had his own reasons” (Bunin 1979, 265). In Japanese, the existential verb *aru* was used in the past tense, *atta*, with “the reason” as the subject, which was different from English versions where “he” or “his conviction” was the subject: “Sōtōna riyū ga atta” (Bunin 1923a, 216); “Sore dake no riyū ga atta” (Bunin 1925, 374); “Kare nari no iibun ga atta” (Bunin 1976, 223).

Meanwhile, the English verbs *have* and the Japanese *aru/iru* are not always applied to Russian existential sentences. We can find varied translations of existential sentences in the story, including the construction “there is/are” in English versions. Sentences with the verb *byt'* are also translated into various Japanese constructions. The table shows the number of translations for the phrases, wherein the verb *have* was not used in English, that employed the existential constructions of English “there is/are” and Japanese *aru/iru*.

¹ The note of the 4th volume of the Bunin’s collected works published in 1966 mentions the history of his revisions (Михайлов 1966, 483-88). The early two translations in English must be based on the first edition published in Russia, and Hara confirmed that he had used the version published in Paris in 1920.

² Analyzing Russian “possessive” relation *u* + GEN constructions, Isačenko argued that although Russian had a verb *imet'* that introduced have-constructions, it “preserved its status as a typical B-language” (Isačenko 1974, 77). Japanese language has been defined as a be-language in studies where it is compared with English (Mathesius 1975, Ando 1986, Ikegami 2006). Asazuma and Golovina (2016) analyze the commonality of Russian and Japanese as become-languages.

Russian original							(A)	(B)
Glosses								
Literal translation into English								
Нечто	монгольское	бы-л-о	в	его	желтоватом	лице.	4	3
Something	Mongolian	be-PST-N	in	his	yellowish.LOC	face.LOC		
Something Mongolian was in his yellowish face. (Бунин 1966, 311)								
Бы-л-и	и	другие	приезжие				4	2
be-PST-PL	and	other.PL	visitor.PL					
There were also other visitors (Бунин 1966, 317)								
[...]	не	бы-л-о	солнц-а.				2	0
[...]	NEG	be-PST-N	sun-GEN					
[...] there was no sunshine. (Бунин 1966, 315)								
[...]	не	бы-л-о	сомнени-я				2	3
[...]	NEG	be-PST-N	doubt-GEN					
[...] there were no doubts (Бунин 1966, 318)								
Бы-л		он (=бал)					2	0
be-PST.M		it (=a ball)						
There was it (=a ball) (Бунин 1966, 327)								

(A) English versions with construction “there is/are” (out of 5)

(B) Japanese versions with construction “aru/iru” (out of 4)

Sentences about the sun and the ball are preferably translated with other verbs, both in English and Japanese. For the first sentence, verbs “appear,” “come out,” “miss” are used with the sun as the subject in English, while in Japanese versions, two of the translators used the verb “mieru” that means “see” or “can be seen” and others translated it with expressions such as “sugata o miseru” that means “show itself” or “appear,” and “hi ga sasu” that means “the sun shines in.” The sentence about the ball is preferably translated with the verb that means “hold” both in English and Japanese.

The varieties are supposedly formed because of a different reception of the original sentences, whether the sentence is about the existence or realization of events. As we mentioned, in Russian, the realization of events is also expressed using the verb *byt'*, but the translations show that it is rare for English and Japanese, which may prove the Russian inclination toward sentences that contain *byt'*.

3. The sentence about the gentleman's death

Now, we examine a phrase from a sentence depicting the gentleman's death:

Сизое, уже мертвое лицо постепенно стыло, хриплое клокотанье, вырывавшееся из открытого рта, освещенного отблеском золота, слабело. Это хрипел уже не господин из Сан-Франциско, – его больше не было, – а кто-то другой (Бунин 1966, 323).

(The bluish, already dead face gradually became cold, the hoarse wheezing blowing out from his open mouth, illuminated by the reflection of gold, weakened. It was not the gentleman from San Francisco, who wheezed, he was no more, – but someone else).

The existence of the gentleman from San Francisco is denied in the phrase in the second sentence above “ego bolʒše ne bylo.”

[original] егo бoльшe нe бь-л-o
 [glosses] he more NEG be-PST.N
 [literal translation] he was no more

In four of the English versions, the phrase was translated as “he has no more,” except for Guerney’s “he no longer existed” (Bunin 1923b, 304). Meanwhile, we have varied Japanese versions that reflect the translators’ interpretations.

Translator	Japanese translation	Glosses	Literal translation from Japanese into English
Hara (Bunin 1923a, 251)	Kare-wa mō konoyo ni i-nai hito-deat-ta.	he-TOP already this.world inbe-NEG person-be-PST	He was the man who was not in this world any longer.
Umeda (Bunin 1925, 398)	Kare-wa mohaya konoyo ni sonzaisite-i-nakat-ta.	he-TOP already this.world in exist-STAT- NEG-PST	He didn’t exist in this world anymore.
Kimura (Bunin 1965, 151)	Kare-wa mō konoyo no hito-de-wa nakat-ta.	he-TOP already this.world of.GEN person-be-TOP be-NEG-PST	He was not the man of this world any longer.
Kusaka (Bunin 1976, 238)	Sudeni kare-wa seizonshite-i-nakat-ta no-dearu.	already he-TOP exist-STAT-NEG-PST no- COP	He was not alive by now.

What is characteristic of Japanese translations is that the negation of the gentleman’s existence is specified by his absence from this world. While Kusaka’s translation does not include the word “konoyo” that means “this world,” it is clear that the gentleman does not exist as a very living creature. In either in English or in Russian, the denial of the gentleman’s existence is enough for readers to understand that he is no longer alive. However, it was necessary for the Japanese translators to clarify that he was not alive, implying that it was not in this world where he was not.

This characteristic of Japanese translations is related to their views on life and death. Such a sentence about the existence of a being in the real world or death of a being with verbs *aru* or *iru*, which is called as “seishi-bun,” a sentence about life and death by Satoshi Kinsui (2006, 21), is often negative and tends to be accompanied by the expression of locations, such as “in this world” and “nowhere.”

According to Kinsui (2006, 22), this is because Japanese people understand life and death as locational movements, which is reflected in the Japanese translation of the Russian sentence about the gentleman's death. Thus, the Japanese translation indicates the continuity of existence after death.

4. The sentence about something given

We can see the specificity of Japanese sentences about life and death by comparing the phrase about the gentleman's death with another negative existential phrase.

Пароходик, жуком лежавший далеко внизу, на нежной и яркой синеве которой так густо и полно налит Неаполитанский залив, уже давал последние гудки – и они бодро отзывались по всему острову, каждый изгиб которого, каждый гребень, каждый камень был так явственно виден отовсюду, точно воздуха совсем не было (Бунин 1966, 325).

(The little steamer, lying far below like a beetle, on the delicate and bright blue, which the Bay of Naples was so densely and entirely full of, was already giving the final whistles, – and they lively echoed all over the island, whose every bend, every ridge, every stone, was so clearly visible from everywhere, as if there was no air at all).

The last part of the sentence “точно воздуха совсем не было” where the existence of air is denied interests us.

[original] воздух-а совсем не бы-л-о
 [glosses] air-GEN at all NEG be-PST-N
 [literal translation] there was no air at all

Its translations both in English and Japanese are different from those of the phrase “ego bol'she ne bylo,” although they both are negative existential phrases.

Translator	English translation
Lawrence and Koteliansky (Bunin (1917) 1922, 33)	there were no atmosphere at all
Yarmolinsky (Bunin 1918, 54)	there were no air between heaven and earth
Guerney (Bunin 1923, 308)	there were absolutely no such thing as atmosphere
Shartse (Bunin 1979, 284)	there were no atmosphere at all
Richards (1984) (Bunin 1987, 34)	there might have been no atmosphere at all

As the table above shows, in English, all the translators used the construction “there is/are,” which is used when the information of the subject newly appears, so personal pronouns cannot become the subject. Therefore, the phrase about the

gentleman's death cannot be translated into a sentence using this construction. However, it is natural to apply it to air. Therefore, there is a technical difference between translations.

In Japanese, the adjective *nai* which is employed to deny the existence expressed by *aru* is found in the latter two versions. These sentences were translated more literally than the phrase about the gentleman's absence. Here, we can see a technical approach not only in English but also in Japanese translations, although Hara and Umeda translated the phrase in a different way without verbs.

Translator	Japanese translation Glosses Literal translation from Japanese into English
Hara (Bunin 1923a, 259)	Shinkū-no tenchi Vacuum-GEN heaven.earth in vacuum heaven and earth
Umeda (Bunin 1925, 402)	Shinkū no sekai Vacuum-GEN world in a vacuum world
Kimura (Bunin 1965, 152)	Kūki nado mattaku nai Air or.something completely exist.NEG there were absolutely no such thing as atmosphere.
Kusaka (Bunin 1976, 241)	Kūki sae mo mattaku nai Air even also completely exist.NEG there were even no air at all

We have mentioned the difference between *aru* and *iru*, but it is worth referring to another distinction presented by Japanese linguist, Akira Mikami. According to him, *iru* is used when a living creature with its own history occupies a certain place, whereas *aru* is used when something or someone exists as given "suddenly" (Mikami 1972, 109-10). The latter is equivalent to the English construction "there is/are," if we consider that both are used to express the existence of something or someone without its history. Although his classification may be considered insufficient for further studies of Japanese linguistics (Kinsui 2006, 5), it helps us understand a certain aspect of the problem of the translation of Bunin's story. When the gentleman's death is represented as a transfer from this world to the other, he is represented as a being not only in space, but also in the continuous passage of time, which differs from the representation of air, which is regarded as something given unexpectedly without history.

Both phrases concerning the gentleman's death and the absence of air were constructed using the verb *byt'* in the original Russian text. However, while air is represented as something given without history in English and Japanese, the representation of the gentleman's being connotes his history. The different modifiers for these phrases also show differences in the characteristics of these existences. The phrase about the gentleman's death accompanies the word *bol'she*, "anymore," while that about the air has *sovsem*, "at all." *Bol'she* indicates

the history of the gentleman's being, but *sovsem* appears without assuming a history of the existence. Furthermore, in the Japanese translations, his being can continue in the other world even after death, which is regarded as a transfer to another world.

5. Life, existence, being in *The Gentleman from San Francisco*

Now, we need to consider the image of a human being in the original text, which is related to the essential theme of this story, in which a human being is represented as something in vain. Our study of existential expressions reveals the image of a being in Bunin's text in relation to time and space.

In the beginning of the story, we can find other existential verbs defining the gentleman's being, *žit'*, to live, and *suščestvovat'*, to exist: “До этой поры он не жил, а лишь существовал, правда очень недурно, но все же возлагая все надежды на будущее” (Бунин 1966, 308) (“Until then he had not lived, but had only existed, though, it is true, very well, but nevertheless putting hopes on the future”). In this sentence, we can see that the difference between to “live” and to “exist” refers to time.

This is also evident in other parts of the story. *Žizn'*, the noun of the verb *žit'*, life, is represented to be in the passage of time: “жизнь на нем протекала весьма размеренно” (Бунин 1966, 309) (“life on it flowed quite regularly”), or “Жизнь в Неаполе тотчас же потекла по заведенному порядку” (*ibid.*, 313) (“Life in Naples at once started to flow in the orderly manner”). Meanwhile, *suščestvovanie*, existence, is represented as a unity of the past time: “в семь повещали трубными сигналами о том, что составляло главнейшую цель всего этого существования, венец его...” (*ibid.*, 310) (“at seven, the bugles signaled about what was the main purpose of all this existence, its crown”); or as something occupying a space: “Острова Капри совсем не было видно – точно его никогда и не существовало на свете” (*ibid.*, 315) (“The Island of Capri was completely invisible, – as if it had never existed in the world”). Thus, life is realized when the gentleman is represented as a being in the passage of time, whereas the passage of time is not essential for existence related to space or represented as a unity, even if it exists in the passage of time.

To clarify the feature of the verb *byt'* which is not identified with either live or exist, it is worth considering the phrase that follows the phrase “ego bolše ne bylo,” “he was no more,” “kto-to drugoy,” “but someone else”³. Someone occupies a certain space, but this is not the gentleman's being. Here, his being, which is rep-

³ It also worth mentioning that it is not “čto-to”, something, but “kto-to”, someone. In Lawrence and Koteliansky's translation, it was translated to “something” (Bunin 1922, 29), Guerney translated the phrase to “some other” (Bunin 1923b, 304), while in other translations the word “someone” is used (Bunin 1918, 51; 1979, 281; 1987, 31). In Japanese versions we can see varied translations. Umeda's version uses an ambiguous expression using hiragana, the Japanese cursive syllabary, by which the word can be understood either about someone or something. Other translators made it clear that it was someone.

resented without a name throughout the story, becomes something only and incomparable. Something only and incomparable, which is often represented with *byt'* in other Bunin's works, is represented out of the passage of time, like existence, which is different from life. In addition, in the story, *byt'* is distinct from to exist because *byt'* belongs to the present, whereas in the story, existence is always related to the past. Thus, in the original text, we can clearly see how the gentleman's being changed: from existence to life, then into a being.

Japanese translators employed varied expressions to translate *žit'* and *suščestvovat'* in the phrase in the beginning of the story, whereas in all the English versions, *žit'* is translated into the verb "live" and *suščestvovat'* into "exist." The verb *žit'* is translated as *seikatsu*, meaning life. However, it is obvious that the translators had to contemplate how to translate the word for *suščestvovat'*, since we can find various versions for it. Kusaka translated it using the word *sonzai* (Bunin 1976, 223), meaning existence, and Hara used the word *seizon* (Bunin 1923a, 216), meaning existence and life. However, in other two translations, the meaning of existence was lost: Umeda used the word *seikatsu* (Bunin 1925, 374), which was the same word as the word used when he translated the verb *žit'*, Kimura translated the verb *suščestvovat'* as "sonohi sonohi o kurasu" (Bunin 1965, 142), "live day by day." The difference between *žit'* and *suščestvovat'* cannot be expressed straightforwardly in these translations. This variation was possibly caused by the fact that the Japanese language did not have a definite term for the concept of being or existence until the second half of the nineteenth century (Yanabu 1982, 109). Languages change with time, and the Japanese translations reflect the change in some parts; however, it seemed difficult for all translators during the twentieth century to find the proper Japanese word to translate the verb *suščestvovat'* which contrasts with *žit'*.

6. Conclusion

The Gentleman from San Francisco is one of Bunin's most important stories, containing the metaphysical problems of life and death, space, and time. This study discusses some of these problems.

Referring to the image of the gentleman's being, the characteristic changes was highlighted. In the Bunin's text, each of the verbs, *suščestvovat'*, *žit'* and *byt'*, differently represents the gentleman's being from the viewpoint of time, showing us how it changed in the developing story.

Moreover, by analyzing the translations, we found a different understanding of being in different languages. In the Japanese versions, we can see a reflection on their understanding of life and death. The difference between *žit'* and *suščestvovat'*, related to time, is not represented as something essential in Japanese translations as seen in the original, whereas the gentleman's death is represented as a transfer in space, which is not seen in the original.

Thus, the gentleman's life and death, considered from the viewpoint of the problem of time in Bunin's text, are represented in the Japanese understanding as a problem of space in the translations.

Bibliography

- Asazuma, Eriko, and Ksenia Golovina. 2016. "A Typological Comparison of Japanese and Russian as BECOME-languages." *Language, Culture and Communication* 47. Tokyo: Keio University: 1-14.
- Babby, Leonard H. 1980. *Existential Sentences and Negation in Russian*. Ann Arbor, MI: Karoma.
- Bunin, Ivan A. 1918. "The Gentleman from San Francisco." Transl. by Abraham Yarmolinsky. In Ivan Bunin, *Lazarus by Leonid Andreyev, The Gentleman from San Francisco*, 32-58. Boston: Stratford Company.
- Bunin, Ivan A. (1917) 1922. "The Gentleman from San Francisco." Transl. by David H. Lawrence and Samuel S. Koteliansky. In Ivan Bunin, *The Gentleman from San Francisco and Other Stories*, 1-40. Richmond: The Hogarth Press.
- Bunin, Ivan A. 1923b. "The Gentleman from San Francisco." Transl. by Bernard G. Guerney. In Ivan Bunin, *The Dreams of Chang and Other Stories*, 280-313. New York: Alfred A. Knopf.
- Bunin, Ivan A. 1979. "The Gentleman from San Francisco." Transl. by Olga Shartse, In Ivan Bunin, *Stories and Poems*, 265-87. Moscow: Progress Publishers.
- Bunin, Ivan A. 1987 (1984). "The Gentleman from San Francisco." Transl. by David Richards. In Ivan Bunin, *The Gentleman from San Francisco and Other Stories*, 17-37. London: Penguin Books.
- Chvany, Catherine V. 1975. *On the Syntax of BE-Sentences in Russian*. Cambridge, MA: Slavica.
- Iida, Takashi. 2007. "Towards a Semantics of Japanese Existential Sentences." In *Essays in the Foundations of Logical and Phenomenological Studies*, ed. by Mitsuhiro Okada [Interdisciplinary Series on Reasoning Studies, Vol. 3], 67-96. Tokyo: Keio University.
- Isačenko, Alexander. 1974. "On 'Have' and 'Be' Languages (A Typological Sketch)." In *Slavic Forum: Essays in Linguistics and Literature*, 43-77. The Hague, Paris: De Gruyter Mouton.
- Mathesius, Vilem. 1975. *A Functional Analysis of Present Day English on a General Linguistic Basis*. Prague: De Gruyter Mouton.
- McNally, Louise. 1997. *A Semantics for the English Existential Construction*. New York: Garland Press.
- McNally, Louise. (2015) 2016. "Existential sentences Crosslinguistically: Variations in Form and Meaning." *The Annual Review of Linguistics* 2 (1), DOI: 10.1146/annurev-linguistics-011415-040837.
- Partee, Barbara. H., and Vladimir Borschev. 2007. "Existential sentences, BE, and the genitive of negation in Russian." In *Existence: Semantics and Syntax*, ed. by Ileana Comorovski, Klaus von Heusinger, 147-90. Dordrecht, Netherland: Springer.
- Ward, Gregory, and Betty Birner. 1995. "Definiteness and the English existential." *Language* 71: 722-42.
- [Ando, Sadao. 1986. *Logic in English, Logic in Japanese*. Tokyo: Taishukan-shoten]. 安藤貞雄. 1986. 『英語の論理・日本語の論理』. 東京: 大修館書店.
- [Bunin, Ivan A. 1923a. "The Gentleman from San Francisco [Furanshisuko no shinshi]." In Ivan Bunin, *The Sake Cup of Life [Seikatsu no sakazuki]*, transl. by Kyūichirō Hara, 215-67. Tokyo: Shinchō-sha]. イワン・ブーニン. 1923. 「サンフランシスコの紳士」. イワン・ブーニン 『生活の盃』所収, 原久一郎訳, 215-57頁. 東京: 新潮社.

- [Bunin, Ivan A. 1925. "The Gentleman from San Francisco [San Furanshisuko no shinshi]." Transl. by Kan Umeda. In *A Compendium of World Short Stories*, 373-407. Tokyo: Kindai-sha]. イワン・ブーニン. 1925. 「桑港の紳士」梅田完訳. 『世界短篇 小説大系』所収, 373-407頁. 東京: 近代社.
- [Bunin, Ivan A. 1965. "The Gentleman from San Francisco [San Furanshisuko kara kita shinshi]." Transl. by Shōichi Kimura. In *Modern Novels. Compendium of World Literature* 93, 142-54. Tokyo: Chikuma-shobō]. イワン・ブーニン. 1965. 「サンフランシスコから来た紳士」木村彰一訳. 『近代小説集 世界文学大系 93』所収, 142-54頁. 東京: 筑摩書房.
- [Bunin, Ivan A. 1976. "The Gentleman from San Francisco [San Furanshisuko no shinshi]." Transl. by Sotokichi Kusaka. In *World Short Story Masterpieces: Russia*, 222-44. Tokyo: Shinnihon-shuppansha]. イワン・ブーニン. 1976. 「サンフランシスコの紳士」草鹿外吉訳. 『世界短篇名作選 -ロシア編』所収, 222-44頁. 東京: 新日本出版社.
- [Ikegami, Yoshihiko 2006. *English sense, Japanese sense – The mechanism of word meaning*. Tokyo: Nihon-Hōsō-shuppan-kyōkai]. 池上嘉彦. 2006. 『英語の感覚・日本語の感覚-“ことばの意味”のしくみ』東京: 日本放送出版協会.
- [Kinsui, Satoshi. 2006. *A history of existential expressions in Japanese*. Tokyo: Hitsuji-shobō]. 金水敏. 2006. 『日本語存在表現の歴史』東京: ひつじ書房.
- [Mikami, Akira. (1953) 1972. *An introduction to the modern language act*. Tokyo: Kuroshio-shuppan]. 三上章. (1953) 1972. 『現代語法序説』. 東京: くろしお出版.
- [Nishiyama, Yuji. 2003. *The semantics and pragmatics of noun phrases in Japanese*. Tokyo: Hitsuji-shobō]. 西山佑司. 2003. 『日本語名詞句の意味論と語用論』. 東京: ひつじ書房.
- <uno spazio dopo i due punti, che non vanno in corsivo>
- [Yanabu, Akira. 1982. *The situation of word formation*. Tokyo: Iwanami-shinsho]. 柳父章. 1982. 『翻訳語成立事情』. 東京: 岩波書店.
- Аругтюнова, Нина Д. 1976. *Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы*. Москва: Наука.
- Бабенко, Людмила Г., под ред. 2009. *Словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы*. Москва: Азбуковник.
- Бунин, Иван А. (1915) 1966. "Господин из Сан-Франциско." В кн. Иван А. Бунин, *Собрание сочинений*, в 9 тт. Том 4, 308-28. Москва: Худож. лит-ра.
- Михайлов, Олег Н. 1966. "Примечание." В кн. Иван А. Бунин, *Собрание сочинений*, в 9 тт. Том 4, 449-97. Москва: Худож. лит-ра.
- Миягава, Кинүё. 2022. "Глагол быть и бытие в сборнике «Темные аллеи» И.А. Бунина." *Art Logos* 4: 122-34.
- Соколов, Алексей Г. 1999. *История русской литературы конца XIX - начала XX века*. Москва: Высшая школа.
- Шаталова, Ольга В. 2008. *Концепт бытие в русском языке*. Автореферат диссертации на соискание уч. степ. др филологич. наук. Москва: Московский Гос. областной ун-т.
- Шведова, Наталья Ю. 2001. "Еще раз о глаголе быть." *Вопросы языкознания* 2: 3-12.

Украина в наследии Жаботинского

Михаил Вайскопф

Владимир или, на иврите, Зеэв Жаботинский (1880-1940) был уникальной фигурой в общероссийской, а равно и в еврейской национальной публицистике. До революции он входил в число наиболее престижных и полемически заряженных журналистов России; а затем, всецело сосредоточившись на сионизме, оказался и в его среде самым востребованным, контroversальным, а для многих ненавистным автором. Он вообще обладал, по его признанию, «свойством раздражать людей», которые обвиняли его в умении и склонности обострять противоречия (Жаботинский 2009, 34-5, 95).

Это был человек неукротимого темперамента и необъятного кругозора. В частности, не подлежат сомнению его заслуги перед русской литературой – именно он ввел в нее своего одесского земляка Корнея Чуковского (который, в свою очередь, им восхищался и находил в нем нечто «моцартовское»); а роман самого Жаботинского *Самсон Назорей* (1925) оказал ощутимое воздействие на *Мастера и Маргариту* Михаила Булгакова, о чем мне уже доводилось писать на страницах *НЛО*. Повлияло его творчество и на кое-каких советских поэтов – от Безыменского до Багрицкого. В начале 1917 года, в разгар Первой мировой войны и накануне Февральской революции, он нашел время для написания литературно-критической статьи “Фабула”, которая энергично стимулировала последующее обращение русских литераторов к авантюрной тематике¹, – но об этом, как и о многом ином, речь пойдет поз-

¹ Вайскопф 2006а, также Вайскопф 2022, 319-40. подробнее Вайскопф 2006б, 195-247.

же. В самой же русской словесности решительное предпочтение Жаботинский отдавал поэзии: «Еще и поныне не без труда нахожу я стихотворение Пушкина, которое не было бы мне знакомо и которого я не знал бы до конца», – признавался он на склоне лет. Назубок знал он и Лермонтова (Жаботинский 1989, 17). Тем не менее по поводу политических аспектов русской – и стихотворной, и прозаической – классики он высказывался очень резко, поскольку, при всем уважении к ней, не выносил ее антисемитизма и агрессивно-националистической спеси («Русская ласка» – Жаботинский 1922, 123-30). Он не был приверженцем русской культуры – в частности, потому, что ее престижное давление на еврейскую среду мешало с его точки зрения возрождению ее собственной, национальной культуры.

Все это долгое время не мешало ему вносить в русскую литературу и свою лепту. Он был ярким поэтом, очень близким к ранним русским символистам, а также переводчиком на русский с нескольких языков²: всего он знал их десять. Его лучшим стихотворным произведением стала абсолютно новаторская драма *Чужбина*, датированная 1909 годом, но тогда запрещенная цензурой (полностью она выйдет лишь через несколько лет в Берлине). Ее главная, сквозная мысль – духовный разрыв с погромной чужбиной, решительный отказ от любых еврейских надежд и сантиментов, связанных с революцией. Аналогичная мысль, правда, постоянно звучала и в его публицистике.

Его юношеский перевод «Ворона» Эдгара По, который многие считали образцовым, переиздавали даже в самое глухое советское время – но лишь под его итальянским псевдонимом Altalena (позднее он переложил «Ворона» и на иврит). В юности он перевел на русский и ряд других стихотворений По, включая «Улялюм» и «Аннабель Ли», а также Вийона, Ростана, Мистрала, Петефи, не говоря уже о еврейских поэтах. Свои ранние опыты он напечатал в 1930-м в переработанном виде (Жаботинский 1930). В эту небольшую книжку вошли и переводы из еврейской поэзии – кроме прославленной поэмы Хаима-Нахмана Бялика *Город резни*, названной им *Сказанием о погроме*.

Его одесский земляк К. Чуковский, которого Жаботинский, его гимназический соученик, собственно, и ввел в русскую литературу, вспоминал: «От него первого узнал я о Роберте Броунинге, о Данте, Габриэле Россетти, о великих итальянских поэтах. Вообще он был полон любви к европейской культуре, и мне порой казалось, что здесь главный интерес в его жизни» (Цит. по: Иванова 2005, 14).

Особо привлекала его поэзия итальянская, представленная у него, помимо отрывка из Данте, Г. д'Аннунцио, Л. Стеккетти, С. Бенелли. Впрочем, с годами перевел он на иврит и фрагменты из Данте, и *Спартака* Р. Джованьоли. Ведь в ранней юности Жаботинский три года, с 1898 по 1901, проучился в Римском университете и страстно полюбил Италию, а среди ее веселой молодежи, как он рассказывал в автобиографии, радостно «растворился»: «Это был единственный период в моей жизни, когда я действительно жил в другом народе,

² Подробнее: Ораицкий 2014, 467-83.

одной жизнью с гражданами этой страны», – растроганно вспоминал он. «С русскими в России я почти совсем не “жил”». Существенно и то, что Рим в этом отношении напоминал ему родную Одессу. Как бы то ни было, язык он освоил невероятно быстро: «Тогда, в дни моей молодости, я говорил по-итальянски как итальянец, жители Рима принимали меня за жителя Милана, а сицилийцы за римлянина, но не за чужеземца» (Жаботинский 1989, 29-30). Правда, на первых порах случались и курьезные ошибки: одной из них стал его псевдоним *Altalena*: он думал, что это рычаг – оказалось, качели. Тем не менее, как подчеркивает Ст. Гардзонио в ценной статье об итальянском периоде Жаботинского (Гардзонио 2011, 75-83), тот же дебютный псевдоним он сохранил для своего позднего и как бы итогового “Мадригала”:

... но, может быть, вся жизнь моя – поэма,
И каждый стих в ней говорит о вас.
[...]
Я допишу – за час до переправы
Поэмы той последние октавы.
[...]
И будет там вся быль моих скитаний,
Все родины, все десять языков,
Шуршание знамен и женских тканей,
Блеск эполет и грязь тюремной рвани,
Народный плеск и гомон кабаков:
Мой псевдоним и жизнь моя – «Качели» ...
Но не забудь: куда б ни залетели,
Качелям путь – вокруг одной черты;
И ось моих метаний – вечно ты (Жаботинский 1930, 113-14).

Из Рима он регулярно отправлял в *Одесские новости* заметки и корреспонденции, пока в 1901 году не вернулся в Одессу уже в качестве штатного репортера; но благодарная любовь к Италии, какой он знал ее в начале XX века, сохранилась у него на всю жизнь – а подрывал ее только ненавистный ему режим Муссолини: «Если есть у меня духовное отечество, то это Италия, а не Россия...» – признавался он в мемуарах. – «Все свои позиции по вопросам нации, государства и общества я выработал под итальянским влиянием». Наибольшее впечатление произвели на него профессора Римского университета, социалисты-либералы Антонио Лабриола и Энрико Ферри – «и веру в справедливость социалистического строя, которую они вселили в мое сердце», Жаботинский, по его словам, сохранил как «нечто само собой разумеющееся», пока она не разрушилась до основания «при взгляде на красный эксперимент в России». Неудивительно, что он печатался в социалистической газете *Аванти* – наряду с другой итальянской периодикой (Жаботинский 1989, 24-5).

В данном случае, однако, для нас важнее то, что его сионизм сложился, как он пишет, под сильным влиянием «легенды о Гарибальди, Мадзини, поэзии Леопарди и Джустини» (Там же, 25). Гарибальди вообще на всю жизнь оста-

вался для него самой почитаемой личностью, а определенное время он даже – как, впрочем, очень многие тогда в Европе – пытался распознать «нового Гарибальди» в Муссолини, пока не проникся отвращением к его диктатуре.

Вместе с тем на специфике его сионизма, помимо тогдашней атмосферы в Италии, эмоционально столь ему близкой, мощно сказался изначально присутствующий Жаботинскому неустанный активизм, дух отваги и захватывающего авантюризма, который он обожал и в западной литературе. Соответственно, именно с этой точки зрения в русской прозе его всегда отталкивал настрой унылой пассивности, своего рода психологический фатализм. Одним из вестников благого переворота он поначалу видел раннего Горького. В 1901 году в очень солидном итальянском журнале *Nuova Antologia* он напечатал статью “Anton Cekhov e Massimo Gorki. L'impressionismo nella letteratura russa”, где с витально ницшеанских позиций³ глубококому, вдумчивому, но безнадежно вялому Чехову противопоставил тогдашнего энергичного жизнелюба Горького (в котором однако, почти сразу и навсегда разочаруется).

Романтически-приключенческий настрой он будет воспевать с тех пор постоянно. В годы Первой мировой войны Жаботинский служил в Британии корреспондентом весьма почтенной, “профессорской” петербургской газеты *Русские ведомости*, совмещая эту службу с работой по созданию Еврейского легиона в составе Британской армии. Так вот, в это самое время, да еще накануне Февральской революции, 15 января 1917 года он улучил момент, чтобы напечатать в *Ведомостях* упомянутую статью “Фабула”, в которой он задорно призывал русскую литературу расстаться с нудным, статичным психологизмом и научиться наконец фабульной энергии и духу приключений у западных, в первую очередь английских романтиков – а подлинной парадигмой для них назвал Библию⁴. В начале 1920-х годов, когда улеглась смута, поднятая войнами и революцией, его призыв к фабульности взамен нудного бытописания и психологизма с готовностью подхватили Шкловский, Мандельштам, Замятин, Лунц («На Запад!») и даже партийный босс Бухарин, потребовавший создания собственных, советских Пинкертонов. Сам Жаботинский, правда, к тому времени в большевистской России был уже объявлен врагом пролетариата и оттого в этих статьях не упоминался, зато в них перечислялись те же, что у него, образцы для подражания: Купер, Стивенсон, Конан-Дойл и т.д.

Порывистый активизм, подчас весьма рискованного характера, отличал и основную, сионистскую деятельность Жаботинского, пугавшую его покладистых и медлительных коллег или сподвижников. Нельзя, однако, считать, будто он был безрассудным авантюристом. Напротив, его политический романтизм при всей его витальности представлял собой взвесь рассудительности и глубокой интуиции, причем вторую он ценил большей первой, поскольку

³ О ницшеанстве Жаботинского см., в частности: Охапа 1995, 39-63; Юдельман 2013, 196-206; Вайскопф 2006b, 236-38.

⁴ Текст этой статьи, как и ряда других статей Жаботинского из *Русских ведомостей*, был перепечатан мною в иерусалимском альманахе *Солнечное сплетение* (2000, № 14-15: 234-38).

был слишком рациональным человеком, чтобы не ставить во главу угла иррациональные факторы. Зато интуицию он всегда старался поверять анализом, хотя нередко торопил события. Этой двойственностью обусловлены его потрясающие пророчества, предшествовавшие обеим мировым войнам. В новогодней и краткой, как всегда, – на сей раз пятистраничной – заметке “Гороскоп”, датированной 1 января 1912 года, он предсказал

Прежде всего, на первой очереди событий в Европе стоит великая война. Та война, которой мир так боится и в то же время с таким болезненным, жутким любопытством ждет. Война [...] с участием земных, подводных и поднебесных войск [т.е. авиации], с невероятным количеством человеческих жертв [...]. [От нее] вся охнет и зашатается земная поверхность (Жаботинский 1922, 262-63).

Как видим, расширяя горизонты своего предсказания, Жаботинский предрекает здесь уже не европейскую, а мировую войну. Более того, он видит в ней и пролог к мировой революции:

То, что затевает Германия, есть революция, революция мирового размера, которая должна перебросить политическую ось мира, передвинуть полюсы [...]. Со дна души поднимутся потаенные инстинкты, зачешутся руки, заворчат злые, жадные голоса, послышатся старые, полузабытые упреки... и готово, все загорелось, все смешалось в *мировой свалке*... (Там же, 266).

Жаботинский заканчивает заметку словами о том, что предсказанная им буря грянет возможно, не в 1912 году, а «немного позже» (Жаботинский 1922, 262-67). Как уже сказано, в своих прогнозах он обычно опережал время, хотя по сути был прав. Для сравнения: Ленин, чью дар ясновидения так превозносили коммунисты, ровно через год, в 1913-м в письме к Горькому сетовал, что войны он так и не дождется. Она разразится летом 1914-го.

Еще до победы нацистов на выборах в Германии, в августе 1932-м, Жаботинский, в отличие от бесчисленных благодушных наблюдателей, понял какую страшную угрозу всему миру и евреям в первую очередь несет Гитлер. Единственную альтернативу их уничтожению он видел в массовом переселении на территорию будущего еврейского государства – в Палестину, как по римской традиции называли Страну Израиля. Уже в 1932 году он говорил, что эта эвакуация могла бы стать «физическим спасением миллионов людей, идеей почти мессианской в простейшем понимании этого слова». Он без усталости возвращался к этой мысли и после нацистского электорального триумфа, когда в самой Германии очень многие, в том числе большинство евреев, думали, что нацисты, придя к власти, вскоре образумятся или же проиграны следующие выборы. В 1935-м, т.е. задолго до Холокоста Жаботинский снова возгласил: «Мы стоим на краю бездны, пред лицом катастрофы, надвигающейся на всемирное гетто»⁵. Его призывы к немедленной эвакуации, однако, осмеивались, а самого Жаботинского в еврейских газетах издевательски вели-

⁵ Цит. по великолепной компиляции: Бела 1991, 13.

чали «новым Иеремией». Вообще же его дружно поносили и иудейские ортодоксы, и ассимиляторы, и коммунисты, и либералы, и сионисты левого или умеренного толка, а глава последних – будущий основатель Израиля Давид Бен-Гурион называл его не иначе, как «Адольф Жаботинский» и «Владимир дуче». Если Жаботинский опережал историю, то другие безнадежно от нее отставали. Главным грехом соплеменников он считал их покорный фатализм, оптимистическую доверчивость и близорукость. Сам его призыв к скорейшему воссозданию еврейского государства казался им безумным экстремизмом.

В мае 1939 г., за три месяца до немецкого вторжения в Польшу, когда никто еще не помышлял о будущей катастрофе, выступая на митинге в Варшаве, Жаботинский в отчаянии воскликнул:

Кто посмеет сказать, что мой анализ неправилен? Кто скажет, что реальность опровергла меня?.. Такой покорности судьбе еще не знала история... Я пришел к вам с последней попыткой. Я зову вас. Проснитесь! Даже овцы, когда волк задерет вторую-третью из стада, пытаются убежать. А тут, Господи, да тут какое-то огромное кладбище! (Бела 1991, 16-7)

Его прозрения касались, конечно, не только евреев, но и всего мира. Чуть раньше, словно возвращаясь к своим пророчествам 1912 года, он заявил: «В ближайшие годы мир либо погибнет, либо обновится» (Там же, 96).

Сказано это было в апреле 1939-го, когда до Второй Мировой оставалось четыре с половиной месяца: она начнется 1 сентября и продлится шесть лет.

Какое, спрашивается, отношение имеет все сказанное к украинской теме? Самое тесное, но требующее дополнительных уточнений.

Как уже говорилось, нервом всей его деятельности был неустанный активизм, отвечавший его романтической сущности и соприродный именно той любви к «фабуле», действию, отважной авантюре, которую Жаботинский восславил в «Фабуле». Но и сам этот романтизм, в свою очередь, зиждился на непоколебимом программном индивидуализме, впитанном им еще в детстве, а не в юности, и пронесенном через всю жизнь: «В начале сотворил Господь Индивидуума», охотно повторял он. Однако, как всегда уточнял Жаботинский, это индивидуализм одновременно либеральный и аристократический⁶: «Каждый индивидуум – царь, равный своему ближнему; ближний твой – в свою очередь – тоже «царь»; и уж лучше пусть личность прегрешит против общества, а не общество против личности; ради блага индивидуумов создано общество, а не наоборот», – говорил он в автобиографии (Жаботинский 1989, 37).

Одновременно он с гордостью называл себя еврейским националистом – но, конечно, не в том нелепо ругательном смысле, который придали термину советские коммунисты: для него это был прямой аналог патриотизма – особенно актуальный для народа, лишённого родины. Естественно, возникает

⁶ См. Наор 2013, 267-76.

вопрос, как все же увязывается это предпочтение с его эпатажным индивидуализмом? Ответ дал сам Жаботинский в 1903 г. в статье “О национализме”:

Я думаю, что можно быть сторонником широких общественных идеалов нашего времени, желать братства народов и в то же время оставаться завзятым националистом [...]. Чем разнообразней состав оркестра, тем прекрасней симфония [...]. Жизнь не в стрижке всех под одну мерку, а в разнообразии [...] несходных индивидуальностей (Жаботинский 2010, 39, 41).

Подытожил эту статью он афоризмом: «*Национализм – это индивидуализм наций*» (Там же).

Словом, он проповедовал равенство самоценных – в том числе национальных – личностей и уважение к каждому человеку – в чем, собственно, и состоял его либеральный “аристократизм”, выработанный им, в свою очередь, не без английского влияния. Евреям же, сетовал он, катастрофически недостает элементарного национального самоуважения, выбитого из них мытарствами и многовековой травлей. В психологическом плане первоочередная задача сионизма – возродить у них чувство достоинства, растоптанное на чужбине.

В соответствии с этими принципами он с самым глубоким уважением относился и к освободительному национализму других народов и этносов. В этом плане он находился под сильным влиянием почитаемого им украинского социалиста М. Драгоманова⁷. Его обвинения против евреев как проводников имперской политики в ее национальных регионах произвели, очевидно, такое же благотворно-стрессовое впечатление на Жаботинского, как и его упреки по поводу неспособности и нежелания еврейской массы создать свою собственную национальную партию. Не зря Драгоманова считают провозвестником Бунда – еврейского революционно-социалистического движения.

Обращаясь к российским евреям, Жаботинский требовал от них «союза между меньшинствами, переговоров с украинцами и литовцами», о чем он с гордостью рассказывал в мемуарах:

Я сделал кое-какие шаги в этом направлении; у меня было много друзей в среде украинской общественности, потому что я поддерживал их движение на страницах «Новостей», но остальные сионистские деятели относились к этим моим затеям с ленивой и нескрываемой усмешкой (Жаботинский 1989, 97).

Солидаризируясь с украинскими устремлениями, он в собственном еврейском стане находился в изнурительной конфронтации с поборниками «отвратительного самоотречения», как он называл ассимиляцию, то есть тягу к полному растворению в инородной массе. По своим политическим взглядам ассимилянты относились преимущественно к буржуазной элите или, напротив, к левой интеллигенции, одержимой манией интернационализма (хотя левые доминировали, в общем, и среди сионистов). И все же сама эта крепнущая склонность к ассимиляции коренилась в другой, фундаментальной проблеме.

⁷ Украинским отношениям Жаботинского посвящена обширная литература, в основном, на украинском языке. К сожалению, в сегодняшней ситуации она технически недоступна.

Согласно Жаботинскому, неизбывный ужас чужбины (*галута*) состоит в застарелом нежелании еврейства вернуться к самому себе (тут он напрямую сходится с Драгомановым), к утраченным основам собственного исторического существования – и в сервильном уповании на внешние силы. Антисемитизм в принципе неистребим, но он может оставаться в относительно спокойном либо даже в латентном состоянии, тогда как в стадии обострения изливается свирепой ненавистью и человекоубийством:

Нас не любят не потому, что на нас возведены всяческие обвинения: на нас возводят обвинения потому, что нас не любят, – писал Жаботинский в 1911 году в статье “Вместо апологии” по поводу дела Бейлиса. – Оттого этих обвинений так много, они так разнообразны и так противоречивы. Сегодня нам кричат, что мы эксплуатируем бедных, завтра кричат, что мы сеем социализм, ведем бедных против эксплуататоров. Одна польская газета на днях уверяла, что евреи расчленили Польшу и отдали ее России, а 100 русских газет уверяют, что евреи хотят расчленить Россию и восстановить Польшу... Что же, на весь этот визг и лай со всех сторон надо откликаться, божиться, уверять, присягать? Немыслимо и бесполезно [...] Наша привычка постоянно и усердно отчитываться перед всяким сбродом принесла нам уже огромный вред и принесет еще больший (Жаботинский 1922, 13, 16).

Это – с одной стороны. А с другой, еврейские радикалы поневоле разжигают завтрашний пожар повального антисемитизма – разжигают самой своей непомерной вовлеченностью в революционное движение. Оттого Жаботинский требовал для евреев «пропорционального участия» в революции, не превышающего их доли в общем составе населения. По существу, истоки этого интернационалистского энтузиазма, захватившего широкие массы еврейства, лежали в их усталости от бремени национальной обособленности и желании навсегда его сбросить. Сегодня мы слишком хорошо знаем, во сколько жертв обошлась евреям марксистско-космополитическая утопия.

Здесь мы кружным путем возвращаемся к украинской проблематике Жаботинского. Евреи, подчеркивал он за много лет до революции, поражены вирусом беспочвенности, комплексом «перекати-поля» (скрытая цитата из Чехова), который вместе с юдофобией обрекает их на вечные скитания и, соответственно, на готовность завтра отречься от любой страны, ставшей для них сегодняшним пристанищем. Поэтому они всюду охотно отдают предпочтение центральной власти – австрийской, польской – и/или господствующей культуре, что вызывает резонное возмущение у их ближайших национальных соседей. В 1912 году в фельетоне “На ложном пути” его обвинения достигают такого накала, что смыкаются с антисемитской риторикой (этого убежденного еврейского националиста вообще часто обвиняли в антисемитизме). Известно, пишет он, «до какого раболепства дошел теперь на польской службе галицийский ассимилятор, знаменитый “Мошко”». В том же уничижительном тоне Жаботинский характеризует русофильский настрой еврейской интеллигенции в Литве и Украине, сочувственно прибавляя:

Украинская печать вообще и прогрессивна, и демократична, но когда речь заходит о русификаторской роли еврейской интеллигенции, эта печать выходит из себя и положительно сбивается на антисемитские ноты. И хуже всего то, что не знаешь, какими словами протестовать. Ибо ведь действительно правда, что города Украины, где великороссов можно по пальцам перечесть, и вполвину бы не носили того характера, который носят теперь, если бы еврейская интеллигенция не так усердно шла навстречу администрации в смысле насаждения русского языка (Жаботинский 1978, 133).

Цитату я взял из его статьи 1910 года “Фальсификация школы”, в которой он ратовал за еврейскую, а равно за украинскую школу на родном языке – в согласии со своей общей точкой зрения на такое же право для всех народов России. Им ведь тоже сулят ассимиляцию. Нас

часто уверяют, – продолжает он, – будто эти народы уже примирились с перспективой растворения в котле чужой культуры... Особенно часто утверждают это по отношению к украинцам и белорусам. Какие, мол, они украинцы, какие белорусы! Они сами только о том и мечтают, как бы скорее разучиться говорить по-мужичьи и перейти к господской речи. Сюда обыкновенно припиливаются «филологическая» справка о том, что украинский (а тем более белорусский) язык не язык даже, а просто наречие, один из говоров великорусского. Эта филологическая справка есть простая болтовня: испанский и итальянский, норвежский и датский, немецкий и голландский языки еще ближе друг к другу, чем русский и украинский, а все-таки это особые языки с особыми культурами, потому что самостоятельность языков определяется не филологами, а сознанием народов (Там же, 127).

Да и вообще, констатирует он, «главнейшие народности европейской и азиатской России при первом ветерке свободы все [...] без исключений, потребовали эмансипации от чуждой им русской культуры и права на свою национальную школу». А вот евреям такого права не дадут – и прикрепят их к русскому обучению, что, увы, отвечает их сегодняшней культурной ориентации. Вывод звучит мрачно для евреев Украины:

Прикрепощение евреев к русской школе зафиксировывает этот порядок вещей и сделает еврейское население окончательно ненавистным в глазах самых демократических элементов местного большинства (Там же, 130).

Иными словами, сионистский активизм Жаботинского вписывался в его общие надежды на пробуждение угнетенных народов: «Ибо вопрос о национальностях есть для России», – говорит он в статье “О языках и прочем”, – «кардинальный вопрос, более важный, более основной, чем все другие политические и даже социальные проблемы, включая хотя бы аграрную реформу».

И тут он вступает в полемику со своим главным оппонентом – П.Б. Струве, почтенным и в целом весьма либеральным публицистом, но одновременно апологетом единой национальной России и, соответственно, противником

самоопределения населяющих ее этносов. Принципиальное возражение Жаботинского таково:

Совершенно неточно смешивать под словом «русский» в одну кучу три народа, отличных друг от друга по языку, по темпераменту, по физическому типу, по внутренней индивидуальности, по быту и общественному строю (Там же, 138).

Струве же скопом записывает украинцев (которых называет, впрочем, «малороссами») и белорусов в тройственную, но единую «русскую нацию», в которой преобладают «великороссы». При таком подходе, замечает Жаботинский, «единая русская нация [...] возрастет до 65 процентов всего населения империи, т.е. до громадного большинства в две трети». Если же речь идет об отдельных народах, то русские образуют в России лишь 43 процента, что кардинально меняет общую картину.

Поэтому смело можно сказать, что разрешение спора о национальном характере России почти всецело зависит от позиции, которую займет тридцатимиллионный украинский народ. Согласится он обрусеть – Россия пойдет по одной дороге, не согласится – она поневоле пойдет по другому пути. Прекрасно поняли это правые (т.е. черносотенцы) в Государственной Думе. Когда решался вопрос о языках инородческой школы, они, смею ради, голосовали даже за каких-то «шайтанов» и «казанских греков» [...] но когда речь зашла об украинском языке, они отбросили и паясничество, и хитроумные расчеты и просто подняли руки против, ибо почували, что тут самое опасное место, решительный шаг (Жаботинский 1978, 135).

И Жаботинский заключает: «Мы, «инородцы», предвидим только одну из двух возможностей: или в России никогда не будет свободы и права, или каждый из нас сознательно использует свободу и право прежде всего для развития своей самобытной национальной личности и для эмансипации от чужой культуры. Или Россия пойдет по пути национальной децентрализации, или в ней немислимо будет ни одно из оснований демократии, начиная со всеобщего избирательного права» (Там же, 136). Кто сегодня решится сказать, что и этот прогноз Жаботинского не оказался пророческим?

Отвергает он и расхожее представление, поддержанное расистскими, в сущности, доводами, о том, что коль скоро налицо «братские» этносы, «малороссам» нет смысла тратить усилия и обзаводиться собственной, отдельной культурой: «Культуры создаются национальностями», – возражает Жаботинский, – «и каждая из национальностей ревниво бережет свою культуру и противится, когда сосед ей навязывает свою, хотя бы сосед этот числился ей двоюродным братом “по расе” и единоутробным “по племени”» (Там же, 144). Отдельно и здесь, и в другой статье – “Урок юбилея Шевченко” – он энергично оспаривает также тезис Струве о том, что поскольку именно русская культура победила повсеместно в России, она доказала тем самым и свое превосходство над всеми прочими в империи. В частности, немногого, по его мнению, стоит довод Струве о том, что вот, например, теперь в Киеве

«нельзя быть участником культурной жизни, не зная русского языка». Жаботинский саркастически напоминает оппоненту, что везде – и в Киеве, и в Могилеве, и в Ташкенте победоносному шествию русской культуры расчистила путь полиция и власти империи, которые начиная с Петра Великого (здесь он ссылается на М. Грушевского), а затем вплоть до российского министра просвещения Валуева и его преемников вытаптывали любые ростки самобытных национальных культур. Статью о юбилее Шевченко он заканчивает сентенцией:

Чествовать Шевченко – значит понять и признать, что нет и не может быть единой культуры в стране, где живет сто и больше народов: понять, признать, потесниться и дать законное место могучему собрату, второму по силе в этой империи (Жаботинский 1922, 194).

Что же до собственно русской культуры, то Жаботинский, не будучи, как мы знаем, страстным ее поклонником, безоговорочно признает ее великие достижения, хотя и с существенной оговоркой. Придерживаясь романтической теории о том, что художник выражает дух и саму “философию народа”, в одной из своих статей, не связанных с украинской темой, – “Русская ласка” – он сухо напоминает о том, что эта культура – в лице Достоевского, Грибоедова или самого Пушкина с его стихотворением “Клеветникам России” пропитана жестоким национальным чванством и презрением к другим народам, которое мешает русским «учиться уму-разуму у Европы, у Америки, у Австралии, у Японии, у всех, потому что все нас обогнали» (Там же, 130).

Естественно, однако, здесь было бы абсолютно недопустимым обойти вниманием такую болезненную тему, как плачевный финал еврейско-украинских отношений в 1918-1919 годах, когда по Украине прокатилась волна чудовищных погромов. Как реагировал на них Жаботинский? Само собой, как все нормальные люди: с горем и отвращением. При всем том он утверждал 4 июля 1926 года в нью-йоркской идишской газете *Дер Морген журнал*:

Ни Петлюра, ни Винниченко, ни остальные выдающиеся члены этого украинского правительства, никогда не были теми, как их называют, “погромщиками”. Хотя я их лично не знал, все же я хорошо знаю этот тип украинского интеллигента-националиста с социалистическими взглядами. Я с ними вырос, вместе с ними вел борьбу против антисемитов и русификаторов – еврейских и украинских. Ни меня, ни остальных думающих сионистов южной России не убедят, что людей этого типа можно считать антисемитами.

Но разве не при их попустительстве свершались массовые убийства? Так или иначе, первоочередная задача для Жаботинского заключалась в том, чтобы предотвратить погромы в ближайшем будущем, когда на фоне крестьянской повстанческой активности со дня на день ожидалось возобновление боевых действий в Украине. В 1921-м Жаботинский заключил договор с представителем петлюровского эмигрантского правительства Максимом Славинским о том, чтобы в случае предполагаемого возвращения украинских войск в Украину евреи в целях самообороны создали там собственную территориальную

милицию с независимым командованием⁸. Договор дал некоторый козырь большевистской антиссионистской пропаганде, и в 1926-м, когда в Париже Шломо (Самуил) Шварцбард застрелил Петлюру, отомстив за свою уничтоженную семью, в *Одесских известиях* появилась карикатура: Жаботинский на могиле Петлюры говорит: «Пусть земля тебе будет пухом ... из еврейских перин». Само собой, никакого участия в похоронах Жаботинский не принимал. 11 октября 1927 года, отвергая ссылки на внешние обстоятельства, он опубликовал в парижских *Последних новостях* письмо “Петлюра и погромы”:

Такой правитель и главнокомандующий виновен перед еврейским народом, перед народом украинским и перед всем человечеством. Если часть украинского общества сделает из этого моего разъяснения вывод, будто я стал недругом украинского национального движения, это будет только второй нелепостью, такой же нелепой, как предположение, будто я считал Петлюру «невиновным». Я остаюсь другом украинского движения [...]. Но если есть в украинском движении люди или группы, которые думают, будто погромы есть простительная мелочь, будто можно допустить систематическую резню евреев и оставаться героями и чистыми – то таким людям и группам я не друг, а враг (Жаботинский 1927).

История украинско-еврейских взаимоотношений за минувшие века претерпела самые страшные перипетии⁹. Но сегодня все решительно изменилось к лучшему, и оттого впору подумать о светлых сторонах общего прошлого, которых тоже хватало, причем в самых разных сферах деятельности – культурных, религиозных и политических. О них уже много написано, но применительно к нашей теме стоит принять во внимание, что сионизму предшествовало т.н. “палестинофильство” (движение Хибат Цион) 1880-1890-х гг., сложившееся в кругу молодых идеалистов Харькова, которые свою репатриацию в Страну Израиля рассматривали прежде всего как возвращение еврейства к производительному труду на родной земле. Не вызывает удивления, что в последнем отношении они были выучениками русско-украинского социалистического народничества – как и пришедший им на смену аграрно-коллективистский сионизм, создавший киббуцы. Жаботинский, выросший уже в другую эпоху, также долгое время сохранял социалистические настроения. Они прошли после большевистского переворота – но навсегда осталось другое: его анархический настрой.

Все в той же автобиографии, где Жаботинский в очередной раз писал, что вначале Бог сотворил индивида, он неожиданно расширил свою мысль до эсхатологической утопии: «И грядущий конец истории, пришествие Мессии –

⁸ Это «то соглашение», – вспоминал Жаботинский, – «из-за которого меня кляли на всех перекрестках еврейской улицы и которое я готов подписать вторично» (Жаботинский 1989, 79).

⁹ Беглый обзор темы с привлечением релевантной библиографии см., в частности: Дворкин 2014; Музыкачко 2009, 195-203. Ср, с другой стороны: Cala 1995.

это рай индивидуумов, *царство сияющей анархии*, игра взаимодействующих человеческих сил» (Жаботинский 1989, 37). Кроме итальянских социалистических традиций, у него перед глазами были и весьма впечатляющие украинские примеры – причем не только махновского пошиба. Видный эсер В. Зензинов с восхищением вспоминал о свободном и высокоэффективном самоуправлении крестьянского общества Черниговщины в годы первой революции, подчеркивая, вместе с тем, что оно пресекло тогда попытки местных черносотенцев устроить еврейский погром (Зензинов 1955, 330-37). Заманчиво было бы заподозрить в утопии Жаботинского отголоски этого украинского народного индивидуализма, нашедшего постоянное выражение как в обособленности хуторских хозяйств, так и в подобной самоорганизации крестьянства. Впрочем, услышав мое предположение, Михаил Гончарок, признанный специалист по еврейскому анархизму, возразил мне, что в основе анархических и антигосударственных тенденций Жаботинского лежал, скорее всего, Ницше с его *Заратустрой*, который оказал сильное воздействие не только на сионизм, но и на анархизм в еврейской среде. Так или иначе, я здесь коснулся целого комплекса проблем, выходящих далеко за рамки данной статьи.

Цитируемая литература

- Cala, Alina. 1995. *The Image of The Jew in Polish Folk Culture*. Jerusalem: The Magnes Press.
- Ohana, David. 1995. "Zarathustra in Jerusalem: Nietzsche and the «New Hebrews»." *Israel Affairs* 1 (3).
- Бела, Моше. 1991. *Мир Жаботинского*. Иерусалим: Бейтар.
- Вайскопф, Михаил Я. 2006а. "Между Библией и авангардом: фабула Жаботинского." *Новое литературное обозрение* 2006/4: 131-44.
- Вайскопф, Михаил Я. 2006б. "Любовь к дальнему: заметки о русскоязычном творчестве Владимира Жаботинского." *Вестник Еврейского университета* 11 (29): 224-28.
- Вайскопф, Михаил Я. 2022. *Агония и возрождение романтизма*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Гардзонио, Стефано. 2011. "В.З. Жаботинский." В кн. Стефано Гардзонио, и Бьянка Сульпассо, *Осколки русской Италии. Исследования и материалы*. Кн. 1. Москва: Викмо-М, Дом русского зарубежья им. А. Солженицына; Русский путь.
- Дворкин, Игорь М. 2014. "Украинско-еврейские отношения в полиэтнической парадигме истории Украины." В кн. *Труды по еврейской истории и культуре. Материалы XXI Международной конференции по иудаике, 200-6*. Москва: Сэфер, 2014.
- Жаботинский, Владимир В. (Зеэв). 1922. *Фельетоны*. Третье, дополненное изд. Берлин: Изд. С.Д. Зальцман.
- Жаботинский, Владимир В. (Зеэв). 1927. "Петлюра и погромы." *Последние новости* [Париж] 11 октября.
- Жаботинский, Владимир В. (Зеэв). 1930. *Стихи: Переводы – плагиаты – свое*. Париж: [Изд. автора; Тип. Voltaire].
- Жаботинский, Владимир В. (Зеэв). 1978. *Избранное*. Иерусалим: Библиотека Алия.
- Жаботинский, Владимир В. (Зеэв). 1989. *Повесть моих дней* [сипур хаяй]. [Иерусалим]: Библиотека-Алия.

- Жаботинский, Владимир В. (Зеэв). 2009. *Полное собрание сочинений*, в 9 тт. Том II /2. Минск: МЕТ.
- Жаботинский, Владимир В. (Зеэв). 2010. *Полное собрание сочинений*, в 9 тт. Том III/3. Минск: МЕТ.
- Зензинов, Владимир М. 1955. *Пережитое*. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова.
- Иванова, Евгения В. 2005. *Чуковский и Жаботинский: История взаимоотношений*. Москва-Иерусалим: Мосты культуры.
- Музычко, Александр Е. “Историк как мифотворец: миф о «еврее-эксплуататоре» и «украинце-погромщике» в исторической мысли XIX – начала XX века.” В кн. *История – миф – фольклор в еврейской и славянской культурной традиции*. Сб. статей: Москва: Сэфер, 2009.
- Орлицкий, Юрий Б. 2014. “Своеобразие стиха русских стихотворений и стихотворных пьес В. Жаботинского.” In: *Труды по еврейской истории и культуре. Материалы XXI Международной конференции по иудаике*, 467-83. Москва: Сэфер, 2014.
- Наор, Арье. 2013. “О понятии национализма у Жаботинского.” В кн. *Жаботинский и Россия*. Сб. трудов Международной конференции «Russian Jabotinsky: Jabotinsky and Russia», посвященной 130-летию В.Е. Жаботинского. Под ред. Леонида Кациса и Елены Толстой, 269-76. Stanford: Stanford Slavic Studies.
- Юдельман, Йонатан. 2013. “Между декадансом и монизмом: амбивалентное ницшеанство Жаботинского.” В кн. *Жаботинский и Россия*. Сб. трудов Международной конференции «Russian Jabotinsky: Jabotinsky and Russia», посвященной 130-летию В.Е. Жаботинского. Под ред. Леонида Кациса и Елены Толстой, 196-206. Stanford: Stanford Slavic Studies.

Rethinking Tradition, Rejecting the Past: Ukrainian Poetry of the 1910s and 1920s in the Search for Europe¹

Alessandro Achilli

1. Ukrainian Culture, modernization, and Europe

In the early twentieth century, Ukrainian culture was dominated by an intense debate regarding the direction that Ukrainian literature should follow in order to best tackle the challenges that the to-be-reconstructed Ukrainian nation, torn between two empires, was facing in its difficult path towards a national modernity. It is a well-known fact of Ukrainian cultural history that two main groups of writers and literary historians were fighting for the right to dictate the agenda of contemporary literature circa forty years after the death of the national poet Taras Ševčenko in 1861 (see Pavlychko 1996, 83), looking for a much-needed breakthrough after decades marked by the repression of Ukrainian language and culture in the Russian empire (Remy 2017, 44-5) and the consequent lack of those cultural infrastructures that can make literature sought-after and truly influential². The so-called populist faction of the Ukrainian intelligentsia supported an idea of literature as an accessible means of

¹ I have had the chance to access several crucial bibliographical items thanks to my status as an Adjunct Research Fellow at Monash University, Melbourne, Australia.

² As Bourdieu put it, “the work of art is an object which exists as such only by virtue of the (collective) belief which knows and acknowledges it as a work of art” (1983, 317). To be sure, Ukrainian literature of the nineteenth century did enjoy recognition among its scarce readers and did contribute to the nation-building process, but it clearly still lacked the collective dimension that it needed to become an element of political change.

Alessandro Achilli, University of Cagliari, Italy, alessandro.achilli@unica.it, 0000-0001-5856-8414

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Alessandro Achilli, *Rethinking Tradition, Rejecting the Past: Ukrainian Poetry of the 1910s and 1920s in the Search for Europe*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.10, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 109-122, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

communication with the largest possible audience, using understandable language and focusing on everyday themes and situations that would reflect the lived experience of the to-be-educated targeted readers. Expanding on both Ševčenko's heritage – through a simplified, somewhat stereotypical reading of Ševčenko's complexity and thirst for experimentation – and the recent, but rich tradition of Ukrainian realistic prose of the 1870s-1890s by such authors as Ivan Nečuj-Levyc'kyj (1838-1918) and Panas Myrnyj (1849-1920) (see Tarnawsky 2015, 3-4), the populists were eager to make their (prospective) readers more conscious of their Ukrainianness. Conversely, the modernists strove for a refined literary culture that would see Ukrainian literature quickly reach the same level of complexity and diversity of their Central and West European counterparts, putting aesthetic values and experimentation over accessibility and what could be referred to as national character³. As Tamara Hundorova aptly observes, both groups pursued the modernization of Ukraine and its culture, albeit each in its own way (Гундорова 2009, 83).

The modernists saw in Europe and its culture the main goal of their endeavours in the literary arena, while the populists tended to see Europe as a potential danger for an idealized Ukrainian identity, as shown by Serhij Jefremov's (1876-1939) much-quoted negative review of the modernist writer Ol'ha Kobyljans'ka's (1863-1942) prose in light of the alleged excessively German character of her writings (Ефремов 1902), which were deeply influenced by Kobyljans'ka's multicultural background⁴. For the modernists, making up for lost time and opportunities to bring Ukrainian literature out from the provincialism to which history had condemned it was an operation that required radical choices, including breaking not only with the nineteenth century, but also with the recent past and even, or rather especially, with some of those early awkward attempts at modern writing that various groups and writers had made in the very first years of the century.

In this article, I will analyse instances of an explicit tension with recent Ukrainian literature in the works of three leading Ukrainian writers of the first half of the twentieth century who were all born in the early 1890s, Mychajl' Semenko (1892-1937), Mykola Zerov (1890-1937), and Mykola Chvył'ovyj (1893-1933). Their cultural orientation and the poetics were radically different, ranging from avant-garde to neoclassicism and what we might call proletarian expressionism, but the three shared a strong commitment to a radical aesthetic renewal that transcended literary divergences and put them in opposition to the recent past, with a view to making Ukrainian literature more European, *hence* more modern. I will focus on poems by Zerov and Semenko, and excerpts from critical prose in the case of Chvył'ovyj. By analyzing their negative reception of contemporary Ukrainian literature, often symbolized by the recurrence of a few names, such as that of Mykola Voronyj

³ From this point of view, the modernists' priorities at least partially diverged from that "cultural nationalism" that Anthony Smith, explicitly drawing on John Hutchinson, sees as typical for most East European states in the late nineteenth century, including among Ukrainians (Smith 1998, 178).

⁴ On the ambiguous discourse of Europeanization in early-twentieth-century Ukrainian culture see Simonek 2005.

(1871-1938) – a writer who was actually committed to aesthetic innovation –, I will focus on the diverging strategies that Semenko, Zerov, and Chvyľovyj put forward while pursuing the same goal. I will also reflect on the extent to which discussions of art’s autonomy were part of a broader and nuanced conversation on the national project and its implementation, shedding light on the complex, at times contradictory, relationship between the sphere of culture and that of political battle for the sake of Ukraine and its place in Europe. In the Ukrainian context, any defence of art for art’s sake, that is of art’s right to be viewed as a value per se, had – and still may have today – an (indirect) national significance: making a new art meant, or means, strengthening and consolidating the national space⁵. At the end of my contribution, I will offer a glimpse into the evolution of the European discourse in Ukrainian culture in the second half of the century.

2. Mykola Zerov: bringing the classics to Ukraine

Among the most cultivated and refined promoters of a radical renewal in Ukrainian poetry was Mykola Zerov, the main voice of a neoclassical sensibility in Ukrainian literary culture of the late 1910s and 1920s⁶. Born in the Poltava region in 1890, Zerov was one of the many Ukrainian intellectuals shot in Sandarmoch, Karelia, in 1937. In his biography of Zerov, Volodymyr Pančenko stressed Zerov’s ability to combine academic rigour with an impressive public engagement, brilliantly supported by his enviable rhetorical skills (Панченко 2018, 6). Zerov is mostly known as the author of a significant number of translations from Greek, Latin, and modern European languages, but his original poetry is no less significant. Zerov’s activity as a translator from Greek and Latin is to be read in light of his strong belief in the importance of the classics for the qualitative improvement of Ukrainian poetry, with the aim of saving it from what in his view had been an unsatisfying aesthetic performance.

In its capacity as a workshop for a kind of poetry that had virtually no precedents in the Ukrainian literary tradition, Zerov’s metapoetry embodies his belief in the need to hark back to the roots of European culture – both classical and modern – to enhance the quality, and hence the impact potential of Ukrainian literature. In an original poem from 1921 available in slightly different versions, titled “Nova ukrajins’ka poezija,” “Moloda Ukrajina,” or “Pro domo”⁷, the lyrical

⁵ On the overwhelming role of “national allegories” in Ukrainian culture, that is of individual narratives and artistic gestures that cannot but have a national meaning, see Chernetsky (2003, 44), who has applied Frederic Jameson’s theory to the Ukrainian context.

⁶ As to the *vexata quaestio* of the existence of an actual Neoclassical School in Ukrainian poetry of the 1920s, see Jurij Ševel’ov’s 1944 essay “Legenda pro ukrajins’kyj neokljasycyzm” (Шевельов 2009, I: 394), which denies the existence of such a school.

⁷ In Zerov’s 1922 manuscript *Sonety i elehiji*, printed in 1990, this poem is titled “Nova ukrajins’ka poezija.” In the 1990 collection of his poetry and prose edited by Dmytro Pavlyčko and Hryhorij Kočur, it is titled “Pro domo.” In the latter version, the first stanza is different (Зеров 1990, 66).

subject draws a sharp line between contemporary Ukrainian literature and European culture, not only classical but also relatively contemporary:

Коли ж то, Господи, мине нас ця чаша?
 Ця старосвітчина, цей повітовий смак,
 Ці мрійники без крил, якими так
 Поезія прославилася наша?
 От Петька Стах, містечковий сіряк,
 От Вороний, сентиментальна кваша ...
 О ні, Пегасові потрібна інша паша,
 А то не витягне, загрузне неборак.
 Прекрасна пластика і контур строгий,
 Добірний стиль, залізна колія –
 Оце твоя, поезіє, дорога.
 Леконт де Ліль, Хозе Ередія –
 Парнаських зір незахідне сузір'я
 Зведе тебе на справжнє верхогір'я (Зеров 1990b: 12).

In this Italian sonnet, Zerov posits craftsmanship as the precondition of any artistic endeavour. As per the first stanza, dreams are impossible without a solid pair of wings capable of supporting the many Icarus of contemporary Ukrainian poetry in their idle aesthetic ambitions. Mastery of poetic form, which implies a solid knowledge of tradition and the willingness to adapt it to one's own cultural context, is the basis for any further attempt at using words to create what we could call "a thing of beauty," as Keats put it in his poem "Endymion" (Keats 1978, 65). While the first stanza brings up the issue of the low level of Ukrainian literary culture without going into details, the second does not refrain from naming some of the authors that in the lyrical subject's view have not been able to provide aesthetic products of a satisfying level. The writers mentioned in the second stanza include one name that has entered the Ukrainian literary canon, that of Mykola Voronyj, and one that has not left significant traces in the history of Ukrainian literature, that of Petro Stach, pseudonym of Spirydon Čerkasenko (1876-1940). After directly naming some examples of literati whose approach to literature Zerov's lyrical subject views as inadequate, the third stanza presents a compact sample of normative poetics, insisting on precision, regularity, and possibly elitism as markers of high-quality writing. Poetry is, or must be, like a railway: iron hard, straight, and solid. The fourth and last stanza of the sonnet turns again towards literary history, now naming some exempla, providing the Ukrainian audience with instances that should be followed to improve the status of Ukrainian poetry. Consistently with his apotheosis of poetic form, Zerov's subject mentions two names that were indeed central to the discourse around the poetic of form in nineteenth-century French poetry, those of Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894) and José Hérédia (1842-1905), whom we however would not rate among the most highly regarded and influential voices of post-romantic French poetry. To be sure, both Leconte de Lisle and Hérédia are part of the canon, but it is not them who have come to symbolize the strength

and the innovative character of French poetry of the second half of the nineteenth century⁸. Zerov, who translated into Ukrainian poems from both Leconte de Lisle and Hérédia, insisted nonetheless on formal perfection and the independence of art from explicit political content as the most important criteria for literary production, and in this regard the Parnassians were indeed an excellent model for his highly demanding project.

Interestingly, in 1920 Zerov had published an anthology of contemporary Ukrainian poetry also titled *Nova ukrajins'ka poezija*. Zerov begins his introduction by mentioning Voronyj and his efforts for the modernization of Ukrainian poetry⁹. Voronyj is also the opening name of the anthology with two poems, “Ad astra” and “Lileji” (Зеров 1920, 1-2). The fact that the first text of the collection had a Latin title cannot be a matter of chance and might be seen as a sign of Zerov’s actual, although clearly not unambiguous and consciously felt, admiration for Voronyj, or at least his awareness of his role in the history of Ukrainian poetry.

In another sonnet from the same collection, titled “Dante” or “V carstvi proobraziv,” also available in different versions, it is Dante himself and Petrarch who are indirectly posited as models to follow for Ukrainian poets aspiring to aesthetic renewal and excellence:

Сагою дивною, без демена й весла,
Ми пропливали вдвох, – я й чарівник Вергілій.
Як бронза він різьбивсь – і до далеких лілій
Ріка незнана нас, гойдаючи, несла.

Латаття там плелось без ліку і числа,
На світ займалося в пустелі злотохвилій;
Я поглядом тону в тій наплаві білій,
А слухом – у речах небесного посла.

Я чув: “Ці лілії, що упояють чаром,
Далеко від землі, від valle lacrimarum
Зросли тут засівом потужної руки;

Далекі від тривоги і від земної сварки,
Колишуться і снять, одвічні двійники
Сонетів і канцон майбутнього Петрарки (Зеров 1991а, 66).

⁸ In his study of neoclassicism (which he explicitly writes with a small n, cf. Fitzgerald 2022, 174), William Fitzgerald focuses on cliché as “a central characteristic of neoclassicism in its negative sense” (175): “Both of the collections I will examine in this chapter, the anonymous *Anacreontea* (first century BCE to sixth century CE?) and *Études latines* of Charles Marie René Leconte de Lisle (1818–94), invite the characteristic complaint that neoclassicism is a mechanical, regressive, and lifeless attempt to repeat a venerated antiquity: both collections ‘voice’ a long-dead, classical poet” (175).

⁹ In his introduction, Zerov abstains from actually praising Voronyj, but stresses Voronyj’s work on the formal side of his poetry (Зеров 1920, vii).

True art is the opposite of the petty matters of mundane life. As an act of magic, poetry has the power to engender a new reality, to make the invisible visible and the inaudible audible. Through a language that imitates, or re-enacts, classical poetry by using typical devices of ancient epics such as epithet (e.g. “zlotochvylij”), Zerov offers his readers a poetic staging of the situation of Ukrainian literature at the crossroads of stasis and renewal. To provide the to-be-invented Italian poetry with solid poetic instruments and to create his own tradition, Dante had to follow classical models. With the aim of forging a new Ukrainian poetry, Zerov’s subject-as-poet has the advantage of having more than one cultural tradition at his disposal: not just the ancient, as in the case of Dante, but the entirety of the Western literary heritage from Homer to the present. The closure of the poem, with the ambiguous mention of the future Petrarch referring to both post-Dante Italian literature and the long-expected renewal of Ukrainian poetry¹⁰, leaves no doubt as to the radical character of the changes that Zerov’s lyrical subject sees as necessary for Ukrainian poetry to attain a truly European quality. Zerov’s subject’s insistence on poetry’s distance from earthly matters in both tercets – with the repetition of “distance from” that might strike some readers as an artistic flaw – stresses the need for poets to view both their inspiration and their craftsmanship as sacred. By positing both the French parnassians and early Italian poetry as models for Ukrainian poets, Zerov aims to widen the spectrum of eligible inspiration sources for Ukrainian literature, thus not limiting the coveted Europeanness to a single stylistic feature or thematic area. What matters is quality, broadly definable as adherence to, and knowledge of, tradition and the pursuit of formal flawlessness, as well as the willingness to see poetry as an autonomous sphere of endeavour, one not directly subject to extra-artistic goals¹¹. Making literature more solid, that is more aware of its links with European sources, and defending its autonomy does not mean confining it to a sterile obsession with formal pursuit. In Zerov’s view, modernism-as-Europeanism coincides with the rediscovery of one’s own belonging to Europe, which cannot but imply a political dimension: by modernizing art through the rediscovery of its deep European roots, Ukraine has the chance to reconnect with its own profoundly European nature. While repeatedly reminding his fellow literati of the need of a solid knowledge of both classical and modern literature throughout his critical essays, Zerov also foregrounded Ukraine’s innate belonging to Europe “through every single pore of its social organism” – a significant marker of its distinctiveness and its difference from Russia:

¹⁰ Interestingly, in the earlier version available in the 1991 reprint of Zerov’s *Sonety i elehij*, Petrarch is not “future,” or “to-come” (majbutnij), but simply “grand” (“velykyj,” Зеров 1990b, 14). We might conclude that in the version presented as more mature in Zerov’s collected works Zerov decided to stress the link between the original Petrarch and the future (Ukrainian) one, thus strengthening the manifesto character of the text.

¹¹ On the problem of art’s autonomy see Sven Lütticken’s definition of the aesthetic as “the constant questioning of art and more precisely of claims for art’s autonomy, counteracting its reduction from persistent problem to ideological given” (2014, 83).

Вікно в Європу було прорубано раз, «в Питербурхе-городке» на початку XVIII століття, коли на російські центри упало снопом європейське світло і так яскраво підкреслило околишню тьму; на Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму (Зеров 1943, 269).

In Zerov's view, Ukraine's profound, diffused but seemingly forgotten Europeanness meant both the unforgivable character of its alleged provincialism and, on a positive note, its supposed receptiveness to cultural change. In comparison to Russia, with its superficial, fake European veneer, Ukraine has the potential to become a truly European country, or actually rediscover and reactivate its hidden European soul. To be able to do so, it needs to fight its cultural backwardness and go back to the sources of European culture: in other words, it must forego Russian mediation and read the classics, including contemporary and recent ones, in the original.

3. Mychajl' Semenko: (a moderate) avant-garde instead of boredom

As one would expect, the idea of a radical break with the recent past is also part of the culture of the Ukrainian avant-garde. I will focus on Mychajl' Semenko, the leading voice of Ukrainian Futurism. Born in the Myrhorod district in 1892, Semenko was one more victim of the repressions of the late 1930s. With his thirst for experimentation and his ability to produce a kind of poetry that was at the same time bold and enjoyable, Semenko managed to radically alter the expectations of the Ukrainian reading public. In a poem from 1916 titled "Parykmacher," Semenko's lyrical subject compares his state of boredom with the effect produced on an audience by a meeting with three leading names of contemporary Ukrainian literature:

Сьогодні вдень мені так нудно,
ніби докупи зійшлися Олесь, Вороний і Чупринка.
Почувалося дощово й по осінньому облудно,
в душі цілий день парикмахер на гітарі бринькав.

Іноді думав про неї й робив ескізи листа –
Що не гадався їй надісланим бути.
Згадав кілька французьких фраз забутих,
разів зо два поглянув на образ Христа.

Наспівував банальні вальси безголосно,
дивлячись на стелю в брудне павутиння.
Ні, мені було тільки тоскно – тільки тоскно...
В серці моєму розкладалась диня (Семенко 1929: 113).

The group of three allegedly boring Ukrainians mentioned by Semenko's lyrical subject authors features the same Mykola Voronyj that Mykola Zerov would accuse of aesthetic inadequacy only five years later. From the vantage point of lit-

erary history, Semenko's and Zerov's shared contempt for Voronyj and his work is likely to appear unjustified. One of the most prominent advocates of a thorough renewal in the early years of the century, Voronyj delivered a significant contribution to the modernization of Ukrainian literary culture after decades dominated by the cult of Taras Ševčenko and the frequent, epigonic repetition of his patterns. In 1913, soon after the publication of Semenko's first collection, *Prélude*, Voronyj had published a rather negative review of the young writer's debut, which he accused of a lack of a clear literary orientation (Ilnytkyj 1997: 4). *Prélude* was indeed far away from providing a significant breakthrough. This would happen only a few months later, with the publication of *Derzannja* in early 1914.

The two other names mentioned by Semenko's lyrical subject are those of Oleksandr Oles' (1878-1944) and Hryc'ko Čuprynka (1879-1921), two very well-known poets united by a tendency to focus on patriotic themes and to include elements of Ukrainian folklore in their poetry¹². The melancholic atmosphere of Semenko's poem reflects the mood of much of neo-romantic early-twentieth-century Ukrainian poetry, within which Semenko himself had taken his first steps as a debuting writer (Ilnytkyj 1997, 3), so as to deconstruct it from within the field of (cautious) avant-garde aesthetic. "Parykmacher" shows an interesting combination of that to-be-overcome traditional poetry with moderate avant-garde gestures, creating a poetic language that instead of bluntly *épater le bourgeois* quietly mixes elements of the new art with the gloomy notes of that "banal waltz," to quote the poem, that could be said to constitute the default option for Ukrainian poets, at least in the preceding years, and that the subject was used to singing in the past. In the second stanza, such a traditional theme of early-twentieth-century Ukrainian poetry as the subject's longing for the beloved woman and his struggling because of her absence or distance is matched with a reference to "some forgotten French sentences," a possible hint at international pre-avant-garde poetry, thus revealing a different view of recent French achievements in literature if compared with Zerov's praise of the Parnassians. The concluding lines of the poem combine the usual melancholy ("meni bulo til'ky toskno – til'ky toskno") with a repetition that seems to stress the empty, mechanical character of these poetic formulae. Moreover, the image of the melon decomposing in the subject's heart might remind readers of the aesthetic of such prominent examples of avant-garde paintings as cubist still lifes. Instead of contributing a piece of normative poetics through the performative gesture of a poem that would embody that poetics in the spirit of classics – what Zerov would do with his 1921 poem –, Semenko mocks the tradition he is rebelling against by laying it bare and corrupting it, so to speak, or rather, from his point of view, elevating it, with elements of avant-garde aesthetic.

¹² In the introduction to his anthology *Nova ukrajins'ka poezija*, Zerov defined Oles' as "the Coryphaeus of our poetry" (Зеров 1920, xi), stressing the innovative character of his poetry. For Čuprynka, although not failing to mention the originality of his rhythm and his themes, Zerov (*ibid.*, xii) had a lesser degree of admiration.

“Parykmacher” is not the first poem to openly attack Voronyj. In “K drugu-stichotvorcu,” a 1914 poem whose Russian-language title openly alludes to Puškin’s tradition, Voronyj is posited as the symbol of everything old and boring:

Пане Вороний! Коли Ви перестанете
вже ходити у вибиваних штанях?
Це дивно, але невже Ви не почуваете,
що літом просвіщаєтесь на санях?
І нам (як Вам) осточортіли зорі-очі,
й очі вже давно пора кинути озорювать,
та й панночки до зор вже не такі охочі –
невже Ви відмовляєтесь палкі серця покорювать?
Пане Вороний! Пора вже скинути онучі,
бо вже по містах – хоч яких – все ажур,
і так нудні Ваші гаї та дніпрокручі,
як почуття щирих українських шкур.
Пане Вороний! Я бачу – Ви цього й не почуваете,
хрещатикуючи серед літа – ха, ха! – в санях,
але все ж ... Невже таки не перестанете
у вибиваних ходити штанях?

1.IV.1914. Київ
(Семенко 1985, 58)

Thoroughly opposing himself to “Mr Voronyj,” Semenکو’s lyrical subject posits his own poetic gaze as able to understand reality, while his rival is condemned to keep making a fool of himself. Semenکو’s subject claims that Voronyj’s (alleged) obsession with the beauty of Ukrainian nature and with the stereotypes of the Ukrainian literary language prevents him from seeing the world around him. Semenکو’s skilful use of paronomasias and folklore-based etymological figures¹³, combined with hapaxes such as “chreščatykuvaty” (to stroll through the Chreščatyk, central Kyiv’s main street), is meant to embody the overcoming of those poetic clichés that in his view constituted the bread and butter of Voronyj’s old-fashioned idea of poetry. By questioning Voronyj’s manliness – he is allegedly incapable of, or uninterested in, attracting female eyes and hearts –, Semenکو’s lyrical subject points to the sterility of Voronyj’s poetics. Unable to recognize that literary tastes have changed and that the audience is deaf to his boring lines, Voronyj is doomed to humiliate himself and lose his own prestige. In line with the avant-garde’s push to claim its own territory by proclaiming its alleged break with the past, Semenکو’s lyrical subject cannot but express the utter novelty of his own approach to poetry. Interestingly, and in syntony with “Parykmacher,” “K drugu-stichotvorcu” proclaims its subject’s awareness of Voronyj’s alleged backwardness by copying, or mocking, traditional poetry, with

¹³ The “zori-oči” mocked by Semenکو’s subject are a reference to a 1912 poem by Voronyj with the same title, which reads like an exercise in symbolist writing with a folkloric touch, a staple of early-twentieth-century poetry (Вороний 1996, 65).

its repetitions and its musicality. The recent past may very well sound boring and stereotypical, but its open, carnivalesque deconstruction occupies a central place in the new generation's public performance. The explicit character of the avant-garde's reckoning with poetic tradition is underlined by the title of the poem, with its explicit reference to Puškin's 1814 poem. With his homage to young Puškin exactly one hundred years after the latter's original "K drugu stichotvorcu," Semenکو seems keen to foreground the eternal play of topoi, stereotypes, failed renewal, and actual renewal that is at the core of any literary process, to some extent anticipating the formalist reflection that would flourish in the next decade.

Interestingly, a few years later, in 1920, Zerov would deliver a similar poetic portrait of Voronyj:

Руді штанці, зневажливе пенсне
 І хриплий голос – все дари Моргани.
 Чи стане він, чи глянє, чи моргне,
 Він лавреат, він лицар без догани.
 І що йому критичний наш терор?
 Таж він гудець, він сьогочасний Ор,
 Великий у своїй співецькій долі,
 Цар і в поезії, і в алкоголі.
 Петлюра славив лірний його дар,
 І Ковалевський укладав хвалітни,
 І тоне в морі сміливий Ікар.
 Так по щó ж він спирається на Стаха
 По щó гудцеві переїзжа сваха?
 (Зеров 1990b, 60)

Zerov's lyrical subject not only laments Voronyj's alleged lack of courage in breaking with traditional writing, but also the contrast between his alleged shabbiness and his success among the general public, including politicians, that contrasts Voronyj's prosaic figure with his own ideal of *kalokagathia*. By mentioning Petro Stach, as he would do a few months later in his poem "Nova ukrajins'ka poezija," Zerov's lyrical subject is keen to draw a sharp contrast between his own idea of poetry and his rivals, stuck in the tethers of a tradition that they are too weak to abandon. The reference to Icarus was sure to remind Zerov's readers of a 1902 poem by Voronyj in which the lyrical subject identifies with Icarus and proudly foresees his fusion with the sunbeams and his consequent fall to the Earth (Voronyj 1996, 69-70). Zerov, who would share with Mykola Voronyj's son Marko (1904-1937, also a poet) the plight of Stalin's repressions in the 1930s, was not afraid of invectives to express his dissatisfaction with the recent past of Ukrainian poetry.

4. Mykola Chvylovij: a revolutionary able to recognize merit

Semenko and Zerov are not the only writers of the 1910s and 1920s reckoning with those recent trends in their own literary tradition that they found unsatisfying and worth fighting against. The most iconic name in this regard is that of

Mykola Chvylovyj (1893-1933), one of the most influential names of Ukrainian culture of the 1920s and a refined prose writer, who committed suicide in 1933 after experiencing strong disappointment with the direction Soviet Ukraine and its culture had taken under Stalin. A communist and a nationalist, Chvylovyj believed in the necessity of promoting a kind of literature that would significantly improve the aesthetic level of Ukrainian culture, bringing it into line with European standards, while also being accessible and attractive to a larger audience. In his pamphlets from the mid-1920s, Chvylovyj openly shares his views about the path that Ukrainian literature should take to free itself of the alleged provinciality to which history had condemned it over the last two centuries:

Both the priest Luther and the workers' leader Bebel belong to one and the same type of European civic person. [...] This is the person whose biological nature is always troubled, always fully engaged. This is the European intellectual in the best sense of the word. [...] We are faced with this fundamental and unexplained dilemma: Are we going to approach our national art as fulfilling a service (in the given instance, serving the proletariat) and as forever subordinate, forever a reserve for those of the world's arts that have attained a high level of development? [...] Or, on the contrary, while retaining the service role shall we find it necessary to raise its artistic level to that of the world's masterpieces? [...] Ukrainian art must find the highest aesthetic values. And on this path the Voronyys and levshans were a phenomenon of social importance. For us the eminent "muzhik" Franko, who considers Flaubert to have been a fool, is less dear than (let this not be personalia) the aesthetic Semenko, this tragic figure against the backdrop of our backward reality [...] ¹⁴.

Chvylovyj mentions again the same Mykola Voronyj who tendentiously functioned as the quintessence of the old, to-be-overcome provincial literature in Semenko's and Zerov's poetry, but Chvylovyj rightly sees him and his approach to literature as a stage in the path that Ukrainian culture had been undertaking in its development and modernization¹⁵. While giving a rather belittling judgment of Ivan Franko (1856-1916), the number two writer in the Ukrainian literary canon after Ševčenko and an intellectual of impressive culture and complexity, Chvylovyj praises Mychajl' Semenko, foregrounding his aesthetic rebellion against the literary mainstream. One could claim that by favoring Voronyj over Franko, Chvylovyj seems eager to intervene in the literary dispute that had unfolded twenty years earlier in the opening pages of *Z-nad chmar i z dolyn*, an almanac edited by Voronyj himself, published in Odesa in 1903.

The first text of *Z-nad chmar i z dolyn* is a poem by Franko titled "Mykoli Voronomu: Poslanije." In his three-page satire, Franko's lyrical subject accuses Voronyj

¹⁴ I am quoting Chvylovyj's essays from Myroslav Shkandrij's English translation in Lindheim and Luckyj 1996, 270-73.

¹⁵ See also Oleksandr Bilec'kyj's 1929 article on Voronyj, whom Bilec'kyj defines as "the founder of Ukrainian modernism" (Білецький 1929, 158), tracing his influence on the whole of Ukrainian modernist poetry.

of being “an inveterate idealist,” who wrongly believes in the possibility of poetry as a sphere of endeavour detached from reality (Франко 1903, 1-3)¹⁶. In the second text of *Z-nad chmar i z dolyn*, Voronyj would respond to Franko with a poem of the same length titled “Ivanovi Frankovi,” in which Voronyj’s lyrical subject defends himself from Franko’s accusations, calling him a “teacher” and a “friend” (Вороний 1903, 4). Voronyj’s poem, which is opened by a slightly modified quote from Baudelaire (“La poésie n’a pas la vérité pour objet, elle n’a qu’elle-même?”), puts forward a kind of poetry that combines the defense of art’s freedom with its commitment to social engagement and justice: “Моя девіза: йти за віком / І бути цілим чоловіком!” (*ibid.*, 6). It should be noted that the publication of *Z-nad chmar i z dolyn* had been preceded by Voronyj’s call for contributions on the Lviv-based *Literaturno-naukovyj vistnyk*, one of the most important Ukrainian cultural journals of the early twentieth century. Inviting his colleagues to send him their submissions, Voronyj presented his project as a platform for reducing the distance between Ukrainian literature and current European trends: his ideal is an almanac

який би змістом і виглядом бодай почасті міг наблизитись до новітших течій та напрямків в сучасних літературах європейських і бажаючи стягнути як найширший круг співробітників” (Вороний 1901, 14)¹⁷.

As argued by Oleh Ilnytzkyj, Chvyľovyj was keen to defend early Ukrainian modernism against the widespread accusation of pursuing a low artistic level, defending their attempts at a renewal of Ukrainian literature (1991, 259). In spite of the significant differences in style and orientation between the Moloda muza group and Chvyľovyj, the latter was able to recognize their shared goal, that is Ukraine’s cultural rapprochement to Europe. In other pamphlets, Chvyľovyj stresses the need for Ukrainian culture to reduce its dependence on Russian models and to truly embrace itself and its European character in order to fulfil its true duty towards the Ukrainian nation: “The proletariat’s ideas did not reach us through Muscovite art; on the contrary, we, as representatives of a young nation, can better apprehend these ideas, better cast them in the appropriate images. Our orientation is to Western European art, its style, its techniques” (Lindheim and Luckyj 1996, 277). With his literary talent and his vision, Chvyľovyj was among the best of the cultural renewal of the early soviet years. His suicide in 1933 was among the first and most dramatic tokens of the end of the great hopes.

5. After the 1920s

After the heated debates and the productive competitions of the 1920s, discussions on the past, present and future of Ukrainian literature in connection with its Europeanness were abruptly silenced in the 1930s, when hundreds of

¹⁶ On Franko’s ambiguity with regards to the new trends in European and Ukrainian literature see, among others, Ahejeva (Ареева 2014, 21-4).

¹⁷ On Voronyj and Franko’s dispute see also Nowacki 2017, 487-90.

Ukrainian writers and men and women of culture were eliminated and others found themselves forced to make compromises with their own conscience and inspiration and embrace Socialist Realism, at least to a certain extent. The same pattern of rebuttal of one's own corrupted or powerless tradition in favour of a more decided turn towards Europe would then emerge again during and after the Thaw, with the Sixtiers' and post-Sixtiers' renewal of the Ukrainian poetic language (Pachlovska 2017), and in the 1990s, a decade of exciting cultural renewal, which was marked by the contrast between so-called nativists and westernizers, as Ola Hnatiuk put it (2006). In another contribution on the 1990s, Marko Pavlyshyn has managed to foreground how after the fall of the Soviet Union, Ukrainian writers were even able to offer multiple, rivaling images of, and discourses on, Europe (2001, 41).

In conclusion, we could venture to affirm that with 2014, Ukrainian culture has managed to attain a degree of rootedness in its nation and also, although slowly and especially after 2022, international recognition that has made the constant quest for a still missing, mythicized Europeaness less urgent than it had appeared to many Ukrainian writers of the past. More and more a part of European culture, as demonstrated by the constant participation of Ukrainian writers in literary festivals throughout Europe, Ukrainian literature is regaining the place that it had been questing after for more than a century.

Bibliography

- Bourdieu, Pierre. 1983. "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reverse." *Poetics* 12: 311-56.
- Chernetsky, Vitaly. 2003. "Postcolonialism, Russia and Ukraine." *Ulbundus Review* 7: 32-62.
- Fitzgerald, William. 2022. "Voicing Antiquity: The *Anacreontea* and Charles Leconte de Lisle's *Études latines*." In William Fitzgerald, *The Living Death of Antiquity: Neoclassical Aesthetics*, 174-212. Oxford: Oxford UP.
- Hnatiuk, Ola. 2006. "Nativists vs. Westernizers: Problems of Cultural Identity in Ukrainian Literature of the 1990s." *Slavic and East European Journal* 50 (3): 434-51.
- Ilnytzkyj, Oleh S. 1991. "The Modernist Ideology and Mykola Khvył'ovyi." *Harvard Ukrainian Studies* 15 (3-4): 257-62.
- Ilnytzkyj, Oleh S. 1997. *Ukrainian Futurism, 1914-1930: A Historical and Critical Study*. Cambridge, MA: Harvard Ukrainian Research Institute.
- Keats, John. 1976. *Complete Poems*, ed. by Jack Stillinger. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard UP.
- Lindheim, Ralph, and George Luckyj, eds. 1996. *Towards An Intellectual History of Ukraine: An Anthology of Ukrainian Thought from 1710 to 1995*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lütticke, Sven. 2014. "Autonomy as Aesthetic Practice." *Theory, Culture & Society* 31 (7-8): 81-95.
- Nowacki, Albert. 2017. "Manifesty u początków modernizmu ukraińskiego („List otwarty do pisarzy ukraińskich” Mykoły Woronego)." *Slavia Orientalis* 56 (3): 481-93.
- Pachlovska, Oxana. 2017. "The Ukrainian Sixtiers and Europe." In *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*, ed. by Giovanna Brogi, Marko Pavlyshyn, and Serhii Plokyh, 390-413. Toronto: University of Toronto Press.

- Pavlychko, Solomea. 1996. "Modernism vs. Populism in Fin de Siècle Ukrainian Literature: A Case of Gender Conflict." In *Engendering Slavic Literatures*, ed. by Pamela Chester and Sibelan Forrester, 83-103. Bloomington: Indiana UP.
- Pavlyshyn, Marko. 2001. "Choosing a Europe: Andrukhovych, Izdryk and the New Ukrainian Literature." *New Zealand Slavonic Journal* 35: 37-49.
- Simonek, Stefan. 2005. "Europäisierung als Verheißung oder Bedrohung? Ein vergleichender Blick auf Programmtexte der Moderne in den ostslawischen Literaturen." *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 52, 197-205.
- Smith, Anthony D. 1998. *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*. London-New York: Routledge.
- Tarnawsky, Maxim. 2015. *The All-Encompassing Eye of Ukraine: Ivan Nechui-Levytskyi's Realist Prose*. Toronto: University of Toronto Press.
- Агеева, Віра. 2014. "Літературна критика раннього модернізму: тенденції, конфлікти, прямування." У *Semper Tiro: Збірник на пошану Професора Володимира Панченка*, упоряд. Володимир П. Моренець, 20-40. Київ: Києво-Могилянська Академія.
- Білецький, Олександр. 1929. "Микола Вороний (з приводу XXXV-річчя літературної діяльності)." *Червоний шлях* 1: 158-73.
- Вороний, Микола. 1901. "Український альманах." *Літературно-науковий вістник* 16 (11): 14.
- Вороний, Микола. 1996. *Поезії, переклади, критика, публіцистика*, упоряд. Тамара І. Гундорова. Київ: Наукова думка.
- Гундорова, Тамара. 2009. *ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму*. Київ: Критика.
- Ефремов, Сергей. 1902. "В поисках новой красоты (Заметки читателя)." *Киевская старина* 79 (11): 235-82.
- Зеров, Микола, упор. 1920. *Нова українська поезія: збірник*. Київ: Всеукраїнське державне вид-цтво.
- Зеров, Микола. (1926) 1943. *До джерел: історично-літературні та критичні статті*. Краків-Львів: Українське вид-цтво.
- Зеров, Микола. 1990a. *Твори в двох томах*. Том I: *Поезії, переклади*. Київ: Дніпро.
- Зеров, Микола. 1990b. *Сонети і елегії*. Київ: Час.
- Панченко, Володимир. 2018. *Повість про Миколу Зерова*. Київ: Дух і літера.
- Семенко, Михайль. 1929. *Повна збірка творів*. Том перший: *Арії трьох П'єро*. Харків: Державне вид-цтво України.
- Семенко, Михайль. 1985. *Поезії*. Київ: Радянський письменник.
- Франко, Іван. 1903. "Миколі Вороному: Послання." У *З-над хмар і з долин*, упоряд. Микола Вороний, 1-3. Одеса: Друкарня Соколовського.
- Шевельов, Юрій. 2009. *Вибрані праці, у двох книгах*. Київ: Києво-Могилянська Академія.

Від femme fatale до femme vital: сліди віденської сецесії в українському модернізмі¹

Тамара Гундорова

Значну роль у поширенні транснаціонального модерністського руху в епоху fin de siècle відіграє богема, що її можна розглядати як соціокультурне й психологічне середовище, в якому народжувалася і через яку поширювалася нова модерністська чуттєвість. Богема з'явилася як соціокультурне явище в 1830-40-х роках, і її спочатку асоціюють з маргінальними соціальними колами, що знаходяться між бідністю і криміналом, сюди відносять представників різних родів занять, націй і класів. Сама назва з'явилася завдяки своєрідному маскарадові – імітації екзотичного образу ромів артистами та митцями. Вирізняли цю нову спільноту з-поміж інших незвичний спосіб життя, барви-

¹ Німецькою мовою перший варіант статті під назвою “Die ‘Femme Fatale’ und die Spuren der Wiener Moderne im Werk ukrainischer Autoren von der Jahrhundertwende bis Ende der 1920er Jahre” опублікований у виданні *Osterreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde*, Hrsg. Vera Faber, Dmytro Horbachov, Johann Sonnleitner. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2016, 95-109. Стаття, яка подається тут в українському перекладі, є значно розширеним і доповненим варіантом, в якому уточнюється авторська концепція. Зокрема у новій версії розширено контекст і проаналізовано роль артистичної богемі у транскультурному поширенні образу femme fatale, доповнено характеристику повісті Василя Пачовського *Жертва краси*, а також проаналізовано гностичну основу образу femme fatale у культурософській концепції Івана Франка.

Tamara Hundorova, Harvard Ukrainian Research Institute, United States, hundorova@gmail.com, 0000-0002-2531-9953

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Tamara Hundorova, *The Femme Fatale as a Code of Viennese Modernism*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.11, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 123-136, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

стість костюмів, неінтегрованість у суспільство й екстравагантна поведінка. Однією з найприкметніших ознак богеми стає її протиставлення буржуазному суспільству. «Як роми, чужинці, бродяги й люди, яких звичайно відносили до морально й легально підозрілих, богема старих часів безумовно була аутсайдерами, і саме ця ситуація ексцентричності щодо суспільства й мотивувала модерну трансформацію слова “богемний”» (Cottom 2013, 4), – підкреслює Деніел Котом.

Друковані в паризьких газетах скетчі Анрі Мюрже під назвою *Сцени з життя богеми* (1845-1849) змальовували стиль життя бідних артистів і перетворили богему на впізнаваний образ. Мюрже називає богемного артиста не лише позачасовою фігурою митця, від часів Гомера до Русо, але й основоположним модерним соціальним типом, існування якого узалежене від культурного ринку, оскільки до богеми зараховували не лише митців, але й арт-дилерів, видавців, журналістів і галерейників. Як тип поведінки і характер, богема була однаковою в різних країнах, репрезентуючи антибуржуазну контркультуру, в якій страх життя, культурна втома ішли рука в руку з задоволенням і сексуальними втіхами. Особливе місце в ній належало богемній жінці. Серед таких відомих постатей – Лу Саломе-Андреас, Агнешка фон Ревентлов, Аьма Малер, Дагні Юель Пшибишевська та інші не менш визначні жінки, які репрезентували характер “нової жінки” і ставали обличчям епохи модерну.

Високий європейський модернізм зазвичай асоціюють передусім із маскуліністю (Huysen 1987, 44-62), проте однією з прикметних ознак віденської сецесії стала *фемініність*. Відень в 1900 ті роки є одним із культурних центрів, де традиційне зіштовхується з новим і де викристалізовується нова культура і нова чуттєвість. Знаковою постаттю віденської сецесії – гуртка молодих артистів, які розпочинають протест проти старого консервативного мистецтва, вважався Густав Клімт, а його *Юдита та голова Олоферна* (1901) сприймалися втіленням *femme fatale* і образом нового часу, що приносив ідеї фізичного і морального визволення, апелював до ідеалу голої правди і засвідчував владу чуттєвості, що її уособлювала жіноча сексуальність і тілесність. Меган Брандоу-Фалер зауважує: «Від тріумфального хору Восьмої симфонії Густава Малера до музи-хору, що боготворить *Бетговенський фриз* Густава Клімта, віденська модерна святкувала натхненну силу жіночого» (Brandow-Faller 2008, 92).

Предметом дослідження у цій статті стане образ *femme fatale*, як квінтенсії віденської сецесії, а також міграція цього образу в ранньому українському модернізмі.

У плані естетичному сам стиль віденської модерни великою мірою орієнтувався і моделювався на основі жіночих образів. Театральність, емоційність, орнаментация, меланхолійність і легкий естетизм – усе це стало ознаками віденської сецесії, де жіночі образи відігравали чільну роль (Brandow-Faller 2008, 96). Особливе місце належало так званій “новій жінці” – емансипованій і сексуальній, яка була сама собі ціллю і ставала для митців подругою та музою, що мала пробудити чоловічий геній і стати джерелом натхнення, випробовуючи їхню еротичну й творчу потугу. Для них вона втілювала природність, нагадувала про смертність і асоціювалася із сексуальними загрозами й фантазіями.

У житті натомість така “нова жінка” зустрічалася з патріархальними нормами і суспільними структурами, які утверджували вторинність жіночих ролей і накидали суспільству принципи подвійної моралі. Сучасниця тих процесів Леся Українка, аналізуючи образи “нової жінки” в західноєвропейській белетристиці, 1900 року зауважила, що «закон і традиція» витворили для жінок

таку вузьку рамку життя, в якій майже неможливо проявити себе бодай трохи незалежній і самобутній натурі, – тож така натура мусить шукати собі вихід поза встановленим порядком. За цього становища виникає широке поле для змішування понять: то всяку незалежну й оригінальну жінку підозрюють у “непорядності”, то всяка непорядна жінка набуває ореолу оригінальності (Українка 1977, 78).

Femme fragile і *femme fatale* – дві найвиразніші моделі жіночої урбанізованої сексуальності, закріплені віденською модерною (Eigler & Kord 1997, 163-66). Зокрема Гуго фон Гофмансталь і Петер Альтенберг обожнювали образ *femme fragile* – жіночий тип, позначений дитячістю, асексуальністю й делікатністю; він символізував прекрасну смерть і вабив своєю хворобливістю й відкритістю до вічності, що просвічувала крізь цей образ. *Femme fragile*, здавалося, рятувала чоловіків від тілесних бажань, сексуальних тортур і боязні імпотенції.

Навпаки, образ *femme fatale* утілював характер демонічної, загрозової й еротично-деструктивної жінки, яка була небезпечною і прекрасною водночас, – як Венера в хутрі Леопольда фон Захер-Мазоха, чи Юдита Густава Клімта, а чи Лулу Франка Ведекінда, «прекрасна, ніби гріх, Лулу», як писав про неї Лев Троцький:

Гнучка, як змія, вона тріпотить чуттєвістю в кожному русі, думає стегнами, оголена в кожному вбранні, не знає ні жалости, ні сумніву, ні докорів сумління, вона стихійна, ніби стать, утіленням якої вона стоїть перед світом. [...] Лулу сіє навколо себе пекельну пристрасть, непереборним безумством статі заражає старих і юнаків, розбитими існуваннями і трупами відзначає свій переможний шлях (Троцький 1991).

Визначальною прикметою *femme fatale* стає загрозовий еротичність. Її зокрема демонструють жіночі постаті у Клімта – ототожнювані з фуріями та ме-надами, вони втілюють фатальність, беруть чоловіків у полон, заплутують своїм волоссям, загрожують кастрацією й імпотентністю. «Жертва-чоловік – пасивний, пригнічений, безсилий – потрапив у плотську пастку, лоноподібний поліп, що поглинає його», – каже про цей образ Карл Шорске (Шорске 2003, 224).

Загалом, жінка як муза, жінка як хазяйка салону, жінка як стиль – усі вони служать ідеєю Краси й засобом виявлення творчої потенції для мистців віденського кола. Водночас таке уявлення пронизано відвертим антиінтелектуалізмом і шовінізмом: в інтелектуальному та соціальному вимірах воно зіставляє жінку і “ніщо”. Приміром, Отто Вайнінгер писав у цей час, що жінка – “ніщо” порівняно з чоловіком, але саме як “матеріал” вона може стати будь-чим, якщо до цього докладе творчі руки артист. У своїй скандальній книжці, покликаючись на життя творчої богеми, Вайнінгер розбивав традиційне уявлення

про стать і говорив про «нежіночих жінок», «чоловікоподібних жінок», «не мужніх» і «ожіночених» чоловіків. Немалою мірою Вайнінгерова критика жіночої емансипації та фемінізму була відгомонам притаманних культурі та соціуму кінця XIX століття побоювань, які спричинила зміна гендерних ролей, активний вступ жінки на поле культури й історії. *Femme fatale* у творах авторів-чоловіків відображала ці побоювання особливо виразно.

Водночас цей образ набував спиритуалізованого характеру. Гуго фон Гофмансталь, один із представників віденської сецесії, відзначав, що «поетичний принцип є духовний – такий, як плінні, безконечно непевні слова, що зависли між Богом і творчістю» (von Hofmannstal 1980, 67). Духовна сутність розлита й захована в тому, що годі охопити розумом і що передається лише у мистецькому синтезі. Відчути й передати цей гностично-поетичний принцип спроможний лише особливий мистець-індивід – артист, а саму поетичну гностику звичайно втілює жінка. Цілком у згоді з гностичною філософією, амплітуда її втілень коливається від містики до земного “дна”, і саме таку амбівалентність втілює *femme fatale*.

Віденський модернізм як естетичний і культурний рух, що охоплював 1870-х-1910-х років і мав багато спільного з французьким *art nouveau* та англійськими прерафаелітами, істотно вплинув на східноєвропейський культурний і літературний процеси. Він активізував декадентську образність у різних центрально- та східноєвропейських культурах, зокрема й українській. Основою тієї образності була естетизація, що виявлялася в перенесенні принципів мистецтва на реальність, поцінуванні соціально та культурно маргінальних сфер, а також культивуванні інтересу до екзотичних об'єктів: східних країв, хворобливих моральних станів, сексуальних відхилень тощо.

Переоцінка романтичного генія і християнського Бога вилилися в такого типу чуттєвість, у якій цілковите безвір'я поєднується з екзальтованою вірою, жорстокість із сентиментальністю, стоїчний екстаз із невротичністю й істеричністю. Пасеїзм, естетизм і сатанізм допомагають проявитися й оформитися такого типу образності. Естетичною цінністю стає штучність, а не природність. Зумисне культивування “штучної природности” перетворює її на об'єкт поклоніння. Такою штучністю наділяють і жінку – як культивованний артистом образ *femme fatale*.

1. «Молода Муза»: *femme fragile* contra *femme fatale*

Десь коло 1900 року в культурі складається новий тип героя – артиста, чия гонитва за чуттєвими враженнями легалізує його право на виняткові й так звані “неморальні” сюжети й ситуації, зокрема у стосунках із жінками. Ті служать медіаторами артистичних переживань і візій. Такий артистизм, що є прикметною рисою «Молодого Відня», перекочує і до «Молодої музи» (1906-1909) – угруповання українських мистців, які протиставляють себе старшому поколінню, прагнуть нових вражень і хочуть відображати психологію сучасного життя. Сама назва «Молода муза» недвозначно асоціювалася з популярними образами віденської сецесії, поєднуючи в собі риси *femme*

fatale i femme fragile. Як каже герой у *Архитвори* Михайла Яцкова, «в тій дівчині помічав Даріян все дві постаті. Коли приходила до нього, була старша і сурова, а коли пригортов її до себе, личко ставало дрібне, дівоче з рожевим відтінком» (Яцків 1989, 223).

Поклоніння невинній Музі-коханці та «боротьба з жінкою» розгортаються у творах «молодомузівців» паралельно. Муза, з одного боку, – це дівчина на чорному коні, схожа на «райдужну царівну», чарівну квітку, дівчину-дитину, Божий архітвір; із другого, вона виступає демонічною Білою панною – ідеально збудованою красивою жінкою, «високою, стрункою, як тополя, волоссям чорною як циганка, а білою як сніг обличчям» (Пачовський 1906, 4), яка має зміїну натуру, випиває душу й затягує чоловіка поцілунками та обіймами в могилу: «Притягає до грудей, обіймає його обома раменами до свого тіла білого, як сніг, обкручується коло нього, як вуж, і лоскоче сміючись», затягуючи кудись під воду (Пачовський 1906, 24).

Архетипний герой молодомузівця Яцкова – артист Доріян – мусить убити все людське в собі, щоб у ньому зміг народитися артист. А оскільки *людське* недвозначно асоційоване з жінкою, треба вбити й жінку, яка прив'язує артиста до буденности. Символістські новели й оповідання Яцкова стали «психограмою» втомленого від життя артиста, який займається вівісекцією чужих характерів, зокрема жіночих, не хоче ходити «людськими дорогами», не може ні любити, ні ненавидіти, який залюблений у смерть і робить ідолом власну творчість. Новелістика Яцкова звернена до «вічної правди» й «невидного життя», протилежного світові земному. Саме в цю декадентську епоху артистизм стає шляхом до іншого світу, незрозумілого для натовпу й вільного від суєти людей. Це світ поза межами людського чуття, гротесковий, некрофілічний та ілюзорний, як, наприклад, місто вимерлих людей, де труп виглядає із-за порт'єри, а з порожньої вулиці долинає тупіт кінських копит. Провідником до «невидимого» світу служить дівчина, яка уособлює і музу, і смерть. Померла коханка – ця *femme fatale* – забирає собі серце артиста, щоб вивести його поза бідне земне життя, і стає його Музою.

Артист і муза – такої конфігурації набуває символіка *femme fatale* у творах молодомузівців. Яцків полюбляє розтинати життя, доходить до крайнощів, аби добутися таємних, захованих під оболонкою буденности реалій. Для мистця справжній світ відкривається у символічній реальності «невидного життя», протилежного земному, де панують «вічна правда», пекельні муки і райські радощі. Та щоб досягнути його, артист мусить умерти, як людина, і позбутися звичних людських почуттів жалю та любові. Провідником до «невидимого» світу стає біда дівчина, котра є водночас і Музою, і смертю. Померла коханка – як *femme fatale* – веде артиста поза бідне земне життя і стає його Музою.

Любов до смерті пронизує символістський світогляд Яцкова. Смерть прибрана, як це типово для сецесіоністів, у декорації, шати – білі лілії, іриси, ангельські шепотіння.

«Творець мусить зрезигнувати з тих почувань, які в'яжуть людей поміж собою, мусить вийти з кола тих всіх чеснот, в ім'я яких він мав би право жити *разом* з людьми», – твердив Микола Євшан, ще один поціновувач віденської

модерни (Євшан 1990, 227). Тільки поза межами суб'єктивності модерний мистець може, на його переконання, досягнути «контемпляції естетичної», де гине людина й народжується мистець-спостерігач, властивістю якого є те, що «у всьому, у своїх переживаннях, у своїх трагедіях і болях він бачить тільки ряд естетичних емоцій для себе» (Євшан 1990, 231).

Ще однією гностичною прикметою молодомузівського гендерного дискурсу стає демонізація жінки. В оповіданні *Жертва штуки* Василь Пачовський представляє варіацію на тему Пігмаліона. Артист-маляр закоханий у картину, а точніше – в образ змалюваної на ній жінки. Власне, він зображає «ідеальну жіночу постать із старовинного образу», і ця постать стає для нього символом високої ідеальної краси: «Хто вона, яке її ім'я, чиєї кисті, не знав він – одно, що спонукало його відтворити її, – се краса» (Пачовський 1906, 4). Сумна задума, гірка усмішка розчарування, золотокучеряве волосся, білі рамена, сині глибокі очі, з яких виглядала туга, шия, груди і ціла постать, немов виточена з мармуру, – усе це причаровує артиста. «Була се молода дівчина, ясна, як рожевий світ» (Пачовський 1906, 4).

Цій ідеалізованій постаті, яка брала за душу, протиставлено дружину артиста – утілення живої тілесної краси:

висока, струнка, як тополя, волоссям чорна, як циганка, а біла, як сніг обличчям.
[...] Шия хистка, гей лебідь, визирала з-під білої сукні і слала очі за прозору ткань на високу грудь, наче різьблену з пini та алебастру. Круглість рамен та лона доповнювала гармонію постави тої ідеально збудованої жінчини.

Саме жінка як утілення плоті прив'язує артиста до життя, відбирає в нього душу, прикуту до ідеалізованої постаті дівчини, жінка порівнюється до «гаді, плазуна, юродивої ідіоти» (Пачовський 1906, 5). Мистець розривається між фізичною пристрасною та ідеальною любов'ю. Відбувається десексуалізація й ідеалізація дівчини та її краси, якій протиставлено хтивну демонічну жінку – «гадину, змія, жінчину-пух» (Пачовський 1906, 13).

Саме вона не лише становить для чоловіка перешкоду у його платонічній любові до портрета дівчини, а й прив'язує його до буденного життя, забираючи творчу силу: «забрала йому жінка цілий хист», «забрала з душі все велике, творче». Вона змушує малювати задля грошей якісь вторинні ікони для церкви. У її оточенні мистець почувається «черв'яком жіночої мілини, буденщини, падлом часу». Зрештою хтивна й грішна природа жінки (змії солодкої) штовхає мистця до вбивства – він кидає її до ліжка отруйну змію. У цій опозиції невинності і демонічності криється метафора «штуки», себто творчості, яка стає спиритуальним заміником еротики.

Фіксуючи кризу маскулітності, автор здійснює фемінізацію образу артиста. Іван Красович – артист – також має довге кучеряве волосся, ориний ніс і високе біле чоло, має «уста вузькі кругло витяті жіночі» й «малу, майже жіночу руку» (Пачовський 1906, 18). Зустрічаємо також асоціації з циганщиною, які письменник уводить у текст. З одного боку, пристрасність і живучість дружини марковано порівнянням із циганкою (чільною тут є постать Кармен), а з другого – маляр і сам наділений меланхолією та портретно нага-

дує «довговолосого, чорного, як смола, цигана з виразистим типовим своїй расі лицем», що грає на скрипці в кав'ярні, – там його слухає мистець, зливаючись із цим типом вічного артиста-мандрівника.

2. Іван Франко: від femme fatale до вічної жіночості

Але ще перед «Молодою музою» з її індивідуалізмом і артистизмом сліди впливу віденської модерної й перенесення віденської чуттєвості на український ґрунт виразно бачимо у творчості Івана Франка. Франко перебував на студіях у Відні в 1892-1894 роках. Як відгукувався сам Франко у 1893 році, тобто в час свого віденського побуту, «до Відня слід йти тільки старшим уже студентам, для довершування студій на рік-другий; молодші початкуючі дуже легко улягають численним покусам віденського життя і або зовсім пропадають, або тратять багато часу, грошей, здоров'я і моральної сили» (Франко 1893). Загалом же, очевидно, апелюючи до себе самого, тридцятишестилітній Франко твердив, що «для людей в троха дозрілійших літах і з більш виробленим характером Відень як місце для доповнення і розширення студій книжкових як і знання людей і світа – неоцінений» (Франко, 1893).

Добре знаючи німецьку мову, Іван Франко у Відні стає активним учасником тогочасного культурного і мистецького життя. Він активно співробітничав та друкується в газеті *Arbeiterzeitung*, редактором якої був Віктор Адлер, у журналі *Die Zeit*, де редактором був Герман Барт, один із провідних теоретиків віденської сецесії.

Тогочасний Відень породив чимало нових тем та ідей у Франка. Не без віденського впливу народилася його повість *Для домашнього огнища*, яку письменник написав у Відні у листопаді 1892 року польською мовою і яка була присвячена темі жіночої проституції і торгівлі жінками. Особливого розголосу питання проституції набуває у зв'язку із судовим процесом, який відбувся у Львові у 1892 році, коли за торгівлю жінками, тобто у справі “білого рабства”, були заарештовані двадцять сім підозрюваних, 17 чоловіків і 10 жінок. Вони поставляли жінок до Константинополя для будинків розпусти. Переважно жертвами ставали молоді неосвічені дівчата з бідних родин, часто з сіл, яких спокушали одруженням, похідною в невідомі місця нібито на весілля тощо, таким чином вивозячи їх далеко поза межі рідного краю. Серед них були і такі, які свідомо згоджувалися на такі послуги, оскільки вдома їх чекала бідність і невлаштованість.

Про суд багато писали в Галичині та на Буковині, але значного розголосу ця справа набула і у Відні. Інтерес до цієї події був великий зокрема через те, що проституція і торгівля жінками та дівчатами набули великого розмаху в Австрії. В основу Франкової повісті *Для домашнього вознища* ліг саме цей судовий процес. Пізніше він переказав повість українською мовою, значно переробивши її. Однак повість була оцінена як скандальна і автор довго не міг її ніде опублікувати, хоча зробив чимало спроб в польських, українських, німецьких та російських виданнях. Деякі редактори просили перенести місце дії зі Львова до Відня, що, на їхню думку, виглядало б переконливіше. Однак Франко залишив місцем дії Львів.

Повість розповідає про руйнування ідилії щастя і психологічний переворот в душі офіцера Адама Ангаровича, який повертається після служби у війську з Відня додому і дізнається про те, що добробут і щастя його домашнього вогнища збудовані на брудних грошах від проституції. Головний акцент однак робиться на його дружині, яка трактується не стільки як особа, причетна до торгівлі дівчатами, але також як жертва лицемірства, яке суспільство культивує стосовно жінки. Відгомони віденської тематики прочитуються і в ліричній драмі *Зів'яле листя* (1897). Цілком сецесійно, рослинно-орнаментально звучить і сама назва *Зів'яле листя*, і любовна драма, що закінчується пострілом у скроню.

Про те, як стають повіями і товаром, який переходить з рук в руки, розповідає Франко в написаному через двадцять років після віденського періоду оповіданні *Сойчине крило*. В центрі його сповідь головної героїні, яка, шукаючи пригод, спокушається одруженням з малознайомим чоловіком, потрапляє в руки аферистів і кримінальних осіб, переходить з рук в руки різних чоловіків, мандруючи просторами російської імперії, щоб врешті решт через три роки повернутися хворою назад помирати до своєї першої любові, від якої вона і намагалася втекти.

Саме після перебування у Відні, у Франка з'являється образ *femme fatale* (*Для домашнього вогнища, Зів'яле листя, Батьківщина, Сойчине крило, Перехресні стежки*). *Femme fatale* постає у його творчості, з одного боку, естетизованою іпостассю «вічної жіночости» Гете, з другого – демонічною істотою, що руйнує життя чоловікові. Такою є «Киценька» з оповідання *Батьківщина*, яка привозить свого коханця до Відня. «Брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима, – описує її Опанас Моримуха, який заради влади цієї жінки позбувся головної своєї «тихої і глибокої пристрасті» – любові до «рідного кутка», за безцінь продавши його заради того, щоб бути рабом у «Киценьки», типової *femme fatale*. «Лице – кров з молоком. Зуби чудові. На устах усміх такий, що аж за серце хапав. [...] Та й загалом уся вона, кожний її рух, кожда рисочка, кожде слово, кожний позирк її очей – усе в неї було таке, що я від першої хвилі забув себе [...]» (Франко 1979, 404), – зізнається Опанас.

Прикметно, що хоча у Франка і раніше спостерігається певна амбівалентність у зображенні фатальної ролі жінки, котра є загрозливою для чоловіка, як у повісті *Лель і Полель* (1887), у його творах післявіденського періоду зростає демонізація жінки, а остання набирає рис *femme fatale*. Це Регіна з *Перехресних стежок*, Киценька з *Батьківщини*, Сойка із *Сойчиного крила*. Така жінка втілює не лише загадковість і всеохопне бажання, але й символізує владу, що забирає життєві сили чоловіка, веде його до безнадії і смерті. Як говорить Хома Массіно із *Сойчиного крила*, який претендує грати роль «артиста життя»,

коли до мене сміється, зо мною говорить, залицяється молода дівчина, особливо брунетка, мені все здається, що шкіра, і м'ясо, і нерви на її лиці робляться прозорчисті і до мене вишкіряє зуби страшна труп'яча голова. Іноді в такій хвилі мене всього обдасть морозом. Чи се знак, що я старіюся, чи, може, щось інше? (Франко 1979, 56).

Особливою прикметою Франкового образу *femme fatale* стає, однак, те, що письменник надає їй гностичного забарвлення та зіставляє з образо вічноночного. Жінка – гріховне зло, тілесна натура, найбільше занепала душа, сексуальна загроза, але вона веде чоловіка до нового знання і гармонії світу, до «цивілізації», як зізнається Моримуха. Починаючи з віденського періоду, у Франка зростає зацікавленість колізіями аскетизму, зокрема християнською аскезою, що виростає, як твердив він у докторській праці, присвяченій повісті про Варлама та Йоасафа, на «ідейнім тлі гностицизму», коли «признано жінчину твором нечистим, нижчим від мужчини, знаряддям покуси і сосудом гріха», коли «любов до жінчини стала гріхом» (Франко 1978а, 43). Сліди такого містичного трактування любові й жінки Франко-культуролог відшукує в середньовічній літературі, де культ жінки «з культу земної краси робиться чимраз більше культом якогось вищого й ідеальнішого змагання, тугою до джерела якогось вищого пізнання» (Франко 1978а, 48). Саме внаслідок свого гностичного культурософського контексту історія нещасливого кохання у ліричній драмі *Зів'яле листя* переростає для Франка в драму індивідуальної свідомості.

Любов, якою обдаровує ліричного суб'єкта *Зів'ялого листя* *femme fatale*, виступає тією духовною основою, що може надати сенс буття індивідові. Таємничо-гностичний образ коханої жінки має кілька іпостасей у «ліричній драмі» і веде від раю до пекла. Три іпостаті жінки символізують стадії падіння душі: одна – «несміла, як лілея біла», «невинна, як дитина, пахуча, як розцвілий свіжо гай»; друга – «гордая княгиня, бліда, мов місяць, тиха та сумна, таємна й недоступна, мов святиня»; третя – «жінчина чи звір»:

Впивається її красою зір,
То разом страх бере, душа холоне
І сила розпливається в простір (Франко 1978b, 162).

На відміну від першої коханої, явної ремінісценції *femme fragile*, третя безперечно нагадує нам *femme fatale*:

В її очах – такі яркі, страшні,
Жагою повні, що аж серце стине.
І разом щось таке в них там на дні
Ворушиться солодке, мелодійне,
Що забуваю рани, біль і страх,
В марі тій бачу рай, добро єдине (Франко 1978b, 162).

Катря Гриневичева у своїх спогадах про Франка згадує про його поклоніння вічноночному, що нагадує також ознаки сецесійного культу поклоніння жінці. Він звертався, як пише вона, «до якоїсь Імаго своїх мрій: Молю тебе, ти будь Мадонною моєю, тобі даю свій дух, мов срібну лілею! Я гріх покаю свій, як грішникові слідно, при біліні твоїй мені не буде соромно. Дозволь схилити чоло серед святих цих ликів на кінчики твоїх сріблястих черевиків...» (Гриневичева 1997, 154).

Особливе зацікавлення гностичною концепцією жіночого імаго прочитується в його студії про Данте, де він зупиняється на образі Беатріче та тій ідеальній функції, яку вона виконує в поемі. Образ Беатріче в його інтерпретації десексуалізується і то нагадує *femme fatale* – криваво-червону Юдиту з головою Олоферна, то *femme fragile* – невинну, білосніжну і ангелоподібну панну, а зрештою перевтілюється в образ божественної жіночості і стоїть поруч Богородиці. Місія Данте полягає в тому, щоб засвідчити,

як у ній любов із чисто земної переходила на небо, а жінчина тратила тіло і кров і перемінювала ся в символ і абстракт. У Дантовій Комедії ся символізація доходить до верхка; Беатріче, фьорентійська панночка, одягнена раз у кроваво-червону суконьку, то знов у сніжно-білу одєжу, переміняється тут на духа, опікунку поета, на ясну нашу, що в найвишшм крузі раю стоїть зараз обік Богородиці [...] (Франко 1913, 76).

Так жінка через найнижче тілесне падіння підноситься духовно «в сфери вічності», проходить «планетарні круги» і веде з собою чоловіка «до найвищої розкоші, яку дає повне пізнання всього, що єсть, було й буде, повне з'єднання з найвищою творчою силою» (Франко 1913, 78), що нею є мати-матерія.

3. Володимир Винниченко: від *femme fatale* до *femme vital*

Образ *femme fatale* стає матрицею модерністського зображення жіночих характеристик для багатьох українських письменників. Суттєву роль відіграє цей образ й у експресіоністськи забарвленій творчості Володимира Винниченка. Загалом, жіночі характери у нього доволі різнопланові. З одного боку, жінка втілює саме життя і є його активною, прокреативною силою, з другого – вона становить загрозу для чоловіка саме через свою сексуальність і вітальність.

В оповіданнях, повістях і романах, писаних на початку ХХ століття (*Рівновага*, *Чесність з собою*, *Записки Кирпатого Мефістофеля*), Винниченко підкреслює відносність різниці між жінкою духовною (ідейною) та повією. У певному сенсі всі його жінки стають *femme fatale*. Однак письменник розділяє ідеальну та сексуальну іпостасі жінки, як це бачимо в *Записках Кирпатого Мефістофеля*, де одна із жінок, Клава, відображає фізичну іпостась витісненого у несвідоме чоловічого бажання (за Фройдом – воно). Як об'єкт-лібідо, вона наділена особливою життєвою енергією і тому становить предмет зацікавлення Кирпатого Мефістофеля. Натомість Біла Шапочка – це духовна іпостась його бажання, щось подібне до над-ідеалу у фройдівському розумінні.

Активне зацікавлення *femme fatale* бачимо й у творах Винниченка 1920-х років. Як відомо, від весни 1919-го автор мешкає у Відні, де він, окрім тритомової праці про українську революцію *Відродження нації*, у травні – червні 1919-го створює повість *На той бік*. Головні її персонажі – доктор Михайло Петрович Верховдуб і молода дівчина Ольга Іванівна Чорнявська, яка нагадала постарілому чоловікові про його перше велике кохання – жінку, яку він колись називав Наядою. Об'єднує цих жінок «владність, королівська певність себе, повільність людини, яка знає, що все зробиться по її волі», а ще – очі «грай-

ливій й явно-хворобливо-блискучій», уста – «широкі, соковиті», «верхня губка чітка, хижа, а нижня соковита, сласна, земляна» (Винниченко 1972, 32). Зрештою, ці жінки наділені ще однією рисою, а саме – «широкістю у клубках, яка потім так болюче й солодко раз-у-раз хвилювала доктора, в якій б огидної жінки він її не підмічав» (Винниченко 1972, 30). Так серед сільського революційного передмістя з'являється образ дивної жінки «в англійському капелюсі з чорним пером, у чудесному, синьому костюмі, в лякованих черевичках», яка постає перед чоловіком, неначе привид проминулого fin de siècle, ніби «зовсім архаїчна постать із давніх віків» (Винниченко 1972, 39). Далі Винниченко пояснює генеалогію таких Наяд: вони – з диявольського племені, й на землі часом прибирають образ жінок.

І такі жінки стають божествами для чоловіків. За них убивають себе, їм моляться, приносять жертви криваві, безкровні, всякі. Сила жіночости в них така надлюдська, що за один дотик до них мужчина готовий прийняти всі муки, які може вигадати людина й диявол (Винниченко 1972, 39).

Ольга хоче потрапити на той бік фронту, і Верходуб згоджується бути її провожатим, хоча жодної раціональної необхідності в цьому немає. Найголовніше тут те, що він хоче знову пережити момент справжнього життя з часів його молодости, що асоціювався для нього з Наядою. Ідеться не лише про реальну подорож на той бік фронту, а й про екзистенційне бажання бути чоловіком, наділеним волею до життя. І таким чоловіком Верходуб стає в момент крайньої небезпеки. Експресіоністська образність передає цей стан досить виразно: «Він знає, він – сильний, могутній, він є владика, в нього очі, страшні очі й на руках шнурками напнулись чоловічі сині жили» (Винниченко 1972, 128).

Цілоком у згоді з філософією життя, перехід на той бік, що супроводжується небезпеками й хвилюваннями, пробуджує захват в очах жінки, і, віддзеркалюючись у погляді чоловіка, цей захват наділяє його волею володарювати. Зустрічаючись із femme fatale, яка в літературі експресіонізму символізує не загрозу і смерть (як у символізмі й сецесії), а екстаз життя, безвільний і пасивний резонер Верходуб перетворюється на людину жадушу, на чоловіка, що відчуває себе, бодай на мить, владикою і Наяд, і цілого життя.

Безперечно, Ольга з твору *На той бік* є одним із найсильніших жіночих образів у Винниченка. У повісті вона є і символом, і реальною постаттю водночас, і ремінісценцією проминулої Belle Époque, і втіленням персонального ідеалу самого письменника. Кількома роками пізніше Винниченко напише утопічний роман *Сонячна машина* (1924), де жіночі образи, модельовані як femme fatale (князівна Еліза, Страховище-Труда, Сузанна, хазяйка салону, Марта Пожежа – коханка на фабриці), набудуть характеру вже не персонального, а соціально-емблематичного.

Усі ці жіночі типи втілюють для чоловіків передусім природність, яка вирівнює соціальні стани, класи й культурні рівні, а символом такої природности виступає оголене жіноче тіло. Його чуттєвою моделлю служить то князівна Еліза («золотисто-біла, сильно вирізана, з високими клубами й довгими но-

гами постать голої чужої жінки» – Винниченко 1989, 49), то гола танцівниця в салоні Сузанни Фішер, яка з вульгарної жінки кабаре перетворюється на оживлену статую Краси-Музи: «одна сестра, кремово-біла, непорушно застигла в русі екстазу, а друга, рожева, дихаюча, переказує її мовчазну жагучу мову» (Винниченко 1989, 95).

В зорієнтованій на природність і вітальність *Сонячний машині* силами, які спроможні перетворити й відродити людство до нового життя, виявляються не лише енергія сонячного хліба, а й еротика, уособлювана жінкою. «Люби, кохай, кого хочеш, як хочеш, скільки хочеш. І тільки того, хто тобі любий, хто підходить до тебе, кого ти від усього тіла й душі своєї хочеш назвати своїм мужем» (Винниченко 1989, 531), – цей лозунг віталізму характеризує владу *Сонячної машини*, яка знімає соціальні й моральні умовності в утопічній візії Винниченка.

При цьому жінка (*femme fatale*) є знаряддям і способом визволення вже не лише для окремого індивіда, але й цілого соціуму, уособлюючи тотальне тіло бажання. Окреме бажання розчиняється в загальному бажанні і в екстатичній масі страждання окремого індивіда перестає бути відчутним. Так трактований соціалізм, ототожнюваний Винниченком зі щастям, засвідчував біологізацію образу *femme fatale* в експресіоністичному письмі 1920-х років. Знаменно, що при цьому артист, який був основним бенефіціяром *femme fatale* у віденській сецесії, перетворюється у Винниченка на майстра-ремісника – винахідника *Сонячної машини*. І вже не мистецтво, а техніка, уособлювана кустарною сонячною машиною, стає продуцентом тотального соціального бажання.

Сонячна машина – роман, де експресіоністська поетика по-своєму переписує образність *fin de siècle*. Винниченкова утопія відхиляє естетизовану поетику віденської модерні у специфічний спосіб, а саме – долаючи її індивідуалістичну й естетичну природу. Всі жінки в певному сенсі перетворюються на *femme fatale*, а визволення, на яке в часи віденської сецесії міг претендувати хіба лише артист, тепер стає властивістю всіх людей.

Лев Троцький застерігав:

Своїх героїв Ведекінд вербує з інтелігенції. Це – поети, лікарі, редактори, драматурги, актриси, музиканти, атлети, співаки й нишпорки. [...] Строката публіка, яка одним флангом дотикається нічліжок, а іншим – входить до найблискупіших салонів. Доконечною умовою її розквіту є велике капіталістичне місто, цей новий соціально-культурний тип (Троцький 1991).

Винниченко практично втілює цей постулат Троцького-критика, показуючи, як техніка й місто прокладають шлях масовій людині ХХ століття, а *femme fatale* пересідає на автівку й провадить людей із салону на вулиці міста, з естетичної ілюзії перетворюючись на новий психосоціальний тип.

4. Висновки

Віденська сецесія має виразне жіноче обличчя, яке значною мірою пов'язане з картинами Густава Клімта. Серед них центральним є образ *femme fatale*,

що уособлює тілесну красу, пристрась і смерть водночас. Вона символізована різними міфологічними образами, серед них – Даліла, Саломея, Юдита, Медея, Елена, Кассандра, Лолеряй, які всі пов'язані зі смертю і загрозами та асоціюються із “каструючою жінкою”. Архетип *femme fatale*, створюваний переважно уявою митців-чоловіків, відображає не лише жінку емансиповану, звільнену від патріархальних обмежень і правил вікторіанської доби, але також уособлює подругу-музу, яка здатна пробудити творчу енергію митця. Водночас він засвідчує зміну парадигми фемінності: «*природна жінка – дружина, мати, жінка-земля – зникає і з'являється нова жінка*», що набуває характеру *femme fatale*, є активною і садомазохістичною, і це насамперед відрізняє її від романтичних героїнь (Ridge, 1961 353). Прикметою “нової жінки” є те, що вона протестує та відмовляється від материнства і традиційних ролей дружини і домогосподарки.

Міграція цього образу в літературі кінця дев'ятнадцятого століття досить виразно проявляє поширення естетики декадансу в національних літературах. Грунтом для поширення такого типу характеру стає богема. Образ *femme fatale*, який зустрічається у Шарля Бодлера, Франка Ведекінда, Оскара Вайльда, Габріеле д'Аннунціо, Станіслава Пшибишевського, стає одним із найпоширеніших в літературі *fin de siècle*. Про сексуальні відхилення, зокрема сексуальні, активно пишуть віденські психіатри (Річард Крафт-Ебінг, Зигмунд Фройд).

Відень – одна зі столиць *femme fatale*, яка стає характерною прикметою віденської сецесії. Рухаючись на схід, на околиці Габсбургської імперії, вона з'являється і у творах українських авторів, учасників об'єднання «Молода Муза». Як дівчина-муза, вона трансформується в образ *femme fragile*, зливаючись з візією Музи, створюваною уявою артиста. Артист у Михайла Яцкова, з характерним ім'ям Доріян, що нагадує про валдівського Доріана, бачить її дівчиною на чорному коні у вимерлому місті Василь Пачовський фіксує її боротьбу гріховного тілесного інстинкту і духовного бажання. Іван Франко під впливом віденської сецесії поглиблює демонічну складову своїх жіночих характерів, а водночас бачить фатальну жінку у плані гностичної ідеї як шлях до втілення гармонії вічної жіночості. Володимир Винниченко, навпаки, надає *femme fatale* віталістичного змісту і розчиняє її в ірраціональному потоці життя. *Femme fatale* в кінцевому перетворюється на життєдайну *femme vital*.

Бібліографія

- Brandow-Faller, Megan. 2008. “Man, Woman, Artist. Rethinking the Muse in Vienna 1900.” *Austrian History Yearbook* 39: 92-120.
- Eigler, Friederike Ursula, and Susanne Kord. 1997. *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press.
- Huysen, Andreas. 1987. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Theories of Representation and Difference*. Bloomington-Indianapolis: Indiana UP.
- Cottom, Daniel. 2013. *International Bohemia: Scenes of Nineteenth-Century Life*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ridge, George Ross. 1961. “The ‘Femme Fatale’ in French Decadence.” *The French Review* 34 (4): 352-360.

von Hofmannstal, Hugo. 1980. "Poetry and life." In *Symbolism: An Antology*, ed. by T.G. West, London-New York: Methuen.

- Винниченко, Володимир. 1972. *На той бік. Повість*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США.
- Винниченко, Володимир. 1989. *Сонячна машина*. Київ: Дніпро.
- Гриневичева, Катря. 1997. "Зустрічі з поетом." У кн. *Спогади про Івана Франка*, упоряд., вступ.ст. і прим. М. Гнатюк. Львів: Каменяр.
- Євшан, Микола. 1990. "Грицько Чупринка." У кн. Микола Євшан, *Критика. Літературознавство. Естетика*, упор. Н. Шумило, 224-34. Київ: Основи.
- Пачовський, Василь. 1906. *Жертва штуки*. Львів: Молода муза.
- Троцкий, Лев Д. (1908) 1991. "Франк Ведекинд." В кн. Лев Д. Троцкий, *Литература и революция*, 338-39. Москва: Политиздат.
- Українка, Леся. 1977. "Новые перспективы и старые тени. 'Новая женщина' западноевропейской беллетристики." У кн. Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти тт.*, т. 8. Київ: Наукова думка.
- Франко, Іван. 1893. *З поводу розв'язання тов. «Січи» і «Буковини» у Відні*, <https://zbguc.eu/node/82169>
- Франко, Іван. 1913. *Данте Аліг'єрі: Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії*. Львів: Вид. Тов. прихильників української літератури, науки і штуки.
- Франко, Іван. 1978а. "Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії." У кн. Іван Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти тт.*, т. 12. Київ: Наукова думка.
- Франко, Іван. 1978в. "Тричі мені являлася любов..." У кн. Іван Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти тт.*, т. 3. Київ: Наукова думка.
- Франко, Іван. 1979. "Сойчине крило." У кн. Іван Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти тт.*, т. 22. Київ: Наукова думка.
- Шорске, Карл Е. 2003. *Віденський fin-de-siècle. Політика і культура*. Львів: ВНТЛ-Класика.
- Яцків, Михайло. 1989. "Архітвір." У кн. Михайло Яцків, *Муза на чорному коні. Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*. Київ: Дніпро.

Космическое и органическое в поэзии Михайля Семенко

Корнелия Ичин

Михайль Семенко был первым футуристом в украинской литературе. В статье «Футуризм в украинской поэзии (1914-1922)» М. Семенко утверждал, что именно он своим сборником *Дерзания* (объемом 8 страниц, выпущен в Киеве в 1914) привил «бациллу футуризма» в Украине, что с этого сборника началась в украинском искусстве «футуристическая деструкция мирового искусства» (Семенко 2016, 74). Так или иначе, исследователи украинского авангарда согласны с тем, что «национальный футуризм объединяла и цементировала воля только одного человека», т.е. Михайля Семенко, который «в самые трудные времена», когда от футуризма «открещивались наиболее талантливые представители», оставался «верным своим идеям» (Белая 2016, 13-4). На этом раннем этапе творчества учителями Михайля Семенко были Уолт Уитмен, Эмиль Верхарн, Елена Гуро, Игорь Северянин, Андрей Белый, в результате чего в его поэзии нетрудно обнаружить синтез «символистской, импрессионистской и футуристической поэтик», которые дали, по справедливому замечанию А. Россомахина, «парадоксальное сочетание инфантильности и динамизма, беззащитности и агрессии, наивности и эксцентричности» (Россомахин 2018, 53).

Нас будут интересовать космическое и органическое в стихах Михайля Семенко, унаследованные, прежде всего, у поэтов группы «Гилея», в частности, у Елены Гуро. Не случайно Михайль Семенко для своего полного собрания произведений 1924 года, которое подытоживало 12-летие его литературной деятельности (1910-1922), взял эпиграф из Елены Гуро: «Созданное уже не

Kornelija Ičin, University of Belgrade, Serbia, kornelijaicin@gmail.com, 0000-0002-0943-4660

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Kornelija Ičin, *Cosmic World in the Poetry of Mikhail Semenko*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.12, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 137-146, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

принадлежит тебе». Русская футуристка занимала особое место в его поэтическом мире, поэтому не удивляет, что в стихотворении “Замир” он вносит ее имя в список дорогих его сердцу провидческих художников. изобретателей:

Схопить момент історії	(Схватить момент истории
Щоб перекинуть міст в епоху аеро	Чтобы перекинуть мост в эпоху аэро
Прозріть у світ де сни прекрасно хорі	Прозреть в мир где сны прекрасно больные
Чюрльоніса і Врубеля Сезанна і Гуро	Чюрлениса и Врубеля Сезанна и Гуро).

(Семенко 1985, 63).

Обучаясь в Петербурге в Психоневрологическом институте с 1912 года вплоть до мобилизации в 1914-м, Семенко имел возможность ознакомиться с актуальным футуристическим движением в русской литературе – с *Победой над Солнцем* 1913 года, со сборником *Трое* (1913), с творчеством Михаила Матюшина, Велимира Хлебникова, Алексея Крученых, Владимира Маяковского, Василия Каменского. Импрессионистские настроения, характерные для раннего творчества Михайля Семенко, связаны, пожалуй, с мировоззрением Е. Гуро и художников ее круга (Михаила Матюшина, Бориса Эндера, Ксении Эндер, Владимира Стерлигова, Петра Митурича), объявляющих возврат к природе “органикой”, которую они видели как синтез философии, искусства и науки. Вместе с тем влияние Каллистрата Жакова, преподавателя Михайля Семенко в Психоневрологическом институте, также можно заметить в манифесте поэта *Кверо-футуризм* (1914). С именем Каллистрата Жакова он связывает «лимитивный кверо-футуризм», производящий «синтез всего предыдущего знания» и вносящий «в познание эволюционный принцип» (Семенко 2016, 39), т.е. саму идею искусства как стремления, как процесса, которая легла в основу упомянутого манифеста. К тому же, Каллистрат Жаков размышлял о «способности комбинации представлений», закрепляющейся опытом, отмечал «роль чисел и геометрических фигур в познании мира», которые «неизменны во времени и в пространстве, пребывающие (или подразумеваемые) во всех явлениях природы», о чем более подробно писала Т. Гундорова (2018, 182-83).

Поиски единства и потерянной духовности привели поэтов, художников и философов начала XX века к изучению разных форм древних религий. Среди них Елена Гуро и Михаил Матюшин инициировали органическое направление, основывающееся на природном начале соответствия всего всему. Мир воспринимался ими как органическое целое с саморазвивающейся системой явлений, законы которой объединяли все эти явления воедино. В органическом целом нет подразделения на микро- и макрокосмос, на органическое и неорганическое, везде царит непрерывное становление, постоянное изменение. Этому мироощущению соответствуют установки Михайля Семенко в манифесте *Кверо-футуризм*: «Искусство – это процесс поиска и переживания, без осуществления» (Семенко 2016, 39). Под влиянием органики Елены Гуро и Михаила Матюшина, разрабатывающих в своем творчестве идеи единства человека и природы, а также искусства и науки, возникают и поэтические опыты Михайля Семенко, как, например, стихотворение “Сосны”:

Є щось журливе в колахні сосен	(Есть что-то грустное в колыхании сосен
У дзвоннім шепоті похмурих верховіть	В звонком шепоте хмурых высот
Блакитить небо в душу шле привіт	Голубеет небо в душу шлет привет
А на душі у мене ніч а на душі у мене осінь	А на душе у меня ночь а на душе у меня осень.

Вслухаюсь в плескіт я у музику дерев	Вслушиваюсь в плеск я в музику деревьев
Що в небо простяглись так струнно	Что в небо протянулись так струнно
Вони вбирають все локомотиву рев	Они все впитывают рев локомотива
І божий глас відгукують безшумно	И божий глас отзывают бесшумно

Є щось журливе в сосен колахні	Есть что-то грустное в сосен колыхании
Щось безнадійне шепіт верховіть	Что-то безнадежное шепот высот
Ах я сумую тут і небу шлю привіт	Ах я скучаю тут и небу шлю привет
Ми нещасливі боре у коханні.	Мы несчастны бор в любви);

(Семенко 1985, 64)

под влиянием ранней поэзии Владимира Маяковского, а именно стихотворения “Из улицы в улицу” (1913), написанного экспериментальным ломаным стихом¹, – стихотворение “Город” (1914), оповещающее о новом этапе творчества Михайля Семенко:

Місто

Осте сте
бі бо
бу
візники – люди
трамваї – люди
автомобілібілі
бігорух рухобігі
рухливобігі
berceus кару
сєлі
єлі
лілі
пути велетні
диму сталь
палять
пах
пахка
пахігоска
дим синій
чорний ди

(Город

Осте сте
би бо
бу
извозчики – люди
трамваи – люди
автомобилибили
бегодвиж движебег
подвижнобеги
berceus кару
сєли
єли
лили
пута великаны
дыма сталь
курят
запах
пыхтит
пахитоска
дым синий
черный ды

¹ Ср.: «У-/ лица. / Лица / у / догов / годов / рез- / че. / [...] / Фокусник / Рельсы / тянет из пасти трамвая, / скрыт циферблатами башни» (Маяковский 1955, 38).

м
пускають
бензин
чаду благать
кохатъ кахикать
життедать
життеруех
життебе-
нзин
авто
трам.
(Семенко 1985, 62-3)

м
пускают
бензин
угара умолять
любить, кашлять,
жизнедать
жизнедвижение
жизнебе-
нзин
авто
трам.)

Описания города и прихода весны в город (Петербург) весьма напоминают описания враждебного отношения города (как чуждого, механического начала) к человеку в сборнике *Шарманка* Елены Гуро². В стихотворении Елены Гуро “Город” 1910 года, город сравнивается с бойней: «Пахнет кровью и позором с бойни», все характеристики города передаются мотивами крови, палача, мясника, бича, картонной пустоты, серых случайных прохожих, механики, олицетворенной в автомобилях, автоматах, трамваях (Гуро 1993, 256). И лишь поруганный поэт-пророк, «любовью» и «из мечты» творя поэзию, пытается победить силы смерти, воцарившиеся в городе. У Михайля Семенко находим аналогичную картину – враждебного человеку города:

Життя не є цвітучий гай.
Життя є вулиця шумлива.
Автомобіль або трамвай
Тебе раздавить – будь щасливий.
(Семенко 1985, 48)

(Жизнь не цветущая роща.
Жизнь – это шумная улица.
Автомобиль или трамвай
Тебя раздавит – будь счастлив.)

Если город для него – место социальной несправедливости, расслоения, падения и отчуждения человека, то природа является локусом возрождения человека и его мира, она, как первоначальное и первородное, вселяет волю к творчеству, прославляет жизнь: «я люблю солнце-кровь, и солнце в крови / [...] / солнце / здравствуй – / шлет тебе привет бунтующий Семенко!» (в стихотворении “Солнцекровь”)³. Именно в природе утверждается футуристическое “мы” Михайля Семенко – «шаги молодых ног», которые отождествляются с «быстроногими оленями», готовыми взлететь, ибо они (футуристы)

² См. об этом более подробно в: Ичин 1999, 212-24.

³ По-украински: «я сонцекров люблю і в крові сонце / [...] / сонце / драстуй – / шле тобі привітання бунтливий Семенко!» (Семенко 1985, 53).

– «молодые авиаторы будущего»⁴. Выход из микро в макрокосмос, преодоление земного пространства и попадание в необъятное будущее – это стержень поэтики кверофутуриста Михайля Семенко⁵. Поэтому и «авиатор» для него – символ не только нового человека и нового времени, но и торжества человека над земными преградами в проекте создания интернационального братского отношения между людьми во вселенском пространстве. Лирический субъект в стихотворении «Молодые авиаторы» (1918) приветствует заглавных героев словами:

Я освітляю блиском серця бензинного шум пропелера й шкіряне кепі.	(Я освещаю сердца бензинного блеском шум пропеллера и кожаное кепи.
Руште все огорожене незмінно – інтернаціональте степ!	Все огражденное рушьте с треском – интернациональте степи!) (Семенко) 1985, 136)

Органическое единство, связь всего со всем, единство Человека и Космоса, эволюция человека и мира через управление внутренними процессами своего организма и внешними процессами Космоса – это основа космизма Николая Федорова, оказавшего громадное влияние на философскую, научную и художественную мысль конца XIX и начала XX веков. Космизм как учение о взаимоотношении Творца и сотворенного, о космосе как живом организме, в котором существенную роль играет человек, стало главной опорой органики Елены Гуро и Михаила Матюшина, основывающейся на отмене разницы между микрокосмосом и макрокосмосом, органической и неорганической природой, что, в конечном итоге, должно привести к соединению человека и природы/космоса. Поэтому задачей поэта и художника было вникнуть в суть законов природы и показать единство человека и природы/космоса.

Принцип слияния человека и природы обнаруживаем в мотиве “праны” (санкр.), т.е. ‘дыхания’ или пронизывающей Вселенную жизненной энергии,

⁴ По-украински: «Чуете наші кроки / кроки молодих ні? / Ми шукаємо собі місця / прудоконогі олені / [...] / ми, ми – молоді авіатори» (Там же, 52).

⁵ В манифесте *Кверо-футуризм* (1914) Семенко говорит об искусстве как «стремлении», «процессе», «движении», «поиске», уточняя, что «искусство является центробежным процессом, и проявления души он переносит на вещи, которые вне нас, которые раскрываются познанию во все большем количестве категорий» (Семенко 2016, 39). В этом он близок М. Матюшину, который пишет в 1912 году: «Если жизнь и развитие самого малого схожа с жизнью самого необъятного громадного, и сущность их, т.е. душа – может выразиться, и наоборот – самое маленькое понесет в себе самое великое – то значит нет ни одного правильного понятия о видимостях и все перспективы физические и моральные совершенно неверны и их надо искать снова» (М. Матюшин, *Чувство четвертого измерения*, РО ИРЛИ, ф. 656; цит. по: Повелихина 1999, 16), а потом и в 1915 году: «Измерения необходимы для дальнейшего прогресса и борьбы с нашей косностью. Существо, начавшему от улитки, было трудно создать представление и философию мира, узнать законы движения планет, их расстояний, объемы, закон тяжести. Но не должно забывать за жёлудями измерений о дубе жизни» (Матюшин 2011, 206).

который присутствует в стихотворении Михайля Семенко “Привет” (1917), отдаленно отсылающем также к Данко Максима Горького – образцу нового человека:

Розірвіть моє серце, випустіть кров,
заберіть усю прану.

[...]

Візьміть, візьміть моє дихання,
енергію вживте на новий світ.

Тіло моє – для руйнування,
дух – невідомому привіт.

(Семенко 1929, 191)⁶

(Разорвите мое сердце, выпустите кровь,
заберите всю прану.

[...]

Возьмите, возьмите мое дыхание,
энергию пустите на новый свет.

Тело мое – для разрушения,
дух – неведомому привет.)

Отголоски органической концепции обнаруживаем и в раннем стихотворении Михайля Семенко “Мотылек” (1914), в котором поэт, будто вторя Велимиру Хлебникову⁷, раскрывает собственную схожесть с мотыльком:

Я мов метелик я білий білий

Як він химерний як він несмілий

Літаю біло у білім сьайві

Лечу для лету летить у рай він.

(Семенко 1985, 64)

(Я с мотыльком схож я белый белый

Как он призрачный как он несмелый

Летаю в бело в белом сиянии

Лечу, чтобы лететь, летит в рай он.)

Михайль Семенко дружит со стихиями, он догадывается о сотрудничестве человека с ними в целях регуляции природы достижениями техники. Техника должна способствовать преодолению небратского состояния между людьми, устранить в человеке замкнутость на своем мирке во имя большого мира, так как, по мнению Николая Федорова, человек призван вносить «сознание и волю в слепую силу», в природу, должен преобразовывать ее; в качестве примера он приводит роль электричества, при появлении которого господство семейного мирка, его закрытости и от Бога, и от других людей, закончится (ср.: «когда электрическая свеча заменит огонь очага, добываемый из старых, все более и более истощаемых запасов солнечной теплоты [...], тогда эпоха *агни*, т.е. эпоха исключительности, закончится» – Федоров 1906, 328). Отголоски этих идей Николая Федорова можно найти, пожалуй, в стихотворении “Мистическая магистраль” (1918) Михайля Семенко. По-футуристически восхищаясь электрической иллюминацией города, которая отменяет работу неба, поэт все же мечтает о возникновении именно «мистической» магистрали, к

⁶ Эта тема развивается и в стихотворении “Орион. Эюд”: «Люблю нюхать осень. / Люблю вдыхать осеннюю прану» (Семенко 2016, 232).

⁷ Ср. стихотворение 1911-1912 года: «Мчась по текучему лучу, / Летит без воли мотылек. / Он грудью пламени коснется, / В волне огнистой окунется, / Гляди, гляди, и мертвый лег» (Хлебников 1986, 74).

котро́рой стремя́тся все доро́ги, ибо́ она́ явля́ется за́логом преобро́зованного ми́ра, т.е. со́трудни́чества зе́мли и не́ба, че́ловека и Бо́га, те́хники и при́роды:

Я жду коли вечір своє діло зробіть
Коли рекламно охопить місто профанація
Коли засвітяться вогні і згасне небо
І замигтять в очах святкова ілюмінація.
Я жду хвилі коли шляхи зйдуться
Перетнуться паралелі і збіжаться спіралі
Всі шляхи і напрями уже давно рвуться
Всі шляхи сходяться до містичної магістралі.
(Семенко 1985, 158)

(Я жду когда вечер сделает свое дело
Когда рекламно охватит город профанація
Когда вспыхнут огни и погаснет небо
И замигает в глазах праздничная иллюминація.
Я жду минуты когда дороги сойдутся
Пересекутся параллели и сольются спиралі
Все дороги и направленья давно уже рвутся
Все дороги сходяться к мистической магістралі.)

Однако в стремлении к будущему Михайль Семенко, как и все футуристы, нетерпелив, и поэто́му вместо эволюции он предлагает пере́ворот (“Бажа́ння” – “Желание”):

Чому не можна перевернути світ?
Щоб поставити все догори ногами?
Це було б краще. По-своєму перетворити,
а то тільки ходиш, розводячи руками.
Але хто мені заперечить перевернути світ?
Місяця стягнуть і дати березової каші,
зорі віддати дітям – хай граються,
барви, що кричать веснянно – служниці Маші.
Хай би одягла на себе всі оті розкоші!
Тоді б, певно, Петька покохав її, скільки б було сили.
А то ходиш цим балаганом, що звать – природа,
й молиш: о, хоч би вже тебе чорти вхопили!
(Семенко 1985, 57)

(Почему нельзя перевернуть мир?
Чтобы поставить все вверх дном?
Это было бы лучше. По-своему превратить,
А то только ходишь, разводя руками.
Но кто мне запретит перевернуть мир?
Месяц снять с неба и дать ему березовой каші,
Звезды отдать детям – пусть играют,
Краски, что по-весеннему кричат, – служанке Маше.
Пусть бы надела всю эту роскошь!
Тогда бы, верно, Петька полюбил бы ее изо всех сил.
А то ходишь по балагану, что называют природой,
И молишь: о, пусть бы тебя черти взяли!)

Етим он включається в футуристическу́ю пере́кройку ми́ра, уже́ в *Победе над Солнцем* (1913) заданную пленением Солнца, вследствие чего отменяются устаревшие законы пространства и времени: Земля не вертится, нет сме-

ны дня и ночи, нет земного притяжения. Новый мир – это «десятый стран» в состоянии невесомости, где возможен только полет. Об этом мечтает разрушитель старого Михайль Семенко, бросая вызов земному человеку своей космической силой: «потому что хватаю звезды, / Потому что кусаю звезды и плаю на вас». Достичь звезд для Михайля Семенко несложно, в отличие от Владимира Маяковского, который прибегает к помощи Большой Медведицы в стихотворении “Наш марш” (1917): «Эй, Большая Медведица! требуй / Чтoб на небо нас взяли живьем» (Маяковский 1956, 7).

Одержимость федоровским “космизмом”, характерная для русских будетлян, ярче всего у Михайля Семенко выступает в стихотворении “Я” (1918). Перед нами предстает поэтический субъект – «израненный зверь», прибывший на «аэроплане», сочетающий в себе «атавиз» и бесконечность «возможностей футурных», готовый принять участие в общем деле воскрешения отцов Николая Федорова:

<p>І коли встануть всі звірі й люди, І коли кинуться всі предки й вороги, – Я розстебну свою закривавлені груди І покажу, скільки в мене снаги!</p>	<p>(И когда встанут все звери и люди, и кинутся предки и враги из могил, – я расстегну свои окровавленные груди и покажу, сколько есть во мне сил!</p>
---	--

<p>І побачать міць синтетичну й могутню, І попрохають крові на плями й сліди, – Я віддам всю свою силу за хвилю незабутню – Я – вічний, сміливий і молодий! (Семенко 1985, 145)</p>	<p>И увидят синтетическую мощь эти тени, и попросят крови на пятнистых следах, – Я отдам всю свою силу за миг незабываемый, Я – вечный, смелый и молодой!</p>
---	---

И в более позднем стихотворении “Мой рейд в вечность – II” (1928) Михайль Семенко обращается к учению Николая Федорова, в этот раз к его замыслу музейного дела. Упрекая человека сегодняшнего дня за умерщвление жизни тысячелетий, поэт называет обитателей гробниц, будь это фараоны или когорты, – футуристами, о жизни которых свидетельствуют как предметы (зубочистка), так и части тела (кости). Они также «воздвигали стены с зубцами / и в борьбе полегли / костями», поэтому не надо делать «из человека платоновскую идею», а наоборот – воскрешать их жизнь в настоящем. Он призывает современников «благодарить вечность» и оживлять «жизнь вещей», не быть «мертвыми археологами» в деле создания живого музея:

<p>Мільйони сучасних і майбутніх людей – мільйони людей смерті. Так не вмирає життя. Так ми ідем у вічність. (Семенко 1985, 283)</p>	<p>(Миллионы сегодняшних и грядущих людей – миллионы людей смерти. Так не умирает жизнь. Так мы шагаем в вечность.)</p>
--	---

Видимо, идеи Николая Федорова, сформулированные в его статье “Музей, его смысл и назначение”, нашли свое место в стихах Михайля Семенко. Напомним, что Федоров писал о музее: «Музей есть не собрание вещей, а собор лиц; деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями» (Федоров 1913, 371). Согласно Николаю Федорову, вещь должна служить человеку как носитель памяти об умершем и средство к его полному воскрешению, ибо она заключает в себе неповторимые черты своего создателя. Другими словами, каждая вещь материального мира несет в себе мельчайшие частицы рассеянной по планете жизни, и поэтому каждая вещь должна учитываться в общем деле как возможный инструмент воскрешения предков. Поскольку задача музея «воскрешение всего умершего», то музей становится активной, творящей инстанцией в противовес пассивному музею настоящего, основанному на каталогизации, где тотальный каталог является утопическим проектом.

Когда писал стихотворение “Мой рейд вечности – II”, Михайль Семенко завещал будущим археологам-музейщикам активное изучение его личных вещей – зубочистки и чемодана – как предварительный залог в деле его воскрешения.

Цитируемая литература

- Белая, Анна. 2016. “Панфутуризм: между авангардистским бунтом и социальным водительство.” В кн. *Михайль Семенко и украинский панфутуризм. Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визиопэзия*, сост. и науч. ред. Анна Белая и Андрей Россомахин, 13-35. Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге.
- Белая, Анна, и Андрей Россомахин, сост. и науч. ред. 2016. *Михайль Семенко и украинский панфутуризм. Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визиопэзия*. Санкт-Петербург: Европейский университет в Санкт-Петербурге.
- Гундорова, Тамара. 2018. “Футуристическая теория пан-искусства Михайля Семенко как грамматика пролетарской культуры.” В кн. *Интермедиаальная поэтика авангарда*: сб. статей, ред.-сост. Корнелия Ичин, Синьити Мурата, и Ирина Шатова, 175-88. Белград-Токио: Филологический факультет Белградского ун-та.
- Гуро, Елена. 1993. *Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза*. Ростов-на-Дону: Изд. Ростовского гос. ун-та.
- Ичин, Корнелия. 1999. “Мотив шарманки в творчестве Е. Гуро.” *Studia Slavica Finlandensia XVI/I*: 212-24.
- Матюшин, Михаил. 2011. «Творческий путь художника». Коломна: Музей органической культуры.
- Маяковский, Владимир. 1955. *Полное собрание сочинений*, в 13 тт. Том 1. Москва: Гос. изд. художеств. лит-ры.
- Маяковский, Владимир. 1956. *Полное собрание сочинений*, в 13 тт. Том 2. Москва: Гос. изд. художеств. лит-ры.
- Повелихина, Алла. 1999. “Возврат к природе. «Органическое» направление в русском авангарде XX века.” *Studia Slavica Finlandensia XVI/I*: 11-29.
- Россомахин, Андрей. 2018. “Обложка, чреватая расстрелом (загадка обложки поэтической книги Михайля Семенко).” В кн. *Интермедиаальная поэтика*

- авангарда*: сб. статей, ред.-сост. Корнелия Ичин, Синьити Мурата, и Ирина Шатова, 53-63. Белград-Токио: Филологический факультет Белградского ун-та.
- Семенко, Михайль. 1929. *Повна збірка творів*. Том 1: *Арії трьох П'єро*, кн. 1-4. Харків: Державне вид-цтво України.
- Семенко, Михайль. 1985. *Поезії*. Київ: Радянський письменник.
- Федоров, Николай. 1906. *Философия общего дела*, в 2 тт. Том 1. Верный: Тип. Семереченского областного правления.
- Федоров, Николай. 1913. *Философия общего дела*, в 2 тт. Том 2. Москва.
- Хлебников, Велимир. 1986. *Творения*. Москва: Советский писатель.

PART II

Soviet Encounters and Stalinist Canon:
Influence and Reception

«Учиться у Горького»: “отступничество” японского пролетарского писателя Токунага Сунао

Тадаси Накамура

1. Введение

Токунага Сунао (1899-1958), автор *Города без солнца* (*Тайё-но най мати*, 1929), изображающего рабочее движение типографов, в истории японской литературы наряду с автором *Краболова* (*Каникосэн*, 1929) Кобаяси Такидзи (1903-1933) считается одним из самых ярких представителей пролетарской литературы. Однако примерно в 1933 году, когда революционное движение в Японии потерпело крах, Токунага начал писать автобиографические произведения, критикуя прошлое пролетарское литературное движение и предлагая «учиться у Горького». А в то же время он сотрудничал с «движением распашки Маньчжурии и Внутренней Монголии» (*Манмо-кайтаку-ундо*) – японским колониальным движением в этих регионах: Токунага был причастным к империалистической политике Японской империи, по крайней мере, судя по результату. А чтение сочинений Токунаги того периода не обнаруживает никакого самосознания его идеологического отступничества. Скорее кажется, что Токунага был убежден, словно деятельность его как настоящего пролетарского писателя и участие в маньчжурском колониальном движении основывались на том же самом принципе. Так что перед нами возникают вопросы: что же это был за принцип? Почему тогда Токунага предлагал учиться именно у Горького?

2. «Целенаправленное сознание» и «естественное нарастание»: положение Токунаги в японском пролетарском литературном движении

Город без солнца Токунаги был высоко оценен во время публикации, а главная причина этого заключалась в том, что Токунага, родившийся в семье бедно-

Tadashi Nakamura, Kyoto University, Japan, nakamura.tadashi.6r@kyoto-u.ac.jp, 0000-0001-9780-5099

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Tadashi Nakamura, “Learn from Gorky”: “Conversion” of Japanese Proletarian Writer Tokunaga Sunao, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.14, in Shin’ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 149-157, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

го арендатора и ставший печатником, не получив даже среднего образования, все-таки написал произведение пролетарской литературы на основе собственного опыта простым, но ясным стилем. Критик и руководитель журнала *Боевой флаг* (*Сэнки*), который в то время был самым радикальным и популярным, Курахара Корэхито (1902-1991) в 1929 году пишет: «Сам рабочий смог написать такой роман – это само по себе является важным событием» (Курахара 1929). Другими словами, Курахара считал, что *Город без солнца* был эпохален, потому что являлся литературным произведением народа для народа.

Чтобы понять подобную оценку Курахары, необходимо принять во внимание обстоятельства, свойственные японской пролетарской литературе до того времени.

Новеллы, написанные самими трудящимися на основе их собственного опыта, уже существовали в Японии с начала XX века. Современный им русский писатель Максим Горький (1868-1936) оказывал сильное влияние на такое течение. Перевод произведений Горького на японский язык начался в 1902 г., и в последующие 10 лет было переведено около 80 рассказов и пьес (Кавадо и Сакакивара 2000, 429-34). В этот период было написано и много критических и вступительных статей о Горьком, что вызывало своего рода бум.

После Октябрьской революции в России 1917 года и формирования Советского союза такое течение превратилось в организационное литературное движение с изданием органа. Первым социалистическим литературным журналом в Японии был *Сеятель* (*Танэмаку-хито*, 1921-1923), в который посылали рукописи не только социалисты, но и писатели из числа рабочих, такие как Миядзи Кароку (1884-1958), поэты гуманитарно-народной школы, такие как Момота Содзи (1893-1955) и Фукуда Масао (1893-1952), а также женские активистки, такие как Камичика Ичико (1888-1981) и Ямакава Кикуюэ (1890-1980) и др. Потом появился журнал *Литературный фронт* (*Бунгэй Сэнсэн*, 1924-1932), который открыто выступал за пролетарскую литературу, в котором такие критики, как Аоно Суэкичи (1890-1961) и Хирабаяси Хацуносукэ (1892-1931), пытались ее теоретизировать, а Хаяма Йосики (1894-1945), Куросима Дэндзи (1898-1943) и другие писатели публиковали главные их произведения. В общем, в *Литературном фронте* писатели из рабочих и крестьян публиковали хорошие произведения, журнал какое-то время пользовался широкой популярностью.

Однако вскоре инициативу в пролетарской литературе взяла на себя группа «Боевой флаг» (*Сэнки*, 1928-1931), состоявшая из, главным образом, молодой интеллигенции, стремившейся к большевикизации литературы. Роман Токунаги *Город без солнца* опубликовался в органе именно этой группы.

Группа «Боевой флаг» не очень высоко оценивала Горького: в период расцвета японской пролетарской литературы (1921-1931) Горький фактически находился в изгнании из Советского Союза. Оценка Горького в Японии в то время была такова, что он был уже старомодным автором, правда, писавшем о страданиях народа, но не с точки зрения социализма.

Как парадоксально (или откровенно) показывает оценка *Города без солнца* Курахарой, в «Боевом флаге» было мало писателей из рабочего класса (и

крестьян-бедняков). Большинство критиков и писателей этой группы принадлежало интеллигентным слоям из среднего или высшего класса. Именно они в поисках идеологической утонченности отделились от *Литературного фронта* и организовали новую группу «Боевой флаг». Правда, предполагаемые читатели этой группы были трудящимися, для которых литературные произведения, написанные интеллигенцией, были слишком трудны и сложны. Именно по этой причине появление писателя-рабочего Токунаги, который явно был прирожденным рассказчиком, приветствовалось как критиками, так и читателями.

Однако направление группы «Боевой флаг» опиралось на теорию РАП-Па в Советском союзе. Курахара был авторитетным руководителем группы, потому что он умел вводить раппскую теорию в японское литературное движение, благодаря прекрасному знанию русского языка и опыту пребывания в СССР. Лидеры группы считали, что главная цель пролетарской литературы заключается в том, чтобы внушить своим читателям стремление к социалистической революции.

Эта идея предполагает превосходство писателей над читателями. Считалось, что читательские массы – это ученики, которые должны изучить неизбежность революции через литературу, а писатели и критики – их учителя. В краткой истории японского пролетарского литературного движения не раз возникали споры о “популяризации литературы”, но главной темой данного спора было то, как сделать произведения более доступными для читателей-трудящихся. Само превосходство писателей и критиков над читателями никогда не рассматривалось как проблема.

Первым критиком, введшим тот образ мышления в японское пролетарское литературное движение, является Аоно Суэкичи (1890-1961). В своей статье “Пересмотр естественного нарастания и целенаправленного сознания”, помещенной в *Литературном фронте* № 1 1927 г., он утверждает:

я верю, как проповедовал Ленин, что естественному нарастанию пролетариата есть определенные пределы. Недовольство, гнев и ненависть пролетариата никогда не могут быть адекватно критикованы и упорядочены, если их не затронуть. То есть я считаю, что социалистическое сознание можно вливать только извне. Наше пролетарское литературное движение, я считаю, есть вливание этого целенаправленного сознания в области литературы (Аоно 1962, 41).

В связи с этим интересно то, что именно Аоно в 1926 г. перевел *Что делать?* Ленина на японский язык (Ленин 1926). Выше процитированное мнение Аоно было явным введением ленинской теории о революционной организации в пролетарское литературное движение. В его терминах «целенаправленное сознание» соответствует «сознательности» революционеров в *Что делать?*, а «естественное нарастание» – «стихийности» народа. При этом, однако, нельзя не заметить, что «естественное нарастание» имеет оттенок, не обязательно совпадающий с русским оригиналом. Японский термин ‘*сидзэн-сйтёсэй*’ напоминает о растущем растении и отличается от русской «стихийности», которая ассоциируется нами с некоей дионисийской энергией. Эта разница

возникла потому, что Аоно переводил *Что делать?* не с русского оригинала, а с французского перевода, опубликованного издательством “Humanité” в 1925 году, где к «стихийности» применялось слово «spontanéité» и в результате чего исчезли нюанс хаотичности народа и страха перед ним, которые без сомнения были заметны в оригинальном тексте Ленина.

Группа «Боевой флаг», отделившись от Аоно и других в ходе борьбы внутри пролетарского литературного движения, все-таки унаследовала понимание Аоно об отношении между авангардом и пролетариатом. Появление писателя Токунага Сунао, вышедшего из рядов пролетариата, получило высокую оценку и рекламировалось, так как он считался блестящим примером, рожденным в результате вливания «целенаправленного сознания» в рабочих, хотя при этом уверенность критиков в превосходстве интеллигенции над трудящейся массой все равно было сохранено.

3. «Учиться у Горького»

После *Города без солнца* руководство группы «Боевой флаг» продолжало требовать от Токунаги произведений, которые вливали бы в читателей-трудящихся «целенаправленное сознание» – стремление к социалистической революции. Токунага пытался честно отвечать на это требование, но его произведения этого периода выделяются пустотой и схематизмом. Таким положением явно был недоволен сам Токунага. Примерно с 1933 года, когда пролетарское литературное движение быстро пришло в упадок в результате, с одной стороны, подавления власти и с другой стороны, жесткого навязывания руководством «Боевого флага» политической и схематической теории писателям, Токунага часто критиковал общепринятую пролетарскую литературную теорию и начинал защищать литературу, основанную на действительности трудящихся и их мироощущении.

Для писателя нет другой практики, кроме творчества. [...] Если бы метод творчества должен был всецело подчинен идейной точке зрения художника – это было бы упрощением искусства и вырождением. [...] Наши тупые писатели не умеют декламировать основные законы материалистической диалектики, но зато имеют опыт творческой практики. [...] Я думаю, что мы должны начать с пролетаризма. Это не означает разворота или «начать сначала». Речь идет о том, чтобы снова встать на ноги (Токунага 1933а, 220, 224, 225).

В то время Токунага превозносил Горького как образец для литературы пролетариата. Однако это был Горький не как отец советской литературы, а Горький *Черкаша, Детства*, – то есть Горький, изображавший действительность жизни людей на дне общества.

Между “сознанием” и “живыми эмоциями” существует ужасающая пропасть. Творчество не может быть создано “сознанием”. В этом отношении Кирпотин говорит, что «Учитесь у Горького» – это мне урок, это я могу понять. А как же вы, ребята? (Токунага 1933b, 17).

Я также выступаю за «Учитесь у Горького!» [...] Он, конечно, не был ни диалектиком, ни политиком. Он был писателем с менее политическими и революционными темами, чем сегодняшние советские писатели. Тем не менее его творчество было самым диалектичным, и он был художником, написавшим самые многочисленные произведения, превращенные в плоть и кровь рабочих! [...]. Писатель с глубочайшим пониманием “действительности”, писатель, переживший прямо темные века, не потеряв при этом самой здоровой трудовой души! (Токунага 1939b, 256-57).

Как видно из ссылки на Кирпотина в статье Токунаги 1933 г., идея “социалистического реализма”, ставшая официальной эстетической нормой на первом съезде Союза советских писателей в 1934 г., почти в то же время была введена в Японию. Однако аргументация Токунаги идет в направлении, фактически противоположном этой идее: мнение его заключается в том, что сегодня необходимо писать романы, основанные на «естественном нарастании» – действительных мироощущениях рабочих, не «целенаправленном сознании».

Я думаю, что больше всего нам понравятся такие вещи, как *Мои университеты* или *Детство*. Я думаю, что если бы японские рабочие добивались возможности читать и писать больше, чем теперь, они перешли бы от *Матери* к *Моим университетам* или *Детству* (Круглый стол 1936, 142-43).

Токунага считает эволюцией переход Горького от *Матери* (1907), до сих пор считающейся архетипом мировой пролетарской литературы, к автобиографическим произведениям. В контексте тогдашней японской пролетарской литературы он использовал авторитет Горького, который считался в то время “отцом советской литературы”, для защиты литературы, основанной на чувствах и мироощущениях трудящихся. Исходя из этого убеждения, Токунага под лозунгом «Учитесь у Горького», писал такие шедевры, как *Рассвет* (*Рэймэйки*, 1936) и другие рассказы, основанные на его собственном опыте в детстве и юности.

4. Зимнее увядание

В то же время, однако, Токунага был причастным к колониационному движению Японской империи. Исходя из какой логики он так поступил? В этом отношении важен рассказ Токунаги 1934 года *Зимнее увядание* (*Фюугарэ*), в котором психология главного персонажа отражает настроение самого автора в то время.

Фабула этого рассказа такова: главный герой Васио, писатель, явно напоминающий самого Токунагу, после краха пролетарского литературного движения утратил ориентиры, что писать и как жить. Он возвращается в родной город Кумамото, чтобы найти смысл жизни. Однако почти все прежние товарищи по рабочему движению, с которыми он встретился в Кумамото, теперь психически или физически больны, или стали нигилистами или превратились в милитаристов-националистов. Составляя контраст им, его родственни-

ки идеологически бесцельны и нацелены только на улучшение жизни своих родных и знакомых, но зато живут прагматично и энергично. В таком образе жизни, который основан не на идеологии, а на действительности, Васио находит настоящий рабочий дух.

Этот парень (Торакичи: младший брат героя) вовсе был беззаботен. Только что он спел очень пронзительную военную песню XX полка, а теперь уже говорит, опираясь на классовое сознание, очень четко. Несмотря на это, Васио был удивлен тем, что в этом парне не было ни малейшего левого настроения, также что ни в малейшей степени это не было неестественным. [...] Однако, если вы спросите его, вы будете удивлены, услышав от него очень аналитический ответ. Например, 50 % сотрудников, входящих в их общество взаимопомощи, – головокружители, 20 % – реакционеры, 20 % – нигилисты, ненавидящие мир, а только остальные 10 % – серьезные молекулы, хотя не имеющие влияние на других. Его анализ был холодно объективным, но сам парень вовсе не был пессимистичен. [...]

– Но если вы будете рассеянны, количество серьезных людей уменьшится, не так ли?

Когда Васио еще задал вопрос, у парня в невинных, улыбающихся глазах на мгновение промелькнуло что-то ужасно постаревшее.

– Но войну нельзя проиграть [...] Не скажи то, что не можешь сделать... (Токунага 1935, 38-40)

Васио потрясен спокойным и реалистичным образом мышления Торакичи, говоря в душе: «Какая смелость! Какая смелость «рабочего»!» (Там же, 40). Еще он, вспомив о своих прошлых попытках изучить и усвоить марксизм-ленинизм, шепчет: «Хоть и рабочий, я стал идеалистом, прежде чем я это осознал» (Там же, 42).

И после возвращения в Токио он думает о поколении Торакичи и окликает им в душе: «Вы современный пролетариат. Вы работаете, у вас большое упорство... [...] Вы никуда не торопитесь и постоянно готовите. Теперь зима, страшная зима, но вы больше всех на свете убеждены в том, что весна непременно наступит...» (Токунага 1935, 46-7).

Если воспользоваться уже упомянутыми терминами критика Аоно, то можно сказать, что здесь Васио (фактически Токунага) отказался от «целенаправленного сознания» и решил вести жизнь, основанную на действительности и мироощущении рабочих с «естественным нарастанием».

При этом вопрос состоял в том, что кругозор рабочих в то время не выходил за рамки их интимной сферы, в которой они живут и находятся в непосредственном контакте. В глазах японских рабочих и крестьян, участвовавших в маньчжурском колонизационном движении с идеалом бегства от нищеты и феодализма собственно Японии, и также создания нового сообщества на «новой земле», отсутствовало местное население, в результате их заселения изгнанное из своих домов и лишённое земли. Важно отметить, что фигуры местных жителей на «целине», чьи жизни были разрушены, были вне поля зрения тогдашних японских переселенцев-трудящихся.

В репортаже *Передовой отряд* (*Сэнкэнтай*, 1939), основанном на путешествии Токунаги в Манчжурию, мы можем наблюдать острую критику отрицательных сторон манчжурского общества при японском управлении, таких как существование этнической иерархии с японцами наверху, разрыв между японцами и местными жителями и т. д. Однако в конце концов Токунага попытался поверить и в пустой идеал “гармония пяти наций” («годзоку-кёва», которого на самом деле не существовало в Маньчжоу-Го).

Японцы теперь буквально вторгаются на Азиатский континент. Более того, он находится в авангарде пяти азиатских наций: японской, корейской, маньчжурской, монгольской и китайской (Токунага 1939, 175).

В центре «гармонии пяти наций» находится сила культуры. Сегодня – такое время, когда традиционная культура и искусство пяти национальностей сливаются воедино в сердцах каждой нации (Там же, 239).

Токунага хотел встать на стороне поселившихся там японских трудящихся. В репортаже есть такой эпизод: когда Токунага посетил один маньчжурский колонизационный отряд, среди переселенцев были люди, которые знают имя автора *Города без солнца*, и спросили: «Вы настоящий?» Встреча между бывшим знаменосцем пролетарской литературы и бывшими читателями-трудящимися была интимной и дружной, – но в этой сцене не наблюдается такого самосознания, что они теперь являются авангардом агрессивной политики Японской империи.

5. Вместо заключения

Мысли Токунаги того времени хорошо выражены в следующем описании в конце его рассказа 1938 года *Первое воспоминание* (*Сайсё-но киоку*).

Теперь я пишу новеллы и живу среди интеллигентов, которые с величайшим уважением относятся к труду и стремятся понять людей, которые работают. Однако интеллигенция, которая давала мне различные советы и рекомендации по поводу отсутствия моего образования, склонна интерпретировать труд как просто материальный и телесный, потому что у нее нет глубокого опыта труда. Мы должны больше говорить о труде. Содержание и значение труда гораздо богаче и полезнее для человечества, чем многочисленные любовные приключения, о которых сегодня говорят, некоторые интеллигентские горести или пышность потребительской жизни (Токунага 1964, 247).

Перед этим описанием есть такой эпизод: рассказчик гуляет в пригороде Токио и видит, как кореец косит траву на пустыре. Рассказчик, вспоминая свое детство с ностальгией, берет у корейца серп и сам пытается косить траву. Увидев его умелое скашивание, кореец радуется и хвалит, и они вдвоем нравятся друг другу. В этом эпизоде на первый план выходит сознание солидарности трудящихся, а при этом этнические различия отступают на задний план. Это буквально интернациональное сознание. Токунага не был ни наци-

оналистом, ни шовинистом. При этом, однако, здесь отсутствует понимание того, почему коренные жители Корейского полуострова теперь косят траву на пустырях в пригороде столицы Японской империи.

Другой писатель пролетарской литературы Хаяма Ёсики (1894-1945), как и Токунага, был выходцем из рабочего класса и всю жизнь был под сильным влиянием литературы Горького. Он не участвовал в журнале *Боевой флаг*, но остался в *Литературном фронте* и продолжал писать произведения, основанные на действительном опыте и чувствах трудящихся. Когда его писательская карьера зашла в тупик, он переселился на горную местность для того, чтобы заниматься строительством плотины и написал рассказы, основанные на его собственном опыте. Однако Хаяма также стал сотрудничать с Маньчжурским колонизационным движением, в конце концов сам переселился на континент и умер там от болезни вскоре после поражения Японии во Второй мировой войне. И писатель Симаги Кэнсаку (1902-1945), бывший лидер крестьянского движения, также посетил Маньчжурию и написал путешествие во время войны.

Все они критиковали теоретический схематизм, сопровождаемый целенаправленностью в бывшем японском пролетарском литературном движении, и создавали литературу, основанную на осознании и мировоззрении самих трудящихся. Тот факт, что такие искренние писатели со стремлением к естественному развитию народа, в конце концов, оказались вовлеченными в империалистическую политику, сегодня ставит перед нами много вопросов.

Цитируемая литература

- [Аоно, Суэкичи. 1962. “Пересмотр естественного нарастания и целенаправленного сознания.” *Собрание японской современной литературы* 68: Аоно Суэкичи и Кобаяси Хидэо, 39-42. Токио: Кодан-ша. 1962]. 青野季吉「自然生長と目的意識再論」『日本現代文学全集68：青野季吉・小林秀雄集』東京：講談社、1962年、39-42頁。
- [Кавадо, Митиаки, и Таканори Сакакибара, под ред. 2000. *Собрание литературных переводов в эпоху Мэйдзи в периодике* 44: Горький. Токио: Оодзора-ша]. 川戸道昭、榊原貴教編『明治翻訳文学全集《新聞雑誌編》44：ゴーリキー集』東京：大空社、2000年。
- [“Круглый стол о литературе рабочих и писателей.” 1936. *Бунгаку-Хёрон* 8: 140-52]. 「労働者と作家と文学を語る座談会」『文学評論』ナウカ社、1936年8月号、140-52頁。
- [Курахара, Корэхито. 1929. “Произведения и критика 2.” *Токио Асахи синбун* 18 июня 1929: 5]. 蔵原惟人「作品と批評 二」『東京朝日新聞』1929年6月18日、朝刊五面。
- [Ленин [Ульянов, Владимир И.]. 1926. *Что делать?* Перевод Аоно Суэкичи. Токио: Хакуё-ша]. レーニン著、青野季吉訳『何を為すべきか』東京：白揚社出版、1926年。
- [Токунага, Сунао. 1933а. “Кардинальное изменение творческих методов.” *Тьюу коурон* 9: 217-27]. 徳永直「創作方法上の新転換」『中央公論』1933年9月号、217-27頁。

- [Токунага, Сунао. 1933b. “Надежда на Союз японских пролетарских писателей.” *Синтё* 10: 9-17]. 徳永直 「『ナルプ』に対する希望」 『新潮』 1933年10月号、9-17頁.
- [Токунага, Сунао. 1935. *Зимнее увядание*. Токио: Наука-ша]. 徳永直 『冬枯れ』 東京：ナウカ社、1935年.
- [Токунага, Сунао. 1939a. *Передовой отряд*. Токио: Кайдзо-ша]. 徳永直 『先遣隊』 東京: 改造社、1939年.
- [Токунага, Сунао. 1939b. “Борись с искусством для искусства: сегодняшнее состояние пролетарской литературы.” *Кайдзо* 6: 250-57]. 徳永直 「芸術的至上主義と戦え—プロレタリア文学の現状」 『改造』 1934年6月号、250-57頁.
- [Токунага, Сунао. 1964. “Первое воспоминание.” *Собрание японской пролетарской литературы* 25: Токунага Сунао 2, 234-47. Токио: Син-нихон-сюппан-ша]. 徳永直 『最初の記憶』、『日本プロレタリア文学全集25：徳永直 2』 東京：新日本出版社、1987年、234-47頁.

Корэхито Курахара и “Пролетарский реализм”: пролетарская литература в Японии в 1920-х гг.

Митико Комия

1. Введение

“Пролетарская литература” в литературном процессе в СССР означает творчество пролетарских писателей и поэтов, которые после революции присоединились к таким литературным движениям, как Пролеткульт, «Кузница», ВАПП и т.д. Однако пролетарская литература существовала не только в СССР. Она появилась и в Японии в 1920-х годах, когда люди были шокированы революцией в России и возникновением новой страны.

В Японии социалистическое движение началось в конце XIX века и распространялось на фоне обострения трудовых проблем. Октябрьская революция в России привела к поворотной ситуации, и в 1918 году правительство Японии направило в Россию Сибирскую экспедицию японских войск. Однако тогда японские социалисты начали высказываться о необходимости оказания помощи населению России, страдавшего от голода в условиях послереволюционного хаоса. Голоса социалистов осуждали интервенцию стран Антанты и поддерживали большевиков. В такой социальной ситуации в 1921 году появился журнал *Tane taku hito* (*Сеятель*), который поддерживал развитие и движение пролетарской культуры. По мнению специалиста по японской литературе Сёдзи Софуэ, этот журнал знаменовал начало пролетарской литературы в Японии (Софуэ 1993, 10)¹.

¹ О литературном процессе с революции к выходу первого номера *Сеятеля* подробно в следующей монографии того же автора (Софуэ 2016, 480-93).

В Японии в 1920-х годах пролетарская литература имела определенное влияние, хотя её путь был полон трудностей из-за постоянного подавления правительством. Великое землетрясение Канто в 1923 году стало поводом для правительства усилить притеснение социалистов. В связи с этим и журнал *Сеятель* прекратил своё существование. Однако в следующем году некоторые из подвижников *Сеятеля* основали журнал *Bungei sensen* (*Литературный фронт*), который стал новым центром движения пролетарской литературы. В этом журнале активно публиковал свои статьи марксистский критик Корэхито Курахара.

Курахара родился в 1902 году в Токио, он изучал русский язык в университете, стал журналистом *Miyako Shinbun* (*Столичной газеты*) и в 1925 году поехал на учебу в СССР. В 1926 году он вернулся в Японию и стал участвовать в пролетарском литературном движении. При этом, как знаток советской литературы, он активно знакомил японских читателей с ее новейшими произведениями. Таким образом, Курахара выступал не только как деятель пролетарской литературы, но и как специалист по русской литературе. Несмотря на это, до сих пор в исследованиях по японской пролетарской литературе остается неясным именно этот второй аспект. Когда Курахара вел дискуссию о пролетарской литературе, он имел в виду литературный процесс в современной России, обращал внимание на теории и произведения, которые появлялись в то время в СССР. Если уделить Курахаре больше внимания как русисту и рассмотреть связь пролетарских литератур в Японии и в СССР, его теория пролетарской литературы в Японии станет более ясной. Таким образом, в данной статье рассматривается созданная Курахарой литературная теория в свете ее связей с современной ему советской литературой.

2. “Путь к пролетарскому реализму”

Софуэ отмечал, что в исследованиях японской пролетарской литературы «существует очень много трудов об ассоциациях и движениях, хотя попытки осмысления истории пролетарской литературы, основанные на рассмотрении произведений наблюдаются реже». В исследовании пролетарской литературы более высокая важность «истории движения», чем «истории литературы» обусловлена характером предмета обсуждения (Софуэ 2016, 31). Ведущие пролетарские критики, в первую очередь видя свою роль в классовой борьбе, стремились распространить литературу среди угнетенных масс, реализовать классовое просвещение, и в результате изменить общество. Специалист по японской литературе Масаки Кимура отмечает, что положение Курахары отличалось от других критиков. По мнению этого исследователя, в дискуссиях Курахары содержится точка зрения на историю современной литературы. Об этом свидетельствует теория «пролетарского реализма», провозглашенная Курахарой (Кимура 2022, 145).

Очевидно, термин “пролетарский реализм” был заимствован из горячей дискуссии РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей) во второй половине 1920-х годов. Курахара, хорошо знавший ситуацию в литера-

турных кругах СССР того времени, обратил внимание на провозглашенный РАППом “пролетарский реализм” и сразу ввел эту теорию в японскую пролетарскую литературу, в которой он был одним из теоретических лидеров.

Статья Курахары “Путь к пролетарскому реализму”, опубликованная в 1928 году, хорошо показала теорию автора, и в то же время получила оценку как одна из основных публикаций в японской пролетарской критике. Кимура отмечает, что в этой статье теория пролетарской литературы характеризовалась литературной историчностью. По мнению этого литературоведа, такая характеристика была обусловлена необходимостью для Курахары объяснить отличие этой литературы от прежних литературных течений. Именно по такой причине требовалось историческое размышление о буржуазном реализме и мелкобуржуазном реализме с дискурсом о социальных классах (Кимура 2022, 14-5).

Во введении к статье “Путь к пролетарскому реализму” Курахара отметил, что «в рассмотрении вопроса о пролетарском реализме мы сопоставляем его с буржуазным реализмом» (Курахара 1929, 14). При этом Курахара определил роль статьи в хронологическом объяснении развития современной литературы – от натурализма (буржуазного реализма) и мелкобуржуазного реализма, к пролетарскому реализму.

Курахара считал романтизм течением фантастической, идеальной, традиционной литературы падающего класса – феодальной аристократии. Натурализм, появившийся в результате реакции против романтизма, как течение литературы передового буржуазного класса, «начался реализмом, который изображает действительность без всяких украшательств» (Курахара 1929, 16). По мнению Курахары, в основе натурализма лежит индивидуализм как определяющий принцип буржуазии. В связи с этим, в натуралистической литературе «жизнь разных людей обуславливается биологической сущностью, личным характером, наследственностью и т.д. Иными словами, точка зрения писателей на человеческую жизнь – действительность – не социальная и крайне индивидуалистическая» (Там же, 17). Курахара утверждал, что в этом отсутствии связи общества и личности находился предел возможностей натурализма. Курахара относил Флобера, Мопассана, Арцибашева, а также японского писателя Катай Таяма к представителям натурализма.

Курахара также отмечал, что в современной литературе существовало и другое реалистическое течение: мелкобуржуазный реализм, который, в сущности, был основан на индивидуализме, но пока имел социальный подход к действительности. Поскольку в капиталистическом обществе мелкобуржуазный класс находится между буржуа и пролетариатом, представители этого класса колеблются между ними по философии и занятиям. В связи с этим, мелкая буржуазия как экономически и политически согласованный класс, и с философской и нравственной точек зрения придает большое значение филантропии, справедливости, гуманности. В качестве примера Курахара приводил роман Золя *Жерминаль*. В этом романе «как голый факт» показано поражение шахтёра перед капиталистами. По мнению Курахары, этот роман отличался от буржуазного реализма социальной и экономической постанов-

кой вопроса, хотя его “голый” реализм, которому писатель доверил решение абстрактных проблем справедливости и гуманности – классово согласованный и далекий от пролетариата. Курахара относил Хауптмана, Ибсена, Достоевского, а также японского писателя Тосон Симадаки к представителям мелкобуржуазного реализма.

Изобразив траекторию перехода от романтизма и буржуазного реализма к мелкобуржуазному реализму, Курахара выдвинул пролетарский реализм как новейшую тенденцию реализма. По мнению этого критика, пролетарский реализм отличался от буржуазного реализма преодолением индивидуализма. Пролетарские писатели и критики, «борясь со способом объяснения даже социальных проблем “природой личности”, подчеркивали способ, по которому личные проблемы рассматривались с общественной точки зрения» (Курахара 1929, 22). Далее Курахара утверждал, что в результате классовой борьбы в основе пролетарского реализма, в отличие от мелкобуржуазного реализма, лежит позиция исторического прогресса. Мелкобуржуазные реалисты, видя движущую силу развития общества в согласованности между классами, прибегали к гуманизму для решения жизненных проблем, хотя на самом деле общество развивалось в борьбе между классами. По мнению Курахары, именно в связи с этим мелкобуржуазные реалисты не могли рассматривать общество объективно в процессе исторического развития. Выяснив отличия от натурализма и мелкобуржуазного реализма, Курахара подчеркивал, что пролетарским реалистам было необходимо прежде всего владение «классовой точкой зрения».

В конечном счете владение четкой “классовой точкой зрения” означало постановку самого себя на позиции борющегося пролетариата. По словам ВАППа (Всероссийской ассоциации пролетарских писателей), он [пролетарский писатель – М.К.] видел и изображал мир “глазами” авангардного пролетариата. Пролетарский писатель мог быть настоящим реалистом только тогда, когда он осваивал это видение мира и подчеркивал его. Это потому, что в настоящее время видеть мир искренно, целостно, в процессе его развития мог только борющийся, авангардный пролетариат (Курахара 1929, 23).

Таким образом, темы произведений пролетарских писателей зависели от точек зрения борющегося пролетариата. Между тем, по мнению Курахары, пролетарские писатели выбирали в качестве тем своих произведений не только классовую борьбу пролетариата. Писатели изображали не только рабочих, но и крестьян, простых горожан, солдат, капиталистов, поднимали разные жизненные темы. Однако они описывали эти темы только с «классовой точки зрения». В заключении своей статьи Курахара написал: «Во-первых, видеть мир “глазами” авангардного пролетариата; во-вторых, изображать мир, как строгий реалист; в этом единственный путь к пролетарскому реализму» (Курахара 1929, 25).

Как признал сам К. Курахара в статье, метод пролетарского реализма видеть и изображать мир «глазами» авангардного пролетариата был взят из утверждения ассоциации пролетарских писателей в России. К тому же, ход

дискуссии в статье Курахары по структуре был очень близок к дискуссии в РАППе (Российской ассоциации пролетарских писателей), когда члены этой группы выдвигали свой “пролетарский реализм”. Далее, рассмотрим статью А. Зонина “Какая нам нужна школа”, опубликованную в 1928 году в сборнике статей *Творческие пути пролетарской литературы*. Этот сборник был опубликован как раз во второй половине 1920-х годов, когда внутри РАППа велась активная дискуссия о новых способах творчества и определялся курс реализма. Ассоциация, собрала высказывания своих лидеров в дискуссиях и критике и опубликовала сборник, суммировавший результаты её теоретической деятельности. Очевидно, и в СССР, и за границей этот сборник привлёк большое внимание.

Зонин начал дискуссию следующим образом:

Теперь все или почти все сходятся на том, что нам нужна реалистическая школа в литературе. Реализм является лозунгом для напостовцев и Воронского, реалистами называют и Федина и Фадеева, реалистический метод на знаменах ВАППа и «Перевала». [...] Почему реализм является лозунгом наиболее отвечающим нашим задачам? Этот вопрос мы должны всесторонне проработать. И прежде всего необходимо сделать беглый экскурс в литературу прошлого. Для подтверждения наших положений я остановлюсь лишь на трех важнейших течениях литературы XIX в. Три школы, о которых у меня пойдет речь, – романтизм, натурализм и реализм (Зонин 1928, 33).

Далее, Зонин рассматривал пути литературы от романтизма, буржуазного реализма, натурализма, к пролетарскому реализму. Зонин определил романтизм как школу, процветавшую с конца XVIII века до 1840-50-х годов, когда феодальные аристократы теряли господствующее положение, а новорожденная буржуазия набирала силу. По мнению Зонина, поскольку тогда представителям буржуазии был пока еще не ясен контур нового общества, их литература отошла от действительности, стала иллюзорной, фантастической. Романтизм расцвел, прежде всего, в Германии, но романтическую тенденцию можно было наблюдать и в произведениях современных писателей-попутчиков, например, Вс. Иванова.

В начале XIX века, когда на Западе завершилась промышленная революция и установился капитализм, усиление материалистического мировоззрения привело к отливу в романтизме. Ему на смену пришла эпоха реализма как самого блестящего течения буржуазной литературы. Зонин причислял Бальзака и Л. Толстого к гениальным представителям реализма. Однако в перзревшем капитализме уже содержался отлив. В такой среде появилась школа натурализма, включая Золя, изобразившего распад буржуазного общества. Тем не менее, по мнению Зонина, в своём творчестве писатели – натуралисты утратили грандиозное мировоззрение и живые человеческие типы. Зонин пришёл к выводу, что в натурализме, где физиология имеет перевес над социологией, нет решения, которое ищет современная пролетарская литература. Во второй половине 1920-х годов, чтобы построить теорию пролетарского реализма, лидеры РАППа, учась особенно у Л. Толстого, стремились

создать психологически углубленный образ “живого человека”. Очевидно, на положение Зонина, хвалившего реализм Л. Толстого и в то же время избегавшего физиологичности, повлияло общее мнение РАППа.

Тем не менее, далее Зонин утверждал, что именно за преодолением реализма Л. Толстого был пролетарский реализм. Опираясь на критику Н. Чернышевского взглядов Л. Толстого, Зонин отмечал:

Обратите внимание, что Чернышевский подчеркивает значение изучения «диалектики души» (выражение, цитированное тов. Авербахом), указывая одновременно, что сокровеннейшие законы психической жизни открываются художнику только через *общественное* самосознание. Это есть свидетельство, что реалистический показ человека обусловлен показом среды, в которой изображаемый человек действует. Чернышевский понимал роль социального в работе художника и придавал ему в психологическом анализе важнейшее значение. Казалось бы, что марксисты должны были пойти по этому пути дальше и рекомендовать художнику обосновывать психологический анализ марксистским отношением к действительности (Зонин 1928, 48).

Советские пролетарские писатели, в том числе Зонин, хотели сделать свой “пролетарский реализм” психологическим, как в романах Л. Толстого. Однако после революции они не только учились у Толстого, но и активно пытались изменить классический реализм, сделав его более соответствующим национальной литературе. Здесь было подчеркнута социализирование души. По мнению Зонина, в отличие от буржуазного реализма, пролетарский реализм как марксистский способ, изображал психику, определенную социальной средой. В этом заключалась суть “диалектики души”. Из того, что это выражение цитировалось главой РАППа Л. Авербахом, очевидно, что данное мнение было не только у Зонина, его разделяли и лидеры ассоциации пролетарских писателей.

Нами рассматривались статья Курахары “Путь к пролетарскому реализму” и статья Зонина “Какая нам нужна школа”. Очевидно, что эти две статьи очень похожи друг на друга и по мнениям, и по способам дискуссий. Прежде всего, как статья Зонина, так и статья Курахары являются историко-литературоведческими. Процесс развития литературы у Курахары – от романтизма, буржуазного реализма, мелкобуржуазного реализма к пролетарскому реализму – был заменен у Зонина процессом от романтизма, реализма, натурализма к пролетарскому реализму. Однако, судя по авторам, приведенным в качестве примеров, буржуазный реализм и мелкобуржуазный реализм у Курахары очень близки к реализму и натурализму у Зонина. К тому же, в определении пролетарского реализма Курахары, обращая внимание на его отличие от буржуазного реализма и мелкобуржуазного реализма, утверждал, что самая важная разница заключается в том, что сторонники первых течений анализируют человека с точки зрения индивидуализма, а второго – пролетарского реализма – видит его в обществе, в классе. Что касается Зонина, то в заключении статьи он подчеркивал, что с общественной точки зрения пролетарский реализм стремился к психологизму. Очевидно, оба автора имели в виду субструктуру в теории марксизма. Софуэ критиковал Курахару за его определение пролетарского ре-

ализма: «видение мира “глазами” пролетарского авангарда», считая его неясным. Хотя, если бы мы имели в виду утверждение Зонина о классовости, стали бы ясны взгляды Курахары на классовость. Если Зонин считал, что в психике персонажей пролетарской литературы отражался их класс, Курахара считал, что пролетарские писатели видели мир через свою классовость. Несмотря на то, что первый говорил о персонажах, а второй – об авторах, у обоих теоретиков была предпосылка, что класс определяет мышление и психику.

Судя по сходству с утверждениями пролетарских писателей в России, Курахара, очевидно, следил за процессом дискуссии о пролетарской литературе в России и закладывал ее в основу своей теории литературы. Правда, нельзя с легкостью утверждать, что в основе статьи “Путь к пролетарскому реализму” Курахары лежал именно сборник *Творческие пути пролетарской литературы*. Этот сборник был опубликован в течение нескольких лет как свод дискуссий внутри РАППа. В советской литературе того времени повторялись высказывания разных критиков. К тому же, в этом сборнике сами высказывания были, скорее, общим мнением РАППа, чем личной точкой зрения. Можно сделать вывод, что на статью “Путь к пролетарскому реализму” повлиял ряд дискуссий о пролетарской литературе в России, в том числе сборник *Творческие пути пролетарской литературы*, вышедший в том же году с этой статьей. Только, как уже выяснилось, дискуссия Курахары не была простым ознакомлением с пролетарским реализмом в СССР. В его статье схема противостояния между личностью и обществом стала еще ярче. Очевидно, Курахара, пристально рассмотрев теории пролетарского реализма в России, усвоил точку зрения и по-своему воспроизвел теорию.

3. “Искусство как организация жизни и пролетариат”

Наряду со статьей “Путь к пролетарскому реализму”, в определении пролетарского реализма Курахары важное значение имела статья “Искусство как организация жизни и пролетариат” (1928), опубликованная почти в то же время в журнале *Zen’ei (Авангард)*. По словам Курахары, эти две статьи были написаны в такой ситуации, когда из-за «теории сознательности», выдвинутой теоретиком Суэкичи Аоно в 1926 году, на смену дискуссиям о пролетарской литературе пришли дискуссии о политике. Своими статьями Курахара хотел вернуть интересы литературы к реализму (Курахара 1930, 74). Статья “Искусство как организация жизни и пролетариат” начинается фразой: «Искусство является в некоторых смыслах организацией жизни» (Курахара 1929, 3). Что за «организация жизни», и почему Курахара провозгласил это? Чтобы найти ответы на эти вопросы, мы прежде всего рассмотрим его статью “Литературная критика в современной России” (1926), написанную в Москве за полтора года до написания статьи “Искусство как организация жизни и пролетариат”.

Статья “Литературная критика в современной России” является очерком о советской литературе в середине 20-х годов XX-го века, когда существовали разные группы и школы со своими теориями, спорившие друг с другом о литературе. В этой ситуации наряду с коллизией марксистской критики и

формализма Курахара обращал внимание на спор между редактором журнала *Красная новь*, критиком правого крыла А. Воронским и одним из лидеров ассоциации пролетарских писателей Г. Лелевичем. Курахара, видя на фоне их противостояния интерес к проблеме общественного смысла искусства в России, писал: «в современной России возник вопрос об общественном смысле литературы именно из-за того, что там существует общественное требование, делающее это возможным» (Курахара 1928b, 46-7). Правда, в России в это время шел острый спор между «искусством жизнестроения» ЛЕФа и «искусством жизнепознания» Воронского. В целом это противостояние возникло в результате обострения проблематики отношения искусства к жизни и обществу. Однако в действительности спор по этой проблеме был гораздо сложнее, чем объяснял Курахара, который сводил теоретическое разногласие между ЛЕФом и Воронским просто к роли искусства в обществе.

В «Литературной критике в современной России» «искусству жизнестроения» (по выражению Курахары – «жизнетворчество») придавалось менее важное значение, чем «искусству организации жизни» пролетарских писателей, в том числе Лелевича. Курахара, очень мало касавшись левовской теории, скорее акцентировал внимание на противостоянии между Воронским и Лелевичем.

Курахара ознакомил японских читателей с жизнепознанием Воронского, представив его статью *Искусство как познание жизни и современность* (1923), где этот критик впервые провозгласил свою теорию. По мнению Воронского, и искусство, и наука относятся к жизни как к предмету познания. Однако наука познает жизнь с помощью категорий, а искусство – с помощью образов. У художников есть зрение, позволяющего им раскрыть невидимую для обычных людей сущность жизни, поэтому «действительность в художественных произведениях больше похожа на действительность в реальном мире» (Курахара 1928b, 49). Так резюмировав теорию Воронского, Курахара отметил: «конечно, как он [Воронский – М. К.] сам говорит, в этом нет никакого нового открытия» (Там же, 51). Это уже сказано и В. Белинским, и Н. Чернышевским. Однако Курахара более или менее оценил теорию жизнепознания: «Здесь важна не оригинальность Воронского, а то, какое у него мнение в данный момент» (Там же). Вообще Воронский был реставратором, стремившимся к возвращению советской литературы к классике XIX века. Курахара хорошо знал позицию этого критика и не ожидал от него ничего нового.

Курахара также знакомил читателей с теорией «искусства как организации жизни» Лелевича, отмечая, что «она очень важна сейчас в области литературной критики» (Курахара 1928b, 52). Цитируя монографию Лелевича *О принципах марксистской литературной критики* (1925), Курахара объяснял организацию жизни. По этой теории общественный человек не только мыслит, но и чувствует. Этот человек испытывает безгранично разнообразные, сложные, утонченные чувства, такие как радость или горе. Опираясь на Н. Бухарина, Лелевич утверждал, что искусство систематизировало эти чувства в художественных образах, и делал вывод, что искусство является способом обобщения чувств, или, по словам Толстого, способом эмоционального «заражения».

В статье “Литературная критика в современной России” Курахара проявил позитивное отношение к теории «организации жизни». Хотя он четко и не выразил свою позицию, как японский журналист, он скорее с нейтральной точки зрения поведал о ситуации в советской литературе. Курахара писал, что «дискуссия между этими двумя теоретиками с участием многих других критиков и сейчас продолжается», и закончил статью словами:

Я не хочу добавлять свое мнение по этой проблеме. В завершении своей работы над ознакомлением с современной русской литературной критикой, добавляю только, что в основе этого спора лежат разногласия между двумя течениями в современной русской литературе, а именно, между так называемыми попутчиками и представителями пролетарской литературы (Курахара 1928b, 57).

Здесь Курахара связал теоретическое разногласие между Воронским и Лелевичем с течениями, стоявшими за каждым из них. Он относил теорию познания жизни к писателям-попутчикам, которых Воронский защищал, а теорию организации жизни к пролетарским писателям, в руководстве ассоциации которых состоял Лелевич. В этой опубликованной в 1926 году статье тон Курахара был полностью нейтральным. Однако на самом деле он, выбрав позицию за пролетарские ассоциации, считал теорию организации жизни более надежной. Курахара явно выражал эту позицию и выяснял конкретную сущность искусства, которое, заразив людей чувствами, организовывает жизнь, как указано в статье “Искусство как организация жизни и пролетариат” (1928).

Статья начинается фразой: «Искусство является в некотором смысле организацией жизни». Очевидно, здесь Курахара собирался продолжить дискуссию Лелевича, рассмотренную в статье “Литературная критика в современной России” 1926 года. Во вступительной части новой статьи Курахара, цитируя Бухарина и Толстого, на которых опирался Лелевич, повторял содержание статьи “Литературная критика в современной России”. При этом, Курахара дальше развивал теорию заражения эмоциями.

Тем не менее, как правильно отмечал Плеханов, искусство передает читателям, зрителям, слушателям не только *эмоции*. Оно передает и *философию* тоже. Это заметно больше всего в литературе, поскольку с помощью языка выражается философия. Однако это относится и к театру, кинематографии, изобразительному искусству. В связи с этим, сейчас мы, немного переформулировав мнения Толстого и Бухарина, можем сказать, что искусство является способом сделать эмоции и философии «социальными» и, делая это, организовывает жизнь. [...] Поскольку искусство уже является организацией жизни, “заражением” эмоций и философий, все оно, в сущности, служит *агитацией, пропагандой* (Курахара 1929, 5)².

² Здесь и далее все курсивы по оригинальному тексту.

Как Курахара писал здесь, фразой «заражение эмоциями», взятой от Толстого, Лелевич хотел сказать, что с помощью апеллирующей силы искусства, люди эмоционально заражаются идеологией социализма. Такими жанрами искусства являются, в первую очередь, агитационный или пропагандистский. Таким образом, Лелевич и Курахара называют «систематизацией эмоций», «социализацией эмоций» идеологическое просвещение людей со стороны эмоций. Искусство апеллирует к мышлению людей и формирует его в рамках социалистической идеологии. Если так философски просвещенная масса строит общество, новую советскую страну, «жизнь» по словам Лелевича и Курахара, то эта «жизнь» будет основана на философской системе социализма. Правда, это утопический замысел, однако в новом советском обществе надежда на роль искусства как средства информации была так велика, что этот замысел воспринимали как естественный. Наверное, и Курахара тоже был «заражен» такой страстью. Специалист по японской литературе Юкио Курихара отмечает, что «организация эмоций» является теорией пролетарского критика Сигэхару Накано, которую тот провозгласил в полемике с Курахарой на тему массового искусства в 1927-29 годах (Курихара 2004, 49-60, 82-90). Однако в действительности эта теория произошла от советских пролетарских писателей, и с ней Курахара тоже был согласен.

Только здесь следует иметь в виду, что, хотя Курахара во многом опирался на Лелевича, в статье «Искусство как организация жизни и пролетариат» не упоминается имя этого русского теоретика. На самом деле, в 1926 году в процессе реорганизации РАППа Лелевич лишился своего положения в ассоциации, у него отобрали партбилет. Разумеется, в 1928 году Курахара уже опасался упоминать имя Лелевича, хотя он во всем согласился с теорией организации жизни. К тому же, после реорганизации в советской пролетарской литературе резко изменился курс, и лозунг психологического реализма «живой человек» вышел в центр внимания. В связи с этим в 1928 году в России теория Лелевича уже отставала от современности. Несмотря на эту ситуацию Курахара попытался внести теорию организации жизни в свой «пролетарский реализм».

Как рассмотрено выше, статья «Искусство как организация жизни и пролетариат», в которой Курахара выдвинул свою теорию пролетарского реализма, является новым развертыванием «Литературной критики в современной России» о тогдашней ситуации в русской литературе. Это очевидно не только из того, что статья начинается теорией искусства организации жизни Лелевича, но и из того, что в ней содержится критическое упоминание теории искусства познания жизни Воронского.

В статье «Искусство как организация жизни и пролетариат» Курахара, перечислив агитацию и пропаганду как две основные роли искусства, утверждал, что есть два типа пролетарского искусства. Первый тип – «искусство субъективного самовыражения пролетариата» (Курахара 1929, 6). Такие разные чувства угнетенного пролетариата, как ярость, страсть, надежда, художественно выразившись, станут пролетарскими стихами, картинами, музыкой. По мнению Курахары, все они являются «искусством «лирического» самовыражения пролетариата» (Там же, 7). Поскольку такое искусство заражают

людей пролетарскими чувствами, оно станет мощным оружием агитации и по функции будет называться агитационным искусством. К этому жанру относятся агитки, карикатуры, афиши, плакаты, пропагандистские спектакли, пропагандистские фильмы.

В то же время Курахара выдвигал второй тип пролетарского искусства, отличающийся от таких сигналов к выступлению, как агитация и пропаганда. Это – «объективное “эпическое” развертывание современной жизни» (Курахара 1929, 9). Необходимость второго типа Курахара объяснял со стороны распространения рабочего движения.

Наряду с пропагандистскими брошюрами и плакатами мы ждем или будем ждать подробного научного анализа современного общества. Это потому, что для нашей борьбы необходимо, прежде всего, точное объективное познание современного общества, его нынешней стадии. Там, где нет точного познания, не существует и планомерной борьбы. [...] Так, нам нужно точное познание действительности. И для этого познания наше искусство должно быть полезно (Курахара 1929, 9-10).

После этого упоминания Курахара знакомил читателей с теорией «искусство как познание жизни» Воронского. Это ознакомление почти совпадает с содержанием «Литературной критики в современной России». Однако судя по тому, что Курахара касался теории Воронского для объяснения второго типа искусства, очевидна суть «объективного “эпического” развертывания современной жизни» в классическом реализме, который этот реставратор хотел восстановить. Как Воронский и советские пролетарские писатели того времени, так и Курахара предлагал «учиться» реализму по Толстому, изображавшему эпоху с грандиозной перспективой.

Таким образом, в работе “Искусство как организация жизни и пролетариат” Курахара снова обращал внимание на спор между Воронским и Лелевичем, и выражал свое мнение, во многом опираясь на него. По названию статьи очевидно, что Курахара подчеркивал близость своей позиции к Лелевичу. Объясняя искусство познания жизни, Курахара добавлял:

Насколько нам кажется, ошибка товарища Воронского в том, что он видит *первую* функцию искусства в познании жизни. Мы знаем самые разные художественные произведения, которые почти не служат познанию жизни. Поэтому самая первая функция, общая во всех видах искусства, не в познании жизни, а, как мы выше сказали, в организации жизни. Однако кроме этого пункта, все, что говорит Воронский, полностью верно (Курахара 1929, 10).

В 1920-е годы в русской литературе агитационные стихи и проза, изображая революционную действительность, были двумя популярными жанрами, представляющими эпоху. По словам Курахары, «первый тип» означает агитку, а «второй» – прозаические произведения. Однако в 1928 году, когда Курахара опубликовал статью “Искусство как организация жизни и пролетариат”, в России, особенно в РАППе, превосходство уже было за реалистическим прозаическим жанром. Если Курахара предпочитал теорию организации

жизни и считал агитационное искусство более важным, то его точка зрения не совпадала с РАППом.

Однако на самом деле и Курахара, видимо, хорошо понимал, что центр литературы проходит от поэзии к прозе. К тому же, в РАППе после реорганизации в середине 1920-х годов в процессе поиска пути к психологическому реализму и учебе у классиков линия пролетарской литературы сближалась с теорией Воронского (Кларк 2000, 215-16). Курахара знал и о такой ситуации в советской литературе. В связи с этим, в статье «Искусство как организация жизни и пролетариат», подчеркивая важность организации жизни, этот критик постепенно применял направление дискуссии к познанию жизни.

Наши пролетарские художники прежде уделяли слишком большое внимание непосредственно «агитации» и «пропаганде». Конечно, важны и «агитация» и «пропаганда». Нам ни в коем случае нельзя избегать их. Однако их легко совершать и в брошюрах, и в агитвыступлениях. А важнейшей ролью искусства, которую невозможно реализовать иначе, является объективный «эпический» показ современной жизни (Курахара 1929, 11).

Таким образом, несмотря на название, статья «Искусство как организация жизни и пролетариат» более соответствовала «эпическому» классическому реализму по теории Воронского. Следует обратить внимание на то, что наряду с «Путем к пролетарскому реализму» эта статья лежит в основе теории пролетарского реализма Курахары. Курахара видел предстоящий реализм в литературе, происходящей от русских классиков, по теории Воронского. Если советские пролетарские писатели, такие как А. Фадеев и Ю. Либединский, изображали темы революции и строительства новой страны в этом стиле, то и Курахара тоже собирался выбрать этот стиль для описания современной ему японской действительности.

«Искусство как организация жизни и пролетариат» стала первой статьей в сборнике *Искусство и пролетариат*, в котором были собраны труды Курахары за несколько лет. Следующая статья называлась «Путь к пролетарскому реализму». На самом деле, они составляли одну целостную теорию пролетарского реализма, которая была разделена на две части и опубликована в журналах *Авангард* (*Zen'ei*) и *Военное знамя* (*Senki*). В конце статьи «Искусство как организация жизни и пролетариат» в журнале *Авангард* стоит пометка: «статья не закончена» и дата – 8 марта 1928 года (Курахара 1928а, 18). А в конце статьи «Путь к пролетарскому реализму», опубликованной в журнале *Военное знамя*, указана дата 8 апреля 1928 года и содержится просьба от автора к читателям: «Прочтите также “Искусство как организация жизни и пролетариат”» в апрельском номере *Авангарда* (Курахара 1928с, 20). Вторая статья, написанная в течение одного месяца после первой, стала ее продолжением.

В действительности, и по содержанию «Путь к пролетарскому реализму» является продолжением статьи «Искусство как организация жизни и пролетариат». В конце «Искусства как организация жизни и пролетариат» Курахара писал: «Тогда как относится наш пролетарский реализм к реализму в прежнем искусстве или так называемому натурализму? Здесь мы сталкиваемся с нашей

первоочередной проблемой, а именно, с проблемой *классов в искусстве*» (Курахара 1929, 13). Действительно, как рассмотрено выше, в статье “Путь к пролетарскому реализму” ведется дискуссия о литературе с точки зрения классов.

Выше мы рассмотрели, что логику пролетарского реализма, основанную на истории литературы, Курахара взял из дискуссии РАППа. Однако, судя по продолжительности двух статей, этот критик опирался на классовую точку зрения не только из-за влияния мнений вышеуказанных пролетарских писателей, таких как Авербах и Зонин, но и из-за спора между Воронским и Лелевичем. Курахара обращал большое внимание именно на то, что Лелевич обвинял теорию искусства Воронского в слабой классовости. В статье “Литературная критика в современной России”, опубликованной в 1926 году, Курахара цитировал Лелевича.

Однако то, что Лелевич хочет сказать, этим не исчерпывается. Он собирается объяснить нелогичность сверхклассовости в теории искусства Воронского. «Совершенно очевидно также, что характер эмоций, которыми заражает читателя или зрителя художественное произведение, определяется *классовой природой идеологии и психики художника*». «Все дело в том, что, наблюдая действительность и художественно отображая ее, художник наблюдает и отображает ее *как представитель определенного класса*. Он видит и показывает только то, что доступно его классовой природе» (Курахара 1928b, 54)³.

Очевидно, Курахара, создавая теорию пролетарского реализма, внес в нее взгляд на историю литературы из-за опасения, что его собственная теория литературы полностью опиралась на Воронского. В связи с этим, в работе “Искусство как организация жизни и пролетариат” Курахара, ориентируясь на прозу в стиле классического реализма, в конце статьи вдруг возвращал критику Лелевича в адрес Воронского и продолжил эту дискуссию в “Пути к пролетарскому реализму”. Таким образом, при создании теории пролетарского реализма Курахара имел в качестве источника спор между Воронским и Лелевичем и выступал за советских пролетарских писателей, представленных Лелевичем, на самом деле, позитивно рассматривал мнения обоих лагерей, принимая и отвергая их элементы, и формировал собственную теорию.

4. Заключение

Как сказано выше, положения Курахары отличались от положений других представителей японской пролетарской литературы тем, что деятельность этого критика можно понять не только с точки зрения “истории движения”, но и с точки зрения “истории литературы”. Специалист по японской литературе Кимура отмечает, что логика “истории современной литературы”, лежащая в основе статьи “Путь к пролетарскому реализму”, определяла дискурс об истории литературы в Японии после Второй мировой войны (Кимура

³ Здесь Курахара цитирует из сборника трудов Лелевича (1925, 8-9).

2022, 149). Таким образом, благодаря теоретической деятельности одного критика – Курахары – советская литература вошла в исследования по истории литературы в Японии.

Теория пролетарского реализма Курахары исчезла из центра дискуссий в японской литературе почти сразу после ликвидации РАППа в 1932 году. Этот критик не смог участвовать в горячих дискуссиях о новорожденном социалистическом реализме в Японии. В условиях ужесточения государственного притеснения социалистов в 1932 году Курахара был арестован и провел семь лет в заключении. Поэтому, когда советская литература переходила от пролетарского реализма к социалистическому, Курахара не мог находиться в СССР и сам наблюдать за этой переменной. Выйдя из заключения Курахара, посетил Россию только в 1957 году. Тогда он уже не был знаком с ситуацией в советской литературе, как это было в 1920-е годы. Тогда центр внимания Курахары сместился на политику.

Цитируемая литература

- [Кимура, Масаки. 2022. *Портреты революционных интеллигентов: литературная критика и социализм в Японии эпоха модерна*. Токио: Сейдо-ша]. 木村政樹『革命的知識人の群像：近代日本の文芸批評と社会主義』青土社、2022年。
- [Курахара, Корэхито. 1928a. “Искусство как организация жизни и пролетариат.” *Авангард* 4: 7-18]. 蔵原惟人「生活組織としての芸術と無産階級」『前衛』1928年、第4号、7-18頁。
- [Курахара, Корэхито. 1928b. *Исследование новой русской культуры*. Токио: Нансо-сёйн]. 蔵原惟人『新ロシア文化の研究』南宋書院、1928年。
- [Курахара, Корэхито. 1928c. “Путь к пролетарскому реализму.” *Военное знамя* 4: 14-20]. 蔵原惟人「プロレタリア・レアリズムへの道」『戦旗』1928年、第4号、14-20頁。
- [Курахара, Корэхито. 1929. *Искусство и пролетариат*. Токио: Кайдзо-ша]. 蔵原惟人『芸術と無産階級』改造社、1929年。
- [Курахара, Корэхито. 1930. *За пролетарскую литературу*. Токио: Сэнки-ша]. 蔵原惟人『プロレタリア文学のために』戦旗社、1930年。
- [Курихара, Юкио. 2004. *Пролетарская литература и ее время*. Токио: Импактсютпанкай]. 栗原幸夫『増補新版 プロレタリア文学とその時代』インパクト出版会、2004年。
- [Софуэ, Сёдзи. 1993. *Рассвет литературы XX века: до и после «Сеятеля»*. Токио: Синнихонсюпан-ша]. 祖父江昭二『二〇世紀文学の黎明期：「種蒔く人」前後』新日本出版社、1993年。
- [Софуэ, Сёдзи. 2016. «Пролетарская литература» как литература XX века: по разным путям. Токио: Элсюпан-ша]. 祖父江昭二『二〇世紀文学としての「プロレタリア文学」：さまざまな経路から』エール出版社、2016年。
- Зонин, Александр И. 1928. “Какая нам нужна школа”. В кн. *Творческие пути пролетарской литературы*, 31-49. Москва-Ленинград: Гос. изд-во.
- Кларк, Катерина. 2000. “РАПП и институализация советского культурного поля в 1920-х – начале 1930-х годов.” В кн. *Соцреалистический канон*, под ред. Ханс Гюнтер и Евгений Добренко, 209-24. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Лелевич, Г. 1925. *О принципе марксистской литературной критики*. Ленинград: Прибой.

Vladivostok as a Meeting Point between West and East at the Beginning of the 20th Century (Around Years of Siberian Investigation)

Kumi Tateoka

To commemorate the centenary of the Russian Civil War and the Siberian intervention by foreign powers after the October Revolution, many symposia on civil war and intervention have been held and publications on these themes are also growing since 2018, mainly in the Far East. In the past, in most cases, researchers' interest was restricted to the scheme of the conflict between the Red Army and the White Army and the victory or defeat of the October Revolution. However, more than 30 years after the dissolution of the Soviet Union, the events of this period are now being examined by scholars mainly from the perspective of the residents and outsiders in various regions who, without knowing the consequences of the revolution, were both anticipating and anxious about significant social changes.

Vladivostok served as both an entrance to Siberia for the Japanese or other foreign troops and an exit for emigres. I would like to share a discussion of those papers in Russian and Japanese on the cultural diversity of Vladivostok and its suburbs.

1. Vladivostok: Transportation and Cultural Exchange

Vladivostok is the eastern gateway to the Russian Empire. However, because it is the furthest point from the capital cities of Moscow and Petersburg, foreigners often think Vladivostok is just a small provincial town at the furthest reaches of the Russian border. This town, however, was an extremely convenient trading centre adjacent to China by land, adjacent to Japan's Hokkaido by sea, connected

Kumi Tateoka, University of Tokyo, Japan, kumit@l.u-tokyo.ac.jp, 0009-0008-4625-8097

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Kumi Tateoka, *Vladivostok as a Meeting Point between West and East at the Beginning of the 20th Century (Around Years of Siberian Investigation)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.16, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 173-184, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

to North America via the Pacific Ocean, and to Western Europe by Indian Ocean route. There also are waterways such as the Amur River or a land route by the Trans-Siberian Railway to Moscow (Hara 1998, 18-29).

The so-called discovery of Vladivostok dates to the Crimean War. French warships in the Far East pursued Russian warships, as Russia was the enemy. In doing so, they discovered a complex terrain at the tip of a peninsula (today's Murav'yov-Amurskiy Peninsula), which had been Qing territory, and named it Port May. After the Treaty of Aigun (1858), Russia built a port. After the Treaty of Aigun (1858), Russia made a port. Russia, however, did not have the technology to build a bridge across the great Amur River for the Trans-Siberian Railway, so Vladivostok traded with China, Japan and North America via the sea route to the Pacific Ocean rather than Moscow; for example, when Chekhov travelled to Sakhalin in 1890, he returned to Moscow via Vladivostok to the Indian Ocean. He travelled by ship through the Suez Canal to Odessa. The sea route was a much more practical travel route in those days. Despite the freezing problems in winter, the sea route was a convenient and essential means of transport. In 1916, the entire Moscow-Vladivostok line of the Trans-Siberian Railway was built, and the exchange of people and goods between Moscow and Vladivostok finally became active.

2. Vladivostok as the multi-ethnic city

Vladivostok has been a multi-ethnic city since its opening. Before it was developed, the city centre was bought up by Germans, Americans, Dutch and Swedes. The Russian Army and Navy even had to buy back land from them at high prices (Morgun 2016, 16). The city's residents and visitors included Russians, Ukrainians, Cossacks, Jews, Chinese, Americans, Koreans, and Japanese at various times as settlers, labourers, and traders. It was also more convenient for merchants on the west coast of the USA to trade with Vladivostok via the Pacific Ocean, even though there were less attractive goods there than to transport goods overland to the east coast.

The Russian government tried to attract peasants from the European part of the country to cultivate land. Peasants who could not obtain land after the emancipation of the serfs increasingly migrated to Siberia at the beginning of the 20th century. Still, only some wanted to go as far as the Far East. Immigrants from abroad were given land and exemptions from taxes and military service for a certain period without distinction, and the cultivation of land by immigrants in the Primorsky Krai finally began to progress (Sato 2011, 137-72; Morgun 2016, 16).

The city also includes military personnel from Western countries and Japan interested in the town. So, it is by no means a stand-alone Russian city. Immediately after the First World War outbreak, an increasing number migrated from the western part of the empire to avoid the chaos of war. As discussed below, there was also an influx of activists from various genres of art, including music, literature, fine arts and so on. As a result, Vladivostok, in the early 20s, became a substantial cultural salon in the Far East.

Vladivostok, where Japanese troops landed during the Siberian Intervention War, was not just a provincial city but the cultural centre of Primorskiy krai.

Somewhat further back in time, the Siberian minorities on the coast of Primorsky Territory, the Kamchatka Peninsula and Sakhalin traded with the Ainu of Hokkaido in seafood or exotic clothes. The northern regions were one of the essential windows to the rest of the world.

When Japan opened the country to the world, Vladivostok was a special place as the nearest Western European city. Tall Western-style buildings of those days still exist on one of the central streets, Kitaiskaya Street (now Okeanskii Boulevard), where the Japanese consulate was located, and on Svetlanka Street along Golden Horn Bay¹. Vladivostok was the most magnificent city for the Japanese. In contrast, in Japan, most structures were still built of wood. From the beginning, Hakodate, the port of Hokkaido, provided food and goods for Vladivostok. By the eve of the Russo-Japanese War, Vladivostok had become one of Japan's key commercial centres abroad. In particular, the proportion of Japanese in the service sector was high. Tradesmen such as laundry (35 out of 36), barbers (7 out of 11), photo studios (5 out of 7), watch shops (8 out of 9) and woodworking furniture (15 out of 25) settled in the area. Many were from Kyushu Island, as Nagasaki became a wintering base for Russian military officers at the end of the Edo period.

Vladivostok was a city with a high proportion of men due to the high proportion of soldiers and merchants. The Russian local government allowed an influx of prostitutes from Japan; women often comprised a higher proportion of the Japanese emigrant population. The conditions for women working in the brothels were harsh: they were heavily in debt, deprived of their freedom of life and forced to buy everyday items at several times the market price (Sato & Savel'ev 2004, 28; Morgun 2016, 82-8).

It was also from Vladivostok that Esperanto was introduced to Japan. Futabatei Shimei, a famous translator of Russian Literature and an author himself at the end of the 19th century (Meiji period), learned from Fyodor Postnikov, head of the Vladivostok branch of the Russian Esperanto Society. Returned to Tokyo, he published the first textbook for Esperanto in 1906. While studying at the Pavlovsk Military School in St. Petersburg, he became acquainted with Zamenhof, the founder of Esperanto. After being transferred to Vladivostok on military service, he opened an Esperanto branch in Vladivostok. He was forgotten for a long time, even in his native land. He is being re-evaluated in the Far East as the "Father of Esperanto in Japan" (Мизь 2013).

Just as Postnikov was forgotten as soon as he left St. Petersburg, perceptions of people, society, events, and space at the periphery are often divergent from those at the centre and those at the edge. As Thongchai Winnichakul points out, the

¹ See the online site "A walk in the old Japanese town of Vladivostok", which provides photos of the current Vladivostok city centre, where buildings from that period still stand: <https://vladivostok.travel/jp/todo/japantown/>

time space of a nation is too large to be captured by an individual's vision. Hence, the illusion provided by map-based education enables people to recognize it as a homogeneous unity. As discussed by Tessa Morris-Suzuki in *View Of The Frontier* (Morris-Suzuki 2000), that sense of unity is created by a historical description written from the gaze of the central government.

When viewed from the European part of Russia, Vladivostok's complex historical background and diversity should be remembered. The land, known as 'Han Shen Wei' under Qing rule, was acquired by Russia under the Treaty of Aigun (1858) and the Treaty of Peking (1860), renamed "Vladi (to own and rule) Vostok (East)" and incorporated into Russia. Teruyuki Hara points out that the latitude and naming period of Vladivostok and Vladikavkas are almost identical (Hara 1998). At the same time, here we can also see parallels in naming practices with the annexation of Crimea in the 18th century.

The Crimean Peninsula, annexed to the Russian Empire, was likened to Greece, and used as an ornament to mark the cultural heights of the Empire (Ito, 2019, 242-44).

In the same way, Teruyuki Hara guesses Vladivostok was likened to Constantinople (Byzantium) and, as a result, was given the names "Golden Horn Bay" and "Eastern Bosphorus" (Hara 1998). The naming also conveys the joy of the Russian Empire, which until then had only one outlet to the Pacific Ocean, an estuary of the Amur River (Nikolaevsk on Amur), which was in the same position as the northern part of Sakhalin and had a long frozen period. However, geographical remoteness is undeniably a significant obstacle to a real grasp of this blessed land with a sense of reality.

There is an expression that implies the solid ruling power of a despotic state, 'the two-headed eagle stares east and west', and the opposite, 'comparing the Urals to a spine, the short western arm can't reach the itching point of the long eastern arm'. For example, during the so-called Year 2000 problem with Windows, a senior Moscow official said Russia would look at how Japan managed the situation and then think about it. He was misled by the cliché about Japan as the "Land of the Rising Sun" and failed to realize that Kamchatka is further east than Japan. And when people in the Russian capital around the end of the 19th and beginning of the 20th century thought about the vast space of Siberia and the Far East, the eastern limit of reality they could imagine might have been Omsk or at most Tomsk in Western Siberia, where the Ministry of National Education and other ministries were located during the civil war. The landscape of the Far East is difficult to grasp from the perspective of the capital city. And we who look at it from outside the country also tend to share the image of the state as conceived by the capital.

Supposed to imagine the world image of people living in the Far East, the area that local people consider as an extension of their sphere of life is the triangle of Blagoveshchensk, Khabarovsk and Vladivostok and its surroundings, with Irkutsk and Chita east of Baikal as relay points with the central government. This can be inferred from the geographical scope covered in the Proceedings of the International Academic Symposium "Civil and Intervention Wars in the Russian Far East: Inception, Characteristics and Participants."

3. Notation of the city name: Japanese pseudo-territorialization of Vladivostok

The Russian Empire attempted to create geographical unity as a nation by endowing Vladivostok with a concrete and familiar image analogous to the Bosphorus, the exit to the Mediterranean (European world).

An analogous situation can be seen in establishing the Vladivostok transliteration in Japanese. Vladivostok was written in a phonetic system using seven kanji, Chinese characters (烏拉細窩斯杜屈 / U-Ra-Ji-Wa-Su-Tō-Ku). Gradually, the first four sounds were replaced by two kanji meaning sea and tide, and then Vladivostok came to be written as 浦潮斯杜屈 or 浦潮 as an abbreviated style.

Anna Sharko, who studies how foreign proper names were written in kanji in Japanese during the late Edo and Meiji periods, speculates that a suggestion by a reader of the Yomiuri Shimbun introducing a waka (a traditional Japanese poem of 31 syllables) containing a pun on Vladivostok led to the spread of character combinations that evoked poetic images of the sea.

異国の浦路は州遠く (ウラジハストヲク) 潮みちて 錦を流す夏の夜の月
Kotokuni-no uradi-ha su-toōku shio-michi-te nishiki-wo nagasu natsu-no yo-no tsuki
(The sand spit of foreign shores is far off. The tide is high. The moonlight on a summer night shines like a stream of brocade) (Sharko 2020, 148-49).

The waka quoted here is by Hisato Sewaki. The original poem's third line was written as "clouds clear" instead of "The tide is high". Sharko suggests that this misremembering (or rewriting) may have occurred because the combination of the words 'ura' ('creek') and 'shio/zio'² ('tide') fits the traditional variety of images in Japanese poetry. The creation of the transliteration 浦潮 (U-Ra Ji-o), which has a lyrical image, and its use as a shortened form of the name, made Vladivostok not only geographically closer to Japan but psychologically closer and more romantic.

4. Some aspects of Vladivostok as a multicultural space

As already mentioned, after the outbreak of the First World War, to avoid the disorder caused by war and revolution people migrated to the Far East or stayed there temporarily to leave for further afield. The cultural situation in Vladivostok also underwent various changes due to the intense influx and outflow of people.

In 1918 the decree on the separation of schools, religion and politics was issued, which legalized religious activities of all kinds. Non-Russian Orthodox Christians were also granted freedom of religion. Taking advantage of the city's location on the periphery, there were also Seventh-day Adventist churches of North American origin (Дударенок 2018, 167-71).

Below is an overview of some interesting topics in ethnic education and arts activities.

² In Japanese, word-initial consonants behind consecutive kanji may be muddled. So here 'shio' ('tide') is pronounced as 'zio'.

4.1. Attempts to establish a Korean Teacher Seminary in Ussuriysk-Nikolsk

After the annexation of Korea by Japan, more people migrated from the Korean peninsula.

After the outbreak of the First World War, emigration from the western part of the empire to avoid the chaos of war increased in particular (An Jung-geun, who assassinated Ito Hirobumi in 1909, also belonged to the Korean-language newspaper *Daito Koho* (The Great East Proceedings, published in Vladivostok). The Japanese Government constantly tried to interfere in matters related to Korean immigration by demanding the Russian Government to repatriate people of Korean nationality as “their citizens” or send officials from the Governor-General of Chosen’s Office to Vladivostok to survey Korean people’s movements (Himedada 2012, 111-12).

The Korean immigrants were eager to create the education system where they settled. To this end, in the city of Nikol’sk-Ussuriysk, north of Vladivostok, the Korean community attempted to establish a teacher seminary (i.e. Teachers’ College). The little-known history of this process is revealed by O. B. Lynsha by her archival research (Лыньша 2017; 2018, 159-67).

The Korean community was keen to educate their children still before the Revolution. First, the classes for non-Russian speakers were created in parochial schools attached to the Russian Orthodox Church in cooperation with Zemstvo (an elective district council in Russia). Here, children were educated exclusively in Russian to enable them to adapt to Russian society.

After February 1917, the need for education in their ethnic language was discussed at the All-Russian Korean Soviet (National Congress) in Nikol’sk-Ussuriysk. Then plans were drawn to establish a Teacher Seminary under the Korean Soviet. Zemstvo again assisted with the necessary funds and place. Young Korean who had education in Moscow, Petersburg and elsewhere were recruited. The educational goal was to familiarize Korean children with Russian culture and allow them to learn the language and culture of their ethnic group. The school aimed to be an educational institution open to society by accepting Russian students if seats were available. Russian pupils were not obliged to take the Korean Language.

The Bolshevik regime administered the Korean Teacher Seminary after establishing the Ministry of National Education in Omsk. They demanded the Korean Teacher Seminary’s acceptance of the same system as the Tatar Teacher Seminary in Tomsk. In such a way, the Teacher Seminary was suspended or required to undergo institutional reform several times.

The Japanese raid on Nikolaevsk-on-Amur in April 1920 caused extensive damage to school personnel. In addition, the school suffered from constant operational, financial difficulties.

To improve their financial difficulties, they organized a charity concert in 1921. Many well-known artists who had taken refuge in Primorsky Krai, including Vera Huvan, the first professional singer from Far, participated there. It shows that many cultural figures understood and supported the need to maintain the educational environment.

At this time, the Trans-Siberian Railway was under Japanese military control, and the Japanese also visited this charity concert. One of the memoirs records the fear and tension under Japanese rule. There is an episode in which Korean students sang revolutionary songs in Korean.

We sang a song in Korean at the Charity concert at the community centre. The song was revolutionary. In 1921, some Japanese with high social status sat in the front row. They suddenly got up and walked out of the hall. We needed clarification. They gathered in the library at the end of the lobby and violently hit the desks and furniture with their knuckles. Our responsible thought they would all be arrested and started exchanging goodbyes with each other. But they made as much noise as they could and left. We continued with the concert (ЛЫНША 2018, 165).

However, it is unclear to what extent the Japanese military understood the meaning of the socialist revolution. According to Masafumi Asada's study *Siberian Expedition* (published in 2020), the Japanese government initially recognized Lenin as a puppet government of Germany. The Siberian Intervention by Japan was also intended to preserve the Trans-Siberian Railway and Manchurian interests from Bolsheviks and America rather than to oppose the revolution (Asada 2016, 23-7).

Even the school had to change their system; the first nine students graduated from the school in 1923. In the same year, the school was temporarily closed by the Soviet administration due to poor management conditions. The Ministry of National Education temporarily united it with the Nikol'sk-Ussuriyskiy Pedagogical College, then independent the Nikol'sk-Ussuriyskiy Korean Pedagogical College.

Its closure could be due to nationwide institutional changes by the Soviet regime to seek operational stability or to eliminate Japanese influence.

Soviet authority declared as below: «The Korean Teacher Seminary, reformed and re-organized [...], would become a nursery of proletarian culture for the working class in Primorye and mainland Korea» (*ibid.*, 166). It seems, however, undeniable that the Korean community lost their autonomous organisational management.

4.2. Education of the Japanese community

The Japanese community in Vladivostok lived a life that preserved their traditional culture but also conformed to the local cultural diversity. The house had tatami mats, pechka (a Russian stove) and samovar (a Russian water boiler for tea). Japanese cuisine was prepared from food shipped directly from Japanese ports, but Russian food such as Chinese, pryaniks (Russian traditional baked sweets) and black bread was also eaten daily. The Japanese also celebrated various ethnic holidays. For example, New Year was celebrated three times according to the Japanese custom (the Western calendar), the Russian Orthodox Julian calendar, and the lunar calendar used by the employed Chinese people (Morgun 2016, 146-50).

They were, at times, critical of the Japanese Government. The Japanese primary education system, however, was transplanted so that when the children returned to Japan, they would have access to higher education.

To help children learn Japanese, the Japanese Alliance in Vladivostok invited Takeo Sanami, a graduate of the Tokyo University of Foreign Languages, as a teacher in 1894 and rented a place at the Honganji Buddhism Mission Station in Vladivostok to implement a compulsory Japanese education program. A female teacher, Bun Aburaya, was also employed to educate girls. Russian language classes were also provided to help the children adapt to the local culture. The children interacted with Russian children at Christmas and birthday parties (Sato & Savel'ev 2004, 31-3; Morgun 2016, 94-7).

4.3. Refugees stimulate artistic activity

Immigrants and refugees to Vladivostok increased immediately after the start of the First World War. They escaped from war and starvation in the West. Between 1916 and 1922, the population increased four to five times (Виловатая 2015).

The migration of cultural and artistic figures meant that information about the newest tendency of the modern culture in the European part of the country was received almost without a time lag. Modernist culture in the early 20th century consisted of various groups who actively dismantled traditional styles. Vladivostok also experienced rapid mobility and diversification of the composition of the ethnicity, and it renewed people's worldview. It needed to train new creative people. Education and enlightenment in the Far East proceeded, relying on the passion and efforts of individuals (*ibid.*).

4.3.1. Art

The spread of education and enlightenment in the Far East depended primarily on the passion and efforts of individuals.

In 1917, Vasily Batalov opened the first art school (primary and secondary) in the Primorskiy region at his own expense. Batalov was born in Ufa but grew up in an orphanage in the Urals received his art education in Odessa and then went to Munich to study. He taught in Ufa before moving to Vladivostok in 1915 (Прантенко 2011, 27-7)³.

He not only trained professional painters but, in parallel, he organized free exhibitions of his students' works at the Vladivostok People's University and allowed citizens to gain experience in appreciating paintings (Виловатая 2015).

4.3.2. Music

The diversity of Vladivostok during this period is particularly evident in the music provided by the military bands of various countries. According to Vilovataya's research, the Vladivostok Symphony Orchestra (represented by M. Fiveisky, a pupil of Rimsky-Korsakov), and Military bands such as the Irkutsk Military Or-

³ Also see: https://artmuseum.ru/listofdays/12/30/Vasilij_Alekseevich_Batalov/

chestra, the brass band of the American Intervention Army, the orchestra of the Czechoslovak Volunteer Army, the Czech Military Information and Enlightenment Department Symphony Orchestra, and other musicians from the western regions frequently gave concerts.

Gypsy songs, popular in the capital, were also popular in the Far East. Czech orchestras were particularly popular because of their musicality (Виловатая 2015).

4.3.3. Performing arts

European-style performing arts began in the 1870s with travelling theatre troupes based in Blagoveshchensk. Soon many enthusiasts' theatre groups emerged in Vladivostok and began to perform their repertory almost every day in the early 20th century. There were also Chinese opera houses.

During the civil war, E.M. Dolin produced various travelling performances of dramas, operettas, and miniatures. Light theatres like cabarets and miniatures flourished, with over 50 small theatres.

The People's Theatre, founded in 1918, was reorganized into the Proletkult (an experimental Soviet artistic group) in 1921. Many theatre companies quickly accepted the new theatrical trends of the revolutionary period. Some Chinese theatre companies also performed agitation dramas. Revolutionary theatrical festivals celebrating the first anniversary of the February Revolution were also held, as in Petersburg.

4.3.4. Literature

In this period, new writers from the Far East emerged. The Association of Far Eastern Literatures and Art was founded by writers, poets and painters who evacuated here and the Futurist Café 'Balaganchik' was opened (Александрова 2018, 192).

Reading competitions flourished. Evacuee literary figures, especially those leading the avant-garde art of the time, won the prizes: in the 1920 competition, David Burliuk won the gold prize for his reading of poems by Mayakovsky and others, then Sergei Tretyakov won third place (Кириллова 2018a).

5. The impact of the Siberian Exodus

There is no doubt that Vladivostok, during the Siberian Intervention, was disrupted by the war. It is not possible to evaluate it only positively as a creative space. Negative aspects such as anxiety and despair with no way out, multicultural chaos and high crime rates are significant. One of the evacuees, the poet Mikhail Shcherbakov, describes the chaos in Vladivostok.

And what kind of people were not brought there: here is some uncle bearded to the very eyes in torbазs and a kukhlyanka (reindeer fur boots and outerwear) selling a sack of golden sand washed up near Okhotsk Sea to a Chinese. Next to him, a pale olive skin Italian changes his lyres, and A Yankee sailor with a face split in

two with an axe, regularly moving his jaw and chewing gum. And everywhere – a vigilant eye – nimble, short-legged Japanese, swarming in all parts of the city, spreading across all the surrounding powder warehouses and forts of the once mighty fortress. Like ants on the paw of a wounded and dying beast which is getting cold ... (transl. from Кириллова 2018b, 174).

Incidents of foreigners being killed were used by foreign troops as a pretext for intervention to “protect” and “keep their settlement safe”. For example, to a question from Japan that Vladivostok might be dangerous for the Japanese, an editor of the newspaper *Ushio Nippo*, published by the Japanese Alliance in Vladivostok, responded as follows:

We received a telegram a couple of days ago from a newspaper in Japan, asking to send to report on details of the “disturbances in Vladivostok,” but we can’t figure out what they meant by that. We sent them a telegram stating: “At present, the area is peaceful and safe. If the people in Japan report too much about the disturbances in the Russian territories, it would influence our business, and not a few people are annoyed by this” (Cited from: Hashimoto 1992, 87).

The Japanese invasion severely damaged the commerce of the Japanese community in Vladivostok.

In 1922 the Settlement People’s Association held an emergency congress. It adopted an appeal containing criticism of the Japanese Government’s policy towards Russia, the Japanese Government’s low opinion of Japanese residents in Russia and its lack of understanding of the efforts of Japanese residents to put down strong roots in Russia (Morgun 2016, 162).

As the number of military personnel from outside increases, so does the sex trade business.

The following short humorous poem (chastushka), written by Noel’ (a poet and humorist, a pen name of V.V. Pavchinsky), ironically describes how Golden Horn Bay (masculine noun) in Vladivostok (masculine noun) is alive with foreign troops (feminine noun) stationed there:

‘Secret transport.’
The Golden Horn has long been renowned.
For its hospitality as a stopover,
That’s why flock to him so much,
From overseas countries, foreign ladies (transl. from Кириллова 2018b, 176).

In the vast territory of the former Russian Empire, the revolutionary regime could only be established after some time. People had various dreams or despairs about the revolution. When we think of history and cultural conditions, we tend to think of them as national and ethnic units. Still, it is also essential to consider them from the perspective of regions with particular circumstances that do not fit into the macro picture.

There are no “what ifs” in the historical past, but we could consider many “what if” options for the future from historical studies.

Bibliography

- Morris-Suzuki, Tessa. 2000. *View Of The Frontier – The Modern Experience Of The Ainu Japanese Language Book*. u.p.
- [Asada, Masafumi. 2016. *Siberian Expeditionary Force: Modern Japan's Forgotten Seven Years' War*. Tokyo: Chuko shinsho]. 麻田雅文『シベリア出兵：近代日本の忘れられた七年戦争』東京：中央公論新社、2016年。
- [Hara, Teruyuki. 1998. *The Story of Vladivostok, a Russo-Asian Crossroad City*. Tokyo: Sanseido]. 原暉之『ウラジオストク物語：ロシアとアジアが交わる街』東京：三省堂、1998年。
- [Hashimoto, Tetsuya. 1992. “The Establishment of the *Ushio Nippo* and the Siberian Expedition.” *Kanazawa University Economic Review* 12 (2): 69-91]. 橋本哲哉「浦潮日報の成立とシベリア出兵」『金沢大学経済学部論集』12巻2号、1992年。69-91頁。
- [Himeda, Mitsuyoshi, ed. 2012. *History of regional exchange in North and Northeast Asia*. Tokyo: Yuhikaku]. 姫田光義編『北・東北アジア地域交流史』東京：有斐閣、1999年。
- [Ito, Ichiro. 2019. “Crimea as a Text”. In *Galitsia Forest: comparative literature and culture in Slavic Eastern Europe*, 237-61. Tokyo: Suisei-sha]. 伊東一郎『ガリツィアの森：ロシア・東欧比較文化論集』東京：水声社、2019年。
- [Morgun, Zoya. 2016. *The Japanese Mosaic of Vladivostok, 1860-1937*, transl. by Wakio Fujimoto. Tokyo: Tōkyōdō shuppan]. ジーヤ・モルグン著、藤本和貴夫訳『ウラジオストク：日本人居留民の歴史1860-1937年』東京：東京堂出版、2016年。
- [Sato, Yoshiyuki, and Igor' R. Savel'ev. 2004. *Journey to Vladivostok: the people who settled in the Russian Far East*. Niigata: Niigata Nippo Jigyo-sha. 佐藤芳行、イゴリ・サヴェリエフ『ウラジオストクへの旅：ロシア極東地域に移住した人々』新潟：新潟日報事業社、2004年。
- [Sato, Youichi. 2011. *Vladivostok in the Imperial Period. Historical research on the formation of the city*. Tokyo: Waseda UP]. 佐藤洋一『帝政期のウラジオストク：市街地形成の歴史的研究』東京：早稲田大学出版局、2011年。
- [Sharko, Anna. 2020. “On the kanji representation of Vladivostok in Japan.” In *Investigations into Modern Japanese*, ed. by the Society for the Study of Modern Languages in Japan, 143-58. Tokyo: Bensei-shuppan]. シャルコ アンナ「日本における『ウラジオストク』の漢字表記」日本近代語研究会編『論究日本近代語』東京：勉誠出版、2020年。143-58頁。
- Александрова, Екатерина С. 2018. “Художественная жизнь Приморья в 1917-1922 гг. в объективе пассионарной теории Л.Н. Гумилёва.” В кн. *Перспективы развития науки в современном мире*, сб. статей по материалам XII международной научно-практической конференции. Том 2, ч. 2, 190-96. Уфа: Дендра.
- Виловатая, Елизавета С. 2015. “Особенности художественной жизни Владивостока в период революций 1917 года, гражданской войны и интервенции.” *Современные проблемы науки и образования* 2(1), <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20867>
- Дударенок, Светлана М. 2018. “Церковь адвентистов седьмого дня Дальнего Востока России в годы Гражданской войны и иностранной интервенции.” В кн. *Гражданская война и интервенция на Дальнем Востоке России: причины,*

- особенности, участники.* Материалы международной научной конференции 23-24.10.2018, 167-71. Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН.
- Кириллова, Елена О. 2018а. “Литературная ситуация Дальнего Востока времён гражданской войны и интервенции и русская эмигрантская журналистика в АТР (малоизвестные страницы).” В кн. *Литература и культура Сибири, Дальнего Востока и Восточного зарубежья. Проблемы межкультурной коммуникации.* Статьи участников VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 16 февраля 2018 г., отв. ред. А.А. Новикова, 6-13. Владивосток: Дальневосточный фед. университет.
- Кириллова, Елена О. 2018б. “Пути развития русской литературы на Дальнем Востоке России в годы Гражданской войны и интервенции. 1917-1922 гг. как особый историко-литературный период. Гражданская война и интервенция.” В кн. *Гражданская война и интервенция на Дальнем Востоке России: причины, особенности, участники.* Материалы международной научной конференции 23-24.10.2018, 172-80. Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН.
- Лынша, Ольга Б. 2017. *История образования в Никольске-Уссурийском. 1882-1922 гг.* Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, http://uss.dvfu.ru/e-publications/2017/lynsha-ob_istoriya_obr_v_nikolske-ussuriiskom_2017.pdf
- Лынша, Ольга Б. 2018. “История Никольск-Уссурийской корейской учительской семинарии- 1918-1923 гг.” В кн. *Гражданская война и интервенция на Дальнем Востоке России: причины, особенности, участники.* Материалы международной научной конференции 23-24.10.2018, 159-67. Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН.
- Мизь, Нелли Г. 2013. *Япония – Российское Приморье: люди и судьбы.* Владивосток: Изд. дом Дальневост. федерал. ун-та.
- Прантенко, Надежда А. 2011. “Василий Баталов – первый приморский художник-педагог.” *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке* 1: 25-7.

«Этот хозяин все государство держать»: украинские мотивы в *Педагогической поэме* А.С. Макаренко

Елена Толстая

1. Классики соцреализма новыми глазами

В результате переворота в российской филологии, произошедшего в 1980-е – 2000-е годы, в литературу вновь вошли не только сотни ранее запрещенных и несправедливо вычеркнутых имен, но и целые периоды творчества официозных советских писателей, представшие в новом свете. Я сама посвятила много усилий малоизученным периодам творчества А.Н. Толстого. Вынесенный на основе этой работы опыт учит, что многие тексты советских писателей XX века оставались неизвестными, некоторые сознательно держались под спудом, а имевшиеся были искажены наслоениями тенденциозной редакции, бесчисленными интерполяциями и фальсификациями. Иногда подобную редактуру вносил сам автор. В специальной статье (Толстая 2003, 422-42) я описала метаморфозы знаменитой книги Н.А. Островского, определила, откуда он взял название, имя героя, основные перипетии, и проследила за муками навязанной ему саморедактуры, в результате которой в тексте не осталось ни одного живого места.

Подобные же проблемы обрушиваются на тех, кто захочет исследовать творчество и других так называемых классиков соцреализма, надежно похороненных под советскими собраниями сочинений. Таков и случай Антона Макаренко, описавшего свой опыт перевоспитания малолетних преступников в колонии под Полтавой в 1920-1926 гг. в знаменитом романе *Педагогическая поэма* (1935). Первое собрание сочинений Макаренко в семи томах

Elena Tolstaya, The Hebrew University of Jerusalem, Israel, elenadtolstaya@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elena Tolstaya, *Ukrainian motifs in A. S. Makarenko's Pedagogical Poem*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.17, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 185-201, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

вышло в СССР в начале 1950-х, второе – в семидесятых-восьмидесятых, а третье, критическое издание, двуязычное – в немецком переводе и по-русски – выпускал в Марбурге сотрудник кафедры педагогики Марбургского университета, энтузиаст Макаренко Гетц Хиллиг, недавно умерший (1938-2019 – Ткаченко 2019). Вышло восемь томов с разными номерами, после чего проект был остановлен (Макаренко 1972-1997). Во времена перестройки, а особенно – в девяностые годы российские и украинские ученые, занимающиеся Макаренко, имели достаточно возможностей ознакомиться с трудами Хиллига, которые переводились на русский язык и издавались в России и Украине. Текстологические штудии Хиллига, располагавшего фотокопиями с архивных подлинных текстов Макаренко, описывали многослойное, поэтапное редакторское вмешательство, огромные купюры и вставки обязательных для эпохи сталинистских мемов. К сожалению, он не успел сделать научных выводов из уже проделанной титанической работы, однако опубликовал ряд статей, которые стали обязательными к использованию в данной теме (Хиллиг и Виль 1993; Хиллиг 1998; 2012; 2014).

Хотя марбургские реконструкции Хиллига поначалу игнорировались в советской редакционной практике, все же группе его последователей в России удалось реконструировать текст *Педагогической поэмы* (Макаренко 2003; 2018), восстановив купюры по рукописям.

Западный интерес к педагогическому эксперименту Макаренко вырос на волне марксистских увлечений, охвативших интеллектуальные круги Германии в 1960-х – 1980-х. Однако критическое издание его трудов, предпринятое Хиллигом, вскрывало многочисленные советские фальсификации и не вполне отвечало левому драйву. Теперь, когда энтузиазм вокруг перековки, коллективизма и прочих понятий сталинского времени поутих, немецкие ученые пытаются переосмыслить наследие Макаренко и решить, исчерпывается ли оно коллективным насилием над личностью и прочими чисто сталинскими методами воспитания или остается что-то, что может быть полезно в новых условиях (Waterkamp 2018, 37-55). Хиллиг писал, наоборот, что успех и популярность Макаренко именно в сталинскую эпоху можно объяснить частичным отказом Сталина от левизны Ленина и Троцкого, выборочным пересмотром отношения к прошлому и даже кое в чем возвратом к общечеловеческим – то есть, «буржуазным» – ценностям (Хиллиг 2014, 122-25, 126-27), а главное – неким «вздохом облегчения», с которым общество отреагировало на этот поворот.

Итак, перед нами целый спектр возможных прочтений Макаренко – с одной стороны он воспринимался как коллективист, практиковавший насилие над личностью, сталинист, поскольку и Макаренко не обошелся без восхвалений Сталина, и даже сотрудник ГПУ, ибо после того, как педагогические эксперименты Макаренко были прекращены, ему дали должность в бюрократическом аппарате этого учреждения, в отделе, которому тогда подчинялись колонии малолетних преступников. На этой бумажной работе он тосковал, пока, наконец, его не отпустили в Москву, где он полностью посвятил себя писательской работе.

С другой стороны была лишь моя собственная давняя, еще детская уверенность, что в лице Макаренко перед нами не сталинист и не гепеушник, а интеллигент дореволюционной формации. Мне было тогда абсолютно ясно, что Макаренко, действующий непривычными методами, помогал ребенку в главном его стремлении – стать личностью и социально состояться, то есть был на его стороне. Самое главное, что его одушевляла высшая ценность – формирование человека в сторону сложности, разума и красоты. Это называлось, в духе эпохи – “новый человек”, но в этой цели нетрудно опознать идеал гуманистов. На мой тогдашний (середина 50-х) взгляд ребенка из затаившихся “бывших”, тайно культивировавших гуманистические идеалы, Макаренко был одним из них.

На теперешний взгляд, это подтверждает сохранившийся в бумагах Макаренко «Общий план» романа:

Личное и индивидуальное озлобление сильной личности. Борьба рабочего презрения к погибшему миру и бунт гордой личности, не желающей быть подхваченной никакими вихрями [...]. Почти контрреволюционное настроение, но ненависть к глупому бунту крестьянства и к его дикости. Отчаянное презрение к городским болтунам и к бессильному стремлению что-то организовать, к воскресникам и трудовой повинности. Презрение к глупому бессильному сентиментализму интеллигентщины. Но в то же время все эти переживания не уменьшают силы и энергии личности [...]. Образуется крепкий и устойчивый одинокий цинизм. Озлобление развивается в сторону спокойного смеха, и все закипает в энергии борьбы воли с десятками разрозненных блатных воль (Макаренко 2003. Прил. 68б).

Несомненно, перед нами автопортрет “гордой личности” – то есть интеллигента, воспитанного на Ницше, Горьком и Чехове. Развал всего, хаос, безобразия и насилие, творящиеся новой властью, он принять не может. Отсюда «почти контрреволюционное отношение»: но оно не означает готовности этого индивидуалиста присоединиться к какому либо движению, лагерю, «вихрю» – это означало бы только подлить масла в бушующий огонь. Кроме того, он вовсе не консерватор, рухнувший мир он презирает. Но он нацелен на противодействие хаосу. Он видит страшные процессы, губящие массы осиротевших и бездомных детей. Он видит бессилие и бездарность интеллигенции и идет своим путем. Ницшеанство разряжается позитивом – одиночество и цинизм выковывают волю, озлобление преобразуется в спокойный смех, как и полагается ницшеанцу, и в энергию, способную сокрушить бесформенное, бессмысленное, уродливое зло преступной среды, в которой деградируют заброшенные в нее сироты. Его герой и образчик – Горький, преодолевший все беды и напасти сиротства и сделавший из себя интеллигента. Не зря колония была названа именем Горького.

Необходимо отметить и то, что пресловутый макаренковский коллективизм, о котором написано столько плохого, на самом деле действовал на отдельного ребенка двояко: вначале на новеньких не обращали внимания, их не пытались вовлечь внутрь ядра собственно колонистов, которые идентифи-

цировались с колонией и которых связывала добровольная игра в приказы, ответственность, поощрения и наказания. Заинтригованный новичок начал переживать свою периферийность в этой иерархии, начал работать со всеми и втягивался в общую игру, формирующую личность. Вместе с тем, постоянной иерархии командиров и простых колонистов в колонии не было, командиры не превращались в отдельную касту, потому что параллельно действовала подвижная система сводных отрядов, которая давала возможность вчерашним подчиненным самим осуществлять ad hoc командные функции. Это означало подчинение всех всем по очереди: то есть шанс изменить свое место в социальной иерархии предоставлялся каждому. Кажется, такое устройство дел близко к равенству.

Наконец, в колонии имело место самоуправление: высшая власть принадлежала совету командиров. И последнее и самое главное: колонисты занимались производительным трудом, колония не только самоокупалась, но и работала на себя, и не только на поддержание и развитие самой колонии, но и на колонистов, треть зарплаты которых откладывалась в специальный фонд – «приданое», из которого по выпуске из колонии, то есть по окончании школы, колонист получал деньги на высшее образование, а желающие жениться – на обустройство. В целом эта система представляла собой максимально демократическое устройство общества, далекое от того, что могла предложить власть российскому обществу в любую из известных эпох. Кстати, именно с тем, что колонисты работали на себя, не могли смириться ни вначале курировавший колонию Макаренко Наркомпрос, ни впоследствии шеф его коммуны – ГПУ. В 1935 году коммунаров из хозяев сделали наемными рабочими, и педагогический эксперимент был окончен: Макаренко ушел с работы “в отставку”, и в утешение ГПУ подбросило ему чиновничью ставку в смешном чине сержанта.

2. Украинские мотивы в соцреализме?

Украинские диалоги, которыми изобилует поэма, в детстве приводили меня в восторг, и книга стала на полку любимых рядом с Зощенко и Грином. Теперь я вспомнила о ней как об втором после Гоголя источнике даже не знания – потому что мы ничего об Украине не знали – а очарованности украинским языком. Что же касается старой моей уверенности в доброкачественности Макаренко: мне хотелось ее проверить опытом прошедшего полувека, прочесть известный всем текст новыми глазами. За рабочую гипотезу я взяла ощущение, что Макаренко не так прост. Мне не верилось, что *Педагогическая поэма* никак не откликнулась на страшные процессы, происходившие в конце двадцатых – начале тридцатых в Украине.

3. Историческая справка

После Февральской революции Украина ненадолго получила независимость и бурно началось государственное строительство. Поощрялся украин-

ский язык, открылись украинские школы. С самого начала большевистского режима в России осенью 1917 г. в отношении к украинской независимости была двойственность. Большевики, унаследовавшие традиционный уже трехвековой взгляд царистской России на Украину как на свою часть, не могли противиться национально-государственному строительству и взрывному культурному возрождению в Украине и были вынуждены пойти на уступки т.н. национальным меньшинствам. Итогом стала так называемая политика украинизации – часть общего разворота в пользу коренных народов, объявленного на Четвертой съезде РКП(б) в 1923 году. Ее реализация означала представительство коренных этносов в партийных и государственных структурах, использование в них родного языка, организацию книгоиздания и журналистики на их языках и преподавание на них в учебных заведениях всех уровней (Danylenko and Bondarchuk 2008, 327-35).

С 1924 прошла украинизация делопроизводства, Украинский язык до того начали изучать в украинских школах, открытых после Февральской революции 1917 года, и продолжали по инерции во время Гражданской войны, в основном на территориях, подвластных Центральной Раде, то есть до конца 1919 – начала 1920 гг. Теперь же, с 1924 года, преподавание украинского языка делалось обязательным для всех школ и он становился основным языком преподавания. Официально поощрялось властью и создание новой украинской литературы – с тем, чтобы создать себе свой новый, зависимый от власти и благодарный ей культурный класс.

Булгаков в *Белой гвардии* (роман написан в 1923, первая публикация 1925) жестко высмеял украинскую независимость, гетмана, Петлюру, украинский язык и погромы. Но уже когда Алексей Толстой писал второй том трилогии *Хождение по мукам* – роман *Восемнадцатый год* (1928), где действие тоже разворачивалось в Украине, тема украинского языка там полностью отсутствовала. Мы знаем, что этих писателей объединяла горячая приверженность к российским государственным, то есть имперским, ценностям. Значит, налицо резкое изменение отношения русских советских писателей к украинскому языку в течение всего лишь пяти лет. Оно видно и в том, что ранняя советская литература годов часто пользуется украинскими фамилиями – Кожухи да Метелицы – но в целом этот интерес проходит к концу двадцатых.

Украинизация была воспринята с энтузиазмом существовавшим давно, но получившим мощное подкрепление в период национальной независимости массовым национально-культурным украинским возрождением. Как бы в компенсацию ненадолго обретенной и вновь утраченной государственности, бурно развивалась языковая и культурная самостоятельность. Украинизация использовалась большевиками как важный козырь. В международном аспекте она давала Советской России перевес перед Польшей и Румынией, где украинский язык не поощрялся, а во внутреннем аспекте она позволяла им завоевать доверие украинских народных масс и создать себе базу поддержки. Важно, что на украинизации настаивали украинские коммунисты.

Однако украинизация очень быстро была приторможена: Москва испугалась и дала задний ход. Уже в 1925, Политбюро ЦК КП(б)У решило,

что русский язык должен преподаваться во всех учебных заведениях Украины. Процент школ, в которых все предметы преподавались на русском, был сильно выше процента этнически русских в Украине. В 1926 году закрыли украинские школы в РСФСР. Сталин был недоволен натиском украинских большевиков, требующих дерусификации в Украине. Уже в 1927 году Красной армии было позволено вести делопроизводство на русском языке по всей территории Союза. В 1928 году Политбюро ЦК ВКП(б) признало неправильным такое толкование закона об украинизации, при котором люди, не овладевшие украинским, не берутся на службу. Изменение курса было очевидным. В 1932 году начинается борьба с украинским национализмом сначала в партии, а вскоре и в культуре. Начало активной борьбы с украинизацией совпало с насильственной коллективизацией, приведшей к голодомору. Украинизация во многом утратила свою социальную базу – украинское крестьянство (Соколов 2022).

4. Соцреализм

Соцреалистический канон – десяток толстых романов начала 1930-х годов про большие советские проекты, индустриальные стройки, куда собралось много разных людей из разных мест – уже уделяет украинским персонажам очень мало внимания. Как показал Е. Добренко, главная черта литературы соцреализма – политиканство: то есть, иерархия разных национальностей в строительстве такого проекта, количественная и качественная, должна бы рисовать их желательное соотношение, быть примером и моделью создаваемой реальности, как и полагается в этом стиле (Добренко 2007, 58). На самом деле лишь в двух таких многолюдных панорамах были украинские статисты: в романах *День второй* И. Эренбурга (1931) и *Время, вперед* В. Катаева (1932). Но их презентация в этих текстах минимальна и амбивалентна, что и немудрено на фоне стремительно меняющейся реальности. Люди с украинскими фамилиями в этих сочинениях – периферийные фигуры. У Эренбурга они ненадежны: рабочий Сидорчук тайно торгует водкой, а рабочий Павченко доносит из ревности. У Катаева рабочий Ищенко положительный: в момент, когда его жена рождает, он бежит из больницы на стройку. Но вот рабочий Саенко обижает рабочего Загирова из-за его казахской национальности, заставляет его пить, они дерутся, но Загиров вырывается от Саенко и бежит на стройку. Тем временем Ищенко ставит на стройке рекорд, его принимают в партию: то есть, добродетель Ищенко перекрывает грехи Саенко и соблюдено равновесие. Итак, в общей многонациональной картине в обоих случаях украинцы в целом выглядят двойственно.

В плане взаимоотношений канона с Украиной и украинским языком оказался интересен Николай Алексеевич Островский¹, роман которого являет-

¹ Имя Островского недавно было во всех заголовках, потому что в процессе десоветизации сносили его памятники по всей Украине.

ся одним из главных столпов соцреализма. Родным языком Островского был украинский, «риденсья мова», по его выражению. Об украинском переводе своего романа *Как закалялась сталь* он писал:

Мне кажется, что на украинском языке книга выигрывает, ибо диалоги там даны на родном языке действующих лиц. Сестре и мне, например, книга на украинском языке нравится больше, чем на русском, и это без наличия национального уклона. Я, конечно, шучу (Островский 1969/3, 249).

Действительно, Островский был сыном украинца и матери-чешки, учился до Февраля, как полагалось всем украинцам, по-русски, а в 1917-1919, то есть с 13 до 15 лет – по-украински, причем был блестящим учеником, издавал в училище газету и т.д. После печальных перипетий, погубивших его здоровье (о реальных событиях его биографии очень мало известно, а события романа вымышлены или сильно искажают факты), Островский начал писать, поначалу по-украински: это были какие-то документальные фрагменты по истории молодежного коммунистического движения Украины. Однако, он перебрался в Москву и перешел на русский язык, при том что украинским языком он по всей очевидности владел лучше.

Как бы то ни было, прочтя первые варианты романа, написанные им по-русски, редактора предложили ему переписать все по-украински (возможно, дело было не столько в языке, сколько в литературной неискушенности автора). Он был подавлен и сказал, что и подумать не может об обратном переходе. Впоследствии роман был подвергнут многократной литературной и политической правке, над ним работала бригада редакторов, причем предложенные изменения в текст вносил сам автор. В его окончательной форме (1935) роман Островского лежит полностью в русле политики сталинской деукраинизации. Украинцы в целом представлены как националисты: так, в театре Шепетовки торжественно встречают бойцов УНР, зал набит битком, там буквально весь мало-мальски грамотный народ города, но автора это вовсе не смущает, и он всех их описывает в целом как некий разгул эсеровско-буржуазно-кулацкой мути. Затем на одних петлюровцев прямо в театре нападают другие петлюровцы и друг друга истребляют. Явно цель этого эпизода – показать, что украинцы неспособны к самоуправлению, что они в любой момент срываются на разнузданное беснование низших инстинктов, что должна иллюстрировать ужасная сцена еврейского погрома: насколько я помню, в шестидесятые роман продолжали читать ради ее одной. Все же в книге цитируются украинские песни; но кроме них, украинский язык в романе сокращен до минимума. Например, в первоначальном, до редакционных правок рукописном тексте *Как закалялась сталь* – стоит: «– Эй, хлопцы, ходиць сюды!» А в окончательном варианте: «– Эй, хлопцы мои, сюда!» (Островский 1969/1, 38-39; Трегуб 1964, 92-100). Персонаж за истекший период успел обучиться русскому языку, с вкраплениями украинизмов. Так что даже в мелочах правка была не только стилистической, но и политической, отражая изменяющееся отношение центральной власти к украинскому языку.

5. Использование украинского языка в *Педагогической поэме*

Одной из неотъемлемых частей соцреалистического канона всегда была *Педагогическая поэма* Антона Семеновича Макаренко, украинского педагога и советского писателя, писавшего по-русски. Место *Педагогической поэмы* в каноне русского соцреализма, как описания мира, проникнутого гармонией, где уже почти достигнуто ослепительное будущее – рядом с романами о больших проектах, вроде *Время – вперед!* и *День второй*. Однако Макаренко в середине тридцатых, после появления *Педагогической поэмы*, подвергся беспрецедентно жестоким нападкам в прессе; книга именовалась «антипедагогической поэмой», ее автор – «антисоветским воспитателем». Лишь после смерти Макаренко в 1939 году произошла его канонизация как советского педагога (Хилиг 2014, 45-70).

То, что читатель чувствует по поводу украинского языка в *Поэме*, как бы даже не вяжется с фигурой Макаренко как несомненного русификатора. О национальном и языком самоопределении Макаренко написал ряд статей Хилиг (2014, 79-88; 2017, 218). Тут нет никакой двусмысленности. У Макаренко отец был украинцем, а мать русская, из обедневшей дворянской семьи. При этом отец был ко всему украинскому равнодушен, порой враждебен, а мать любила украинский юмор. Языком семьи был русский, все чтение было по-русски. Дореволюционное образование в Украине было обязательно русское, высшая школа тем более. Макаренко окончил учительский институт, и был, естественно, русификатором по профессии. В армии он служил совсем недолго – осенью 1917 его было мобилизовали, но весной отпустили из-за плохого зрения. Он и его младший брат, офицер Виталий Семенович Макаренко (Хилиг 1998) некоторое время (1917-1919 гг.) преподавали в Крюковском высшем начальном железнодорожном училище², которым Макаренко вскоре стал заведовать.

Преподавание в руководимом Макаренко Высшем начальном железнодорожном училище в 1917-1919 гг., когда часто менялись власти, велось на русском языке, а украинский язык как предмет в программу обучения не входил. Так же и руководимый Макаренко в это время в Крюкове драматический кружок им. Короленко ограничивался постановкой русскоязычных пьес (русских и иностранных авторов – ср. Хилиг 2014, 81).

Младший брат Макаренко, бывший поручик царской армии Виталий Семенович Макаренко преподавал в этом училище физкультуру и вводил во-

² «По мере расширения сети железных дорог и увеличения числа работающих на железной дороге во второй половине XIX в. происходит становление профессионального образования как части железнодорожной индустрии [...]. для детей железнодорожников на станциях начинают открываться и общеобразовательные школы по типу сельских одно-классных и двухклассных, реже – городских училищ. Централизация и институционализация среднего железнодорожного образования происходит в 1886 г., когда казенные и частные учебные заведения были переданы в ведение Министерства путей сообщения, где был создан учебный отдел, а для их содержания был организован фонд, формировавшийся из отчислений от доходов с железных дорог» (Маслинский 2012, 403-18).

енизированные элементы в свое преподавание и во внешкольные занятия. Именно по его инициативе братья организовали в училище театральные кружки, в котором оба ставили пьесы и играли. В 1919 году Макаренко вернулся в Полтаву, где стал директором русской городской школы. Летом 1919 года Виталий вступил в добровольческие войска и с ними покинул Крюков, а затем в 1920 эмигрировал. После его отъезда дом семьи Макаренко в Крюкове был разграблен дотла. Макаренко забрал мать к себе в Полтаву, и вскоре началась его деятельность в колонии для малолетних правонарушителей в Полтавской области около местечка Трибы.

Все существование колонии, все преподавание в ней и все общение проходило на русском языке. Колонисты по большей части городские, то есть русскоязычные дети, но в повествовании Макаренко изображены и дети-украинцы, которые говорят между собой по-украински, обращаются к педагогам по-украински и по-русски, но учатся, по всей видимости, по-русски. В 1924 году, когда украинский стал единственным государственным языком и от Макаренко потребовали украинизации деловой переписки, он выучил (то есть активизировал) язык и писал отчеты на сносном украинском. До доклада специальной комиссии ЦКК ВКП(б) о результатах обследования практики проведения национальной политики на Украине за 1925-1927 гг., где указывалось на «перегибы в проведении украинизации», оставалось три года. Все же, колония имени Горького оставалась единственной в Украине, где обучение и общение долго продолжали вестись на русском языке. Языковые претензии играли важную роль в нарастающем недовольстве им начальства. Эти противоречия запечатлены в *Поэме* – это один из воспитателей колонии, украинец, изображенный в сатирических тонах:

Дерюченко был ясен, как телеграфный столб: это был петлюровец. Он «не знал» русского языка, украсил все помещение колонии дешевыми портретами Шевченко и немедленно приступил к единственному делу, на которое был способен, – к пению «украинских писэнь».

Дерюченко был еще молод. Его лицо было закручено на манер небывалого запорожского валета: усы закручены, шевелюра закручена, и закручен галстук-стричка вокруг воротника украинской вышитой сорочки. Этому человеку все же приходилось проделывать дела, кощунственно безразличные к украинской державности: дежурить по колонии, заходить в свинарню, отмечать прибытие на работу сводных отрядов, а в дни рабочих дежурств работать с колонистами. Это была для него бессмысленная и ненужная работа, а вся колония – совершенно бесполезное явление, не имеющее никакого отношения к мировой идее (Макаренко 1957а, 184).

Макаренко иронически цитирует выказывания этого персонажа на настоящем культурном украинском, а в конце концов выставляет его смехотворным дураком и рвачом.

В 1928 году колония имени Горького перестала существовать, и Макаренко перешел на работу в коммуну им. Дзержинского в Харькове, отнесившуюся к системе ГПУ, где основным языком общения был русский.

Отношение властей к украинскому, как мы уже видели, менялось, и языковые претензии к нему прекратились. В результате у многих его воспитанников обучение начиналось по-русски, продолжалось несколько лет по-украински (в середине-конце двадцатых), а завершалось опять по-русски. В своей первой повести *Марш тридцатого года* (1930) Макаренко пишет об установившемся вследствие этого «нашем русско-украинском языке» (Макаренко 1957б, 90).

6. Особенности *Поэмы*

Педагогическая поэма начала писаться после того, как Макаренко потерял колонию и во многом затем, чтоб воссоздать главное дело жизни автора в слове и так возместить эту потерю. Я предположила, что украинский язык в *Поэме*, особенно в первых двух частях, писавшихся в конце 1920-х – начале 1930-х, ностальгически отражает меняющийся статус украинского языка в Украине. Возможно, такое интенсивное использование украинского также является своего рода ответом автора на истребительную борьбу властей с украинским народом, усиление русификации, разгром всего живого в украинской жизни – и местной партийной и комсомольской верхушки, и украинской литературы, живописи и театра, чему Макаренко к моменту окончания книги успел побывать прямым свидетелем. Как бы то ни было, главный прием *Педагогической поэмы* – это игра с украинским языком человека, который его замечательно чувствует и понимает, и это чувство заражает читателя, как в гоголевских *Вечерах*. *Педагогическая поэма* последовала за повестью *Марш 30 года* – сухо-документальной, написанной безличным, невыразительным языком – возможно, в результате того, что повесть два года находилась в руках разных редакторов и только в 1932 г. вышла в свет. *Поэма*, напротив, – несомненная художественная удача. Я-повествование *Поэмы* – русское, обильно украшенное украинизмами – иногда в кавычках, иногда без кавычек, иногда с переводом, иногда без, часто в весьма непоследовательной русской транслитерации, с ошибками, неточностями и постоянным перескакиванием с языка на язык. В *Поэме* используется широкая стилистическая амплитуда русских регистров: от сдержанного, иногда – нарочито казенного, часто – в обрамляющих пассажах – аналитического, до исповедального, порой крайне эмоционального. Игра идет на контрасте стилистических топов: авторского ученого или бюрократического – и бытового, событийного, описывающего бедность, грязь, заброшенность и провинциальность. Так, ученые названия глав в *Поэме* служат камертоном, настраивающим на теоретическое настроение: это могут быть заглавия известных научных книг, как *Характер и культура* – так называется одна из монографий Зигмунда Фрейда: это могут быть термины педагогики, психологии или антропологии, например, ‘Доминанта’ или ‘Характеристика первичных потребностей’, или официальные военные или административные выражения, например: ‘Операции внутреннего характера’ или ‘Дела государственного значения’. В том же повышающем значении используются литературные цитаты, как «Хождение Семена по мукам»,

с аллюзией на роман Алексея Толстого, которого Макаренко очень любил и даже написал рецензию на первую часть *Петра I*; или «Кувшин молока» (современный читатель уже не знает, что это заглавие известной басни Лафонтена), или «Габерсуп», явно из *Ревизора*, или вполне библейское «Бытие». Разумеется, в ходе повествования названия глав попадают в бытовой регистр и иронически переосмысляются.

К этим перепадам добавляется эффект двуязычия. Украинско-русская билингвальность действует на протяжении первых двух частей *Поэмы*: в третьей части описывается переезд колонии в русскоязычный Харьков, и украинское повествование сокращается до минимума. Однако украинская компонента вовсе не привязана к определенным, например провинциальным коннотациям – скорее она амбивалентна и позволяет внезапные эффекты. Главным носителем билингвальности оказывается завхоз Калина Иванович Сердюк, который выражался «... с украинским прононсом, хотя принципиально украинского языка не признавал. В его словаре было много украинских слов, и “г” он произносил всегда на южный манер» (Макаренко 1957а, 17).

7. Функции украинского

По-украински говорят украинские крестьяне, с которыми у колонии конфликты, ибо колония забирает земли, которые те захватили в революцию, конфискует правдами и неправдами их скот, сельскохозяйственную технику и самогонные аппараты, то есть ведет себя как угнетающая, провластная структура. Поэтому крестьяне к колонистам враждебны, подобно тому, как враждебны к крестьянам сам Макаренко и его воспитанники – крестьяне они знают изнутри, презирают за жадность и называют «граками». С крестьянами колонисты входят в диалог по-украински, общий язык служит им, чтобы обманчивым ходом втереться в их доверие и неожиданно предательски оказать ся не своими, а чужими и поразить наповал:

Карабанов зашептал мне на ухо:

– Брешет. Я этого дядька знаю... Вы не с Сторожевого?

– Эге ж, с Сторожевого. А ты ж що ж тут? А чи ты не Семен Карабан? Панаса сынок?

– Так как же! – обрадовался Семен. – Так вы ж Омельченко? Мабудь, боитесь, що отберут? Ага ж?

– Та оно и то, шо отобрать могут, да и сына женить же...

– Та хйба ваш сын доси не в банде?

– Що вы, Христос з вами! (Макаренко 1957а, 158).

Однако, к середине повествования тема противостояния с крестьянами исчерпана. Выявляется герой, любимый воспитанник Карабанов, сын украинских крестьян, который использует украинский виртуозно и в других художественных целях. Ему поручили отвезти в городской морг трупик новорожденного, задушенного родившей его воспитанницей. Ужас этого убийства потряс колонию, и герой преодолевает этот ужас своим фальши-

вым восторгом по поводу увиденных в морге заспиртованных монстров и идиотским энтузиазмом по поводу этой макабрической сцены и якобы несомненных преимуществ собственного трупа. Украинский язык служит здесь способом обезвредить страшную коллективную травму путем ложного ее истолкования и неадекватного реагирования в виде восхищения вместо ожидаемого ужаса.

На третий день после убийства Карабанов отвез труп ребенка в какую-то больницу. Возвратился он в большом воодушевлении:

– Ой, чога я там тилько не бачив! Там в банках понаставлено всяких таких пацанов, мабуть десятка три. Там таки страшни: з такою головою, одно – ножки скрючило, и не разберешь, чы чоловик, чы жаба яка. наш – куды! Наш – найкращий (Там же, 119).

Именно в связи с личностным переломом у этого героя *Поэма* приводит украинскую песню, буквально изображающая расширение души:

Вылиталы орлы
З-за крутой горы,
Вылиталы, гуркоталы,
Роскоши шукалы (Там же, 195).

В середине повествования украинский резервируется для гораздо более сложных и изысканных ролевых игр колонистов: вот, например, игра в помилку якобы махновцев:

– Голову сняты або расстриляты! Ходят по лесу с оружием, мабуть, их там богато.

К Федоренко, человеку страшно селянскому, обращались вдруг:

– Признавайся, у Махна був?

Федоренко довольно быстро соображал, как нужно ответить, чтобы не нарушить игру:

– Був.

– А что там робыв?

Пока Федоренко соображает, какой дать ответ, из-за его плеча кто-нибудь отвечает его голосом, сонным и тупым:

– Коров пас.

Федоренко оглядывается, но на него смотрят невинные физиономии. Раздается общий хохот. Смущенный Федоренко начинает терять игровую установку, приобретенную с таким трудом, а в это время на него летит новый вопрос:

– Хиба в тачанках коровы?

Игровая установка окончательно потеряна, и Федоренко разрешается классическим:

– Га? (Макаренко 1957а, 197).

В какой-то момент возникает план перевода колонии на остров Хортицу, и колония увлекается запорожской темой. Вот игровой эпизод принятия в колонию девушки, привезенной из города тем же Карабановым:

Лапоть повернулся к собранию с таким выражением лица, какое бывает у напряженно думающих дураков: надувался, хлопал глазами, поднимал палец, задирает нос, и все это без какого бы то ни было намека на улыбку.

– Значиться, так будэмо говорыты: «Отче наша» вона нэ тямьты, «Верую» ни в зуб ногой, Днипро пэрэпльвэ. А може, нэ пэрэпльвэ?

– Пэрэпльвэ! – кричит собрание.

– Ну добре, а колы не Днипро, так Коломак пэрэпльвэ?

– Пэрэпльвэ Коломак! – кричат хлопцы в хохоте.

– Выходыть так, що для нашої лыцарьской запорожской колонии годыться?

– Годыться.

– До якого куреня?

– До пятого.

– В таком рази посыпьте ий голову писочком и вэдыть до куреня.

– Та куды ж ты загнув? – кричит Карабанов. – То ж тилько кошевым писочком посыпалы ...

– А скажи мени, козачэ, – задает вопрос Семену Лапоть, – а чи життя розвивається, чи нэ розвивається?

– Розвивається. Ну?

– Ну так раньше посыпали голову кошевому, а теперь всем (Макаренко 1957а, 384-85).

Остроумие в колонии высоко ценится, чудаков и дураков подстерегают розыгрыши:

– Что случилось, Галатенко?

– Разве он имеет право? Он думает, как он командир четвертого, что ж с того? Ему сказали – зробыть станок для Молодця, а он говорит: и для Молодця зробыть, и для Галатенко.

– Кому говорит?

– Да столярам своим, хлопцям.

– Ну?

-- То ж станок для Молодця, чтоб из вагона не выскочил, а они поймали меня и мерку снимают, а Таранец каже: для Молодця с левой стороны, а для Галатенко – с правой.

– Что это?

– Та станок же.

Лапоть задумчиво чешет за ухом, а Галатенко терпеливо-пристально ждет, какое решение вынесет Лапоть.

– Да неужели ты выскочишь из вагона? Не может быть!

Галатенко за окном что-то выдывает ногами и сам на свои ноги оглядывается:

– Та чего ж я выскочу? Куда ж я буду выскакуваты? А он говорит: сделайте крепкий станок, а то он вагон разнесет.

– Кто?

– Та я ж ...

– А ты не разнесешь?

– Та хйба я буду... там ... в самом деле ... (Там же, 486-87).

Итак, украинский в *Поэме* становится языком драгоценных драматических инкрустаций, полных остроумия. Нужно вспомнить здесь о тяготении Макаренко к театру еще со времен их с братом совместной педагогической работы в Крюково, и о театральном эксперименте в полтавской колонии, которым он руководил. Драматические элементы в романе и украинско-русское двуязычие сообщают ему добавочную жизнестойкость.

8. Крестьянская тема

Поэма рассказывает о начале-середине 1920-х. События начала 1930-х у Макаренко никак не отражены, коллективизации нет, голодомора нет. И все же *Поэма*, как и ее автор, не так проста. У Макаренко украинское село, несмотря на свою “дикость”, которая, как мы помним, отталкивала его с самого начала, все же неожиданно предстает как обольстительный идеал порядка, хозяйственности и незаурядного ума крестьян. Перед нами описание в лучших традициях русского конструктивизма, недолго просуществовавшего, но отчетливо заявившего о себе движения конца 1920 – начала 1930х гг., восславлявшего разум и европеизм.

Перед нами без конца, от горизонта до горизонта, ширилась по нивелиру сделанная равнина [...]. Равнина плотненько была засеяна хлебом; золотые, золотисто-зеленые, золотисто-желтые, ходили кругом широкие волны [...]. А на этом золотом фоне с непостижимой правильностью были расставлены группы белоснежных хат [...]. Все это выдержано было в точном стиле; самый придирчивый художник не мог бы здесь обнаружить ни одного ложного мазка (Макаренко 1957а, 304-5).

Наиболее политически некорректные суждения автор отдает старику-завхозу колонии Калине Ивановичу Сердюку, политические и мировоззренческие мнения которого оригинальны, но лишены системы: это объясняется отчасти невообразимой биографией – украинец, «был он в молодости гусаром лейб-гвардии Кексгольмского ее величества полка...» (Там же, 17), а отчасти богатым жизненным опытом: «Он с одинаковым вкусом ругал буржуев, большевиков, русских, евреев, нашу неряшливость и немецкую аккуратность» (Там же). Поскольку упрекать такого человека за его мнения бессмысленно, Макаренко этого не делает и не замечает, как тот нарушает пределы дозволенного: как и повествователь, Калина Иванович одобряет пасторальную картину сел и пажитей: «Картина понравилась и Калине Ивановичу: – Вот видите, как хозяева живут? Тут тебе живут аккуратные люди» (Там же, 305). И завхоз озвучивает пронародную, прокрестьянскую позицию: правда, этого эпизода нет в советских собраниях сочинений, но он зато присутствует в полной версии, реконструированной С.С. Невской по рукописи уже в постсоветское время. Впервые эта версия появилась в книжном виде в 2003 году (существует и более позднее издание – Макаренко 2018), но разные фрагменты из полной версии, очевидно, постепенно и в разное время успели проникнуть в разнообразные интер-

нет-издания *Поэмы*, поэтому относиться ко всем ним, кроме полной версии, следует с большой осторожностью.

В полной версии Калина Иванович уничижительно отзывается о деревенских бедняках: «– Это тебе не какие-нибудь незаможники, у которых, понимаешь, главная животная – воша». Тут с ним – с советской позиции – не соглашается конюх-колонист: «– Тут враги советской власти живут, бандиты, – сказал Антон, оглядываясь с козел» (Макаренко 2003, 302). На что Калина Иванович резко возражает:

– Да на что ему твоя советская власть? – даже рассердился немного Калина Иванович. – Что ему может дать твоя советская власть, када у него все есть: хлеб свой, и мясо, и рядно, и овчина, самогон тоже сам делает, паразит, венник ему если нужен, так смотри, нехворощи сколько растет и какая хорошая нехвороща.

– И лебеда своя, – сказал Шере (Там же).

Шере – это гениальный ученый агроном колонии, модернизатор, презирающий примитивное хозяйство украинских крестьян. Но ему Калина Иванович возражает: «– Лебеда не мешаает, што ж с того, што лебеда, а этот хозяин все государство держить, а если б еще государство с ним обходилось, как следует... Это тебе хозяин: он не доспить, не доест, а все на пользу... Потому что трудиться... А кто трудиться, тот и богатым будет. Вы ж, только поглядить, до чего тут хорошее хозяйство. Душа радуется»... (Там же).

И в 1933 г., когда писались или переписывались эти строки, и в 1934 г., когда они редактировались, и в 1935 г., когда текст *Поэмы* вышел в альманахе и отдельной книгой, становилось все яснее, что государство обходится со своими крестьянами не как следует. В издании 1935 года эта апология крестьянства в тексте отсутствует. Впрочем, отсутствуют и доводы агронома, что хозяйство это ведется как при Рюрике, и урожаи снимает нищенские, и живут как дикари, на которые, впрочем, Калина Иванович реагирует возмущенно – и совершенно правильно – как на попытку перевести разговор в совершенно другое русло, с дурного обращения государства с тружениками-крестьянами, которое выглядело столь явно несправедливым, на якобы отсталость этих крестьян – как будто этот аргумент мог оправдывать подобное отношение.

Макаренко, очевидно, чувствовал необходимость уравновесить столь явно политически ошибочный панегирик Калины Ивановича украинским “куркулям”. По сюжету сам рассказчик в компании своего завхоза и агронома объезжает соседние хутора в поисках лошадей на продажу – но крестьяне пугаются комиссарского вида Макаренко в полувоенной форме, с револьвером и в очках. Одни прячут лошадей, другие ломают несусветные цены. И тогда разочарованный Калина Иванович ругает крестьян за то самое, за что раньше хвалил – за автономность: «Залезло чертово отродье, сховалось на хуторах, и никто ему не нужный» (Макаренко 2003, 305). По поводу крестьян он говорит теперь вещи уже совершенно “политкорректные” и в полном ладу с генеральной линией: «Мало их, паразитов, советская власть придавила, этот народ сничтожить нужно» (Там же). Слово ‘народ’ особенно играет

здесь многозначностью! Эта часть эпизода с кровожадной репликой, в точности соответствующей сталинской политике, также отсутствовала в советских изданиях.

Разумеется, надо делать поправку на отношение рассказчика к Калине Ивановичу, в целом ироническое, никогда не полностью серьезное, и на юмористический характер всей главы: на следующий день Калина Иванович повторяет попытку купить лошадей, но выезжает уже без Макаренко, а в компании богатого соседа-украинца, их встречают с почетом, и они триумфально возвращаются домой с покупкой.

Что происходило с Макаренко в 1935 году, когда *Поэма* вышла – сперва в *Альманахе* Горького, а затем отдельной книгой? Летом 1935 года он потерял и коммуны и был переведен на штатную бюрократическую должность в аппарате НКВД в Киеве. Там он полтора года заведовал отделом трудовых колоний и отчаянно скучал. В 1936 году появляется опасный донос на него, которому тогдашний нарком внутренних дел Украины А. Балицкий не дал ходу (Хиллиг 2014, 139-54). Остаться в Украине, однако, стало опасно, и Макаренко приложил все усилия, чтобы перебраться в Москву. В июле 1937 года Балицкий сам был арестован, и донос на Макаренко передали в Москву. Жена Макаренко вовремя заручилась поддержкой Шолохова и Фадеева, которые просили за него Сталина, и писателя не тронули, но он умер от разрыва сердца 1 апреля 1939 года.

История осмысления Макаренко – это история постоянного несогласия между разными трактовками. Академический взгляд на вещи только начинает складываться теперь, когда появился в переводе колоссальный фактический материал, введенный Гетцем Хиллигом. Мне пришлось еще осложнить и без того противоречивую картину, предположив в тексте Макаренко, наряду с ожидаемыми антинародными, и либеральные коннотации. Я надеюсь, тем не менее, что необходимые свидетельства подобных настроений писателя, как это обычно бывает, не находились до сих пор лишь потому, что никто их не искал.

Цитируемая литература

- Danylenko, Viktor, and Petro Bondarchuk. 2008. “‘Ukrainization’ and the Famine of 1932-33 in Ukraine.” In *Translated Academic Articles. HREC* [orig.: Володимир Даниленко, и Петро Бондарчук, „Українізація” і голод 1932-1933 років в Україні.” In *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*. Міжвід. зб. наук. пр., 327-35. вип. 18], <https://holodomor.ca/resources/further-reading/translated-academic-articles/>
- Makarenko, Anton. 1972-1997. *Gesammelte Werke. Band 1-8* (Marburg Ausgabe). Ravensburg-Stuttgart: Otto Maier Verlag.
- Waterkamp, Dietmar. 2018. “Götz Hillig and his search for the true Makarenko. What did he find?” *International Dialogues on Education* 5/2: 37-55.

- Добренко, Евгений А. 2007. “Социалистический реализм и реальный социализм (Советские эстетика и критика и производство реальности).” *Colloquia* 18: 57-91.
- Макаренко, Антон С. (1935) 1957а. *Педагогическая поэма*. В кн. Антон С. Макаренко, *Сочинения в семи тт.* Москва: Инст. теории и истории педагогики, 2-е изд., т. 1.

- Макаренко, Антон С. (1930) 1957б. *Марш 30 года*. В кн. Антон С. Макаренко, *Сочинения в семи тт.* Москва: Институт теории и истории педагогики, 2-е изд., т. 2.
- Макаренко, Антон С. 2003. *Педагогическая поэма*. Первое полное издание без сокращений. Сост., вступ. статья, примеч., пояснения С.С. Невская. Москва: ИТРК, http://makarenko-museum.ru/Classics/Makarenko/Макаренко_A_Pedagogic_Poem/Makarenko_Ped_poem_full_text.htm
- Макаренко, Антон С. 2018. *Педагогическая поэма*. Полная версия. Сост., вступ. статья, примеч., комментарии С.С. Невская. Москва: АСТ.
- Маслинский, Кирилл А. 2012. “Учитель железнодорожной школы (к типологии советских педагогических сообществ).” *Антропологический форум* 6: 403-18.
- Островский, Николай А. 1969. *Собрание сочинений*, в 3-х тт. Москва: Правда.
- Соколов, Борис В. 2022. “Украденная идентичность. Как большевики перешли от украинизации к деукраинизации.” *The Insider*, 27 апреля 2022, <https://theins.ru/history/250554>
- Ткаченко, Андрей В. 2019. “Антон Макаренко и Гётц Хиллиг: два имени, которые невозможно разъединить.” *Народное образование* 5: 185-86.
- Толстая, Елена. (1985) 2003. “Как закалялся стиль.” В кн. Елена Толстая, *Мирпослеконца. Работы о русской литературе 20 века*, 422-42. Москва: РГГУ.
- Трегуб, Семен. 1964. *Жизнь и творчество Николая Островского*. Москва: Худож. лит-ра.
- Хиллиг Гетц, и Ирене Виль, ред. 1993. *25 лет лаборатории «Макаренко-реферат» Научно-исследовательского центра сравнительной педагогики Марбургского университета 1968-1993*. Марбург.
- Хиллиг, Гетц, сост., комментарии. 1998. *На разных берегах... Судьба братьев Макаренко*. Москва: Витязь.
- Хиллиг, Гетц, 2012. “Комментарии.” В кн. Антон С. Макаренко, *Публичные выступления (1936-1939 гг.)*. Аутентичное издание, под ред. Гетца Хиллига. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина.
- Хиллиг, Гетц. 2014. *В поисках истинного Макаренко. Русскоязычные публикации (1976-2014)*. Полтава: Полтавский национальный педагогический ун-т им. В.Г. Короленко.

Как закалялась сталь в Восточной Азии

Го Косино

По мнению исследователя советско-китайских отношений Ян Ли, чтение советской литературы позволило китайским читателям испытать романтические чувства, которые часто подавлялись революционным духом в китайской общественной сфере (Li 2017, 158). Темы, которые китайским писателям не разрешалось затрагивать, якобы отыскивались в советских произведениях, хотя литература обеих стран была основана на одной и той же социалистической идеологии и эстетике. Другими словами, можно сказать, что советская литература приобретала неожиданный дополнительный смысл в воображении китайских читателей.

Роман Николая Островского *Как закалялась сталь* (1932-34) рассказывает о молодом человеке Павле Корчагине, который “закаляет” стальной дух, жертвуя своим телом и жизнью в эпоху революции, гражданской войны и послевоенного социалистического строительства. Сюжетная линия, в ходе которой его физические травмы приводят к параличу и даже слепоте, кажется гротескной с одной стороны, но, с другой стороны, его героическое самопожертвование также способно вдохновлять молодых читателей. Будучи образцовым произведением советского социалистического реализма, роман Островского был переведен на многие языки и одно время активно читался как в коммунистическом блоке на Востоке, так и левыми читателями на Западе. В Китае он был настолько популярен, что даже сегодня его неизменно упоминают среди любимых книг студентов университетов (Чжэн 2020), в отличие от России после распада социалистического режима, где роман потерял свое привилегированное положение и больше не читается с таким усердием.

Go Koshino, Keio University, Japan, gkoshino@hotmail.com, 0009-0001-2361-2697

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Go Koshino, How the Steel Was Tempered in *East Asia*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.18, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 203-210, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

Образ и твердые убеждения Павла Корчагина активно внедряются для воспитания молодежи в качестве представления об идеальном герое в социалистическом государстве¹. Тем временем читатели нашли альтернативную трактовку романа. Главный герой Островского постепенно преодолевает личные чувства, такие как любовь, и вырастает в человека со стальной волей. По сравнению с великой целью социалистического строительства, любовь, возможно, – это лишь препятствие. Его любовная связь с Тоней, первой из трех героинь, описана относительно тщательно для того, чтобы подчеркнуть степень трудностей, которые должен преодолеть молодой герой. Но именно по этой причине первую половину романа можно читать как историю любви.

В общей структуре романа Тоня, с одной стороны, представлена как отрицательная фигура, которая никак не может отождествить себя с рабочим классом. Но с другой стороны, буржуазные черты элегантности, культурности и ухоженности могут восприниматься читателем как женственные и довольно привлекательные. В романе присутствуют романтические сцены даже эротического оттенка. В одной из них Павла в тюрьме соблазняет бедная украинка Христина, которой все равно суждено быть изнасилованной казаками-петлюровцами. Есть также другая сцена, где Павел клянется в любви Тоне, они обнимаются, целуются и проводят ночь вместе. Эти сцены могут пробудить сильный эмоциональный отклик у читателей, в особенности, такими выражениями, как «горячие губы и чуть влажное от слез лицо» или «поцелуй, жгучий, как удар тока» (Островский 1969, часть 1, глава 6).

О восприятии романа *Как закалялась сталь* в Китае уже было написано несколько научных статей, в которых отмечалось, что официальное, идеологически оправданное толкование романа сосуществует с личным, романтическим восприятием читателей (Yu 2002, 347; He 2010, 404-13; Green 2017, 145-46). Например, в часто цитируемом эссе *Воспоминание о любви к Тоне* Лю Сяофэн (1956-), профессор-религиовед, вспоминает о своем увлечении романом Островского с самого детства. Из-за тяжелых переживаний во время Культурной революции он разочаровывается в революционном духе Павла Корчагина, но все же образ Тони остается в его памяти, «как аромат, тонкость, яркость и мягкость весеннего дождя» (Лю 1996). В его переживаниях отчетливо показана альтернативная трактовка романа в Китае.

Однако до сих пор не было достаточно проанализировано содержание таких адаптированных работ, как кинофильмы и сериальные книги иллюстраций, которые смогли повлиять на восприятие большего количества людей, чем литературный текст. Мы также разберем пример адаптации романа в форме японского комикса-манга, что со сравнительной точки зрения поможет нам прояснить особенности его рецепции в Китае. В качестве средства культурной коммуникации и массового воспитания в социалистическом Китае важ-

¹ В Китае идея самопожертвования героя называется специальным термином «保尔精神» (павелизм), ссылаясь на его известное высказывание в романе (Островский 1969, часть 2, глава 3).

ную роль играла сериальная книга иллюстраций (“лянхуанхуа” – 连环画). Она представляла собой необъемную книжку с иллюстрацией и кратким текстом на каждой странице и была очень популярна и распространена в обществе, привлекая не только детей, но и неграмотных или полуграмотных взрослых. Она служила одновременно и средством политической пропаганды, и средством развлечения. Кинофильмы имеют схожие характеристики, но лянхуанхуа оказалась менее затратной в производстве и доступной более широкой аудитории.

1. Восприятие в Китае и Японии

В Японии Сугимото Рёкити (1907-1939), театральный режиссер и левый активист (впоследствии эмигрировал в СССР, где был репрессирован), перевел роман еще в 1936 году, но публикация была сразу же запрещена из-за политических соображений. Почти одновременно появился другой перевод литературоведа и писателя Инады Садао (1909-1993), но издана была только первая часть романа (возможно, что первая часть, в которой изображена любовная история Павла и Тони, считалась не так политически опасной). А в 1937 году был опубликован первый китайский перевод романа, который являлся опосредованным переводом с японского языка, но опять же была переведена только первая часть. В 1942 году Мэйи (1913-2003) впервые полностью перевел роман на китайский язык в этот раз с английского. Затем последовали различные работы, включая прямые переводы с русского, но именно перевод Мэйи оказал наибольшее влияние в Китае (Yu 2002, 336).

После образования КНР, в 1950 году, появилась первая адаптация романа в виде картинной книги лианхуанхуа. В 1950-е годы в Китае также были выпущены два советских фильма. Эти более доступные варианты визуальной адаптации произведения послужили ознакомлению широких масс с советской культурой при новорожденном социалистическом режиме. В Японии также в послевоенный период с 1950-х по 1960-е годы было опубликовано несколько переводов романа в более доступном виде “бунко-бон” – карманной книги в мягкой обложке. Однако советская киноверсия романа никогда не была представлена японской публике, за исключением независимых показов в профсоюзах и других левых организациях. В этой связи интересно отметить, что в 1975 году появилась визуальная переделка романа в виде манги. Автор, Кояма Харуо (1934-), не так известен – сегодня мало кто помнит его имя, но стоит заметить, что он был помощником знаменитого художника манги Сирато Сампэя (1932-2021), чьи произведения оказали сильно влияние на левое студенческое движение в Японии.

2. Визуальные адаптации: кинофильмы, лянхуанхуа и манга

На китайских читателей существенное влияние произвели и киноадаптации романа Островского. Это две советские экранизации – *Как закалялась сталь* режиссера Марка Донского (1942) и *Павел Корчагин* Александра Алова

и Владимира Наумова (1956)². Донской экранизировал только первую половину романа; любовная история Павла и Тони изображена лирично и красиво. Опущена вторая половина романа, в которой главный герой расстается с Тоней из-за разногласий в политических убеждениях, и история заканчивается счастливо, с разгромом немецких войск, оккупировавших их родной город. Поскольку фильм Донского был снят в разгар Второй мировой войны, такие изменения сюжета соответствовали военным целям для подъема боевого духа советских зрителей. В отличие от этого фильма, вторая, уже послевоенная экранизация снята в соответствии с «ортодоксальной» интерпретацией, как бы исправляя и отменяя девиантный сценарий Донского. В фильме четко показана сцена разрыва между Павлом и Тоней, не смогшей отказаться от своего буржуазного снобизма. Павел в одиночестве отправляется в дальний путь самопожертвования, чтобы закалить свой стальной дух.

Эти фильмы официально не вышли на экраны Японии, поэтому их влияние на японских зрителей было ограниченным. Однако известный критик кино и манги Исико Дзюн (1935-) увидел фильм Донского, когда жил в Китае. Исико был впечатлен лирической красотой в изображении любви: «Их любовь была настолько прекрасна, что я был разочарован, когда после просмотра фильма прочитал китайский перевод оригинального романа и узнал, что они в конце концов расстались» (Исико 1963). Можно предположить, что такое впечатление похоже на общее восприятие китайских зрителей того же периода.

Самая распространенная версия *Как закалялась сталь* в виде лянхуаньхуа появилась в Китае в 1972 году (составитель текста Сясин, художник Ицзинь). Ее сюжет сходен со второй советской экранизацией Алова и Наумова. Романтические сцены эротического оттенка были убраны или представлены в сокращенном виде. Однако в визуальном аспекте наблюдается и влияние фильма Донского, в особенности, в образе Тони, о чем будет сказано ниже. Почти в то же время в Японии роман Островского был адаптирован в виде манги. Поскольку советские фильмы не были выпущены на экраны Японии, их влияние на визуальное исполнение было незначительным. При этом автор манги признается, что в процессе визуальной адаптации оригинального романа использовалась версия китайской картинной книги (Кояма 1975, 151). Интересно отметить, что, по сравнению с аскетическим и «стерилизованным» способом выражения в лянхуаньхуа, японская манга характеризуется точной или подчеркнутой визуализацией эроса и насилия.

В 1999 году в Китае роман был адаптирован в 20-тисерийную телевизионную драму. Съемки проходили в Украине, роли исполняли украинские актеры. Драма была продублирована на китайский язык. В отличие от версии лянхуаньхуа, сдержанной в своей романтической экспрессии, в телевизионной драме любовная связь между Павлом и Тоней была тщательно показана и

² Телевизионный фильм *Как закалялась сталь* режиссера Николая Машенко (1973) не оказал значительного влияния в Китае, поскольку он был снят во время китайско-советского конфликта.

снабжена новыми деталями. Тот факт, что этот телесериал пользовался успехом у зрителей, показывает, что в Китае влияние романа Островского остается сильным и после распада СССР, и что именно романтический элемент, а не идеологическое содержание, привлекает китайскую аудиторию.

3. Встреча на берегу

Здесь мы сосредоточимся на сцене у водоема, где Павел впервые встречает Тоню. На странице китайской картинной книги и костюмы персонажей, и композиция напоминают ту же сцену в фильме Донского, хотя в целом сюжет лянхуанхуа ближе к киноадаптации Алова и Наумова. Лянхуанхуа была опубликована в двух томах: на обложке первого тома Павел изображен сражающимся с солдатом Белой армии, чтобы спасти арестованного революционера, а на обложке второго – в качестве кавалериста Красной армии. Обе обложки визуально представляют идеологические темы романа. Однако на обложках картинных книг, переизданных в XXI веке, часто используется цветная версия сцены первой встречи с Тоней у воды, несмотря на то, что в самом сюжете романа, адаптированного в форме лянхуанхуа, практически отсутствуют сцены, показывающие последующее развитие их любовных отношений (следующая крупная сцена в картинной книге – уже их окончательный разрыв). Такое несоответствие оформления обложки содержанию адаптированной истории явилось результатом чрезвычайно сильной привязанности читателей к определенным романтическим мотивам.

Сцена у воды в фильме Алова и Наумова изображена с применением совершенно другой композиции. В оригинальном романе Островского (и его кино-версии Донского) Тоня непосредственно приближается к Павлу сзади и заговаривает с ним. А во второй новой экранизации героиня появляется на мосту через пруд, а Павел, удящий рыбу, и его соперник находятся под мостом. Позиции фигур разделены отчетливо по вертикали. При этом Тоня смотрит с моста на молодых людей, кокетливо выставив свою прелестную ножку. Добавив эти постановочные элементы, которые отсутствуют в оригинале, фильм второй экранизации пытается изобразить Тоню как сексуально привлекательную, но отрицательно охарактеризованную героиню.

Японская адаптация в форме манги также включает сцену на берегу водоема, но, как уже отмечено выше, ее визуальное воплощение не опирается на советские экранизации. И советские фильмы, и китайская картинная книга изображают Тоню в матросском костюме в точном соответствии с описанием в оригинальном романе. Однако в версии манга Тоня одета не в матросский костюм, а в некую традиционную одежду с платком. Предположительно, такая визуализация основана на женском образе в русских фольклорных произведениях (сказках и народных песнях), переведенных на японский язык и известных в Японии, хотя такой “крестьянский” наряд не соответствует характеристике буржуазной героини. Последующая важная сцена, в которой Павел и Тоня впервые обнимаются и целуются, опущена в китайском лянхуанхуа, но тщательно воспроизведена в японской манге. В отличие от момен-

та первой встречи, Тоня изображена без платка, с непокрытыми волосами, что придает этой сцене интимность и даже некоторую эротичность. Автор мог почерпнуть такие детали из какого-либо другого источника, связанного с русской традиционной культурой, помимо самого романа и его визуальных адаптаций.

В китайской телевизионной драме 1999 года мост играет такую же важную роль, как и во второй экранизации советского времени. Однако сцена встречи изменена таким образом, что вверху находится не Тоня, а Павел. Он увидел, как внизу под мостом Тоню дразнит его соперник, и бросился ей на помощь (серия 4). В оригинальном романе Островского имеется еще одна впечатляющая сцена – сцена их последней встречи, в которой Павел, работающий на железнодорожной стройке, случайно встречает Тоню и ее мужа. В конце концов и здесь они не смогли помириться, так и не найдя общего языка. После этого Тоня никогда не появляется на страницах романа. Однако в телевизионной экранизации добавлена новая сцена в самом конце сериала, когда слепой, искалеченный Павел возвращается в родной город и идет по тому самому мосту. В это время с другой стороны дороги неожиданно появляется Тоня, и на мосту происходит их романтическое примирение (серия 20). Появление Тони в начале и в самом конце многосерийной драмы создает такое впечатление, словно весь сюжет вращается вокруг их любовных отношений. До сих пор подавлявшаяся жажда романтики среди китайской аудитории послужила основой для изменения сценария.

4. Итальянская мечта

Огромное число китайцев читает роман *Как закалялась сталь*, мечтая об идеальной, цивилизованной стране Советский Союз. В их увлечении наблюдается своего рода оксидентализм по отношению к далекой земле, где строится утопическое общество. А главный герой романа Павел, в свою очередь, часто тосковал по Италии и увлекался чтением книг, каким-либо образом связанных с итальянским революционным движением. Когда он переживал свою первую любовь к Тоне, он увлекся сериальным приключенческим романом под названием *Гарибальди*. В начале XX века в самом деле издавалась такая серия, автором которой являлся никому не известный писатель Генлиф фон Бюттнер. Позже, в период, когда Павел вступил в Красную армию и участвовал в гражданской войне, он усердно читал роман Этель Войнич *Овод* (1897). Это еще одна романтическая история об итальянском революционном движении. Войнич была ирландской писательницей, но ее роман с увлечением читали русские революционеры, а в Советском Союзе по нему было снято несколько фильмов. Самоотверженное поведение главного героя в *Оводе* послужило примером для Павла. В период послевоенного социалистического строительства Павел высоко ценил роман итальянского писателя Раффаэло Джованьоли (1838-1915) *Спартак* (1874), повествующий о восстании римских рабов. Этот роман был популярен в России, и известно, что он стал одним из источников сюжета советского балета *Спартак* Хачатуряна (1956).

Увлечение каждым из этих произведений представляет собой определенный этап в духовном развитии Павла. При этом интересно заметить, что все они связаны с итальянским революционным движением. Его сдержанное, подавленное устремление к романтической любви словно находит выражение в этой итальянской мечте. Кстати, после успеха телевизионной версии *Как закалялась сталь* та же китайская съемочная группа сняла телесериал, основанный на сюжете *Овод* снова в Украине. Это означает, что китайские зрители видели образ Италии именно в украинском пространстве, где разворачивается история *Как закалялась сталь*.

5. Заключение

Элизабет Макгуайр в своей книге, в которой китайско-советское взаимодействие изложено через риторику романтики, утверждает, что отношения между китайцами и советскими революционерами были «асимметричным любовным романом» (McGuire 2017, 7). В то время как многие революционно настроенные китайцы стремились в Москву, русские революционеры стремились прежде всего в Париж, где произошла Французская революция. Для них Европа является историческим источником революционной мысли. Так, Павел Корчагин также тосковал по итальянскому революционному движению. Тот факт, что современные китайцы еще увлекаются чтением романа Островского, тогда как в современной России и Украине роман полузабыт, является остатком такой асимметричной любовной истории социализма между Китаем и Советским Союзом.

Цитируемая литература

- Green, Fredrick H. 2017. "The Cultural Indigenization of a Soviet 'Red Classic' Hero: Pavel Korchagin's Journey through Time and Space." In *The Making and Remaking of China's "Red Classics": Politics, Aesthetics, and Mass Culture*, ed. by Rosemary Roberts and Li Li, 136-55. Hong Kong: Hong Kong UP.
- He, Donghui. 2010. "Coming of Age in the Brave New World: The Changing Reception of How the Steel was Tempered in the People's Republic of China." In *China Learns from the Soviet Union, 1949-Present*, ed. by Thomas P. Bernstein, and Hua-Yu Li, 393-420. Blue Ridge Summit, PA: Lexington Books.
- Li, Yan. 2017. *China's Soviet Dream: Propaganda, Culture, and Popular Imagination*. London: Routledge.
- McGuire, Elizabeth. 2017. *Red at Heart: How Chinese Communists Fell in Love with the Russian Revolution*. Oxford: Oxford UP.
- Yu, Miin-Ling. 2002. "A Soviet Hero, Pavel Korchagin, Comes to China." *Russian History* 29 (2-4): 329-55.
- [Исико, Дзюн [Исико Тадаси]. 1963. "Два Павла Корчагина: на примере *Как закалялась сталь* Донского." *Дзисю дзээй* 2: 34-6]. 石子順 (石河紘). 1963. 「二人のパーベル・コルチャーギン: ドンスコイの「鋼鉄はいかに鍛えられたか」を中心に」『自主上映』2号、34-6.

- [Кояма, Харуо. 1975. *История молодости: как закалялась сталь*. Токио: Кондо-сётэн]. 小山春夫. 1975. 『ある青春の物語 : 鋼鉄はいかに鍛えられたか』東京: 近藤書店.
- [Лю, Сяофэн. 1996. “Вспоминая Тоню.” *Чтение* 4: 84-99]. 刘小枫. 1996. 「记恋冬妮娅」『读书』第四期, 84-99.
- [Островский, Николай. 1972. *Как закалялась сталь*, адаптировано Ся Сином, нарисовано И Цзинь. Пекин: Жэньминьмэйшу чубаньшэ]. 奥斯特洛夫斯基. 1972. 『钢铁是怎样炼成的』北京: 人民美术出版社、夏星改编、毅进画、上下.
- [Чжэн, Чэн. 2020. “Культурное наследие «дружбы между Китаем и СССР»: обучение за рубежом, реформа высшего образования и художественные произведения.” В кн. *Сталинская политика на Дальнем Востоке*, под ред. Тэраяма Кёсукэб 110-32. Токио: Кокон-сэин]. 鄭成. 2020. 「「中ソ友好」の文化的遺産: 留学・高等教育改革と文学作品」寺山恭輔編『スターリンの極東政策』東京: 古今書院、110-32.
- Аннинский, Лев А. 1978. «Как закалялась сталь» Николая Островского. Москва: Худож. лит-ра.
- Доступова, Татьяна Г. 1978. *Вторая жизнь Павла Корчагина*. Москва: Книга.
- Островский, Николай А. 1969. *Как закалялась сталь* (Сочинения в 3-х томах, т. 1). Москва: Правда.
- Панарин, Сергей А. 2013. “Гарибальди в России.” *История и современность* 2: 75-106.
- Толстая-Сегал, Елена. 1981. “К литературному фонду книги: ‘Как закалялась сталь.’” *Cahiers du Monde Russe* 22 (4): 375-99.

Reading Stalinism: Stalinist Culture as a Research Field in the West

Evgeny Dobrenko

Over the last thirty years, a new research field has been established. In Russia, Stalinist culture as a subject of study thirty years ago did not exist at all. In the West, even in the early 1990s, the situation was similar, and five first-rate books (Clark 1981; Günther 1984; Paperny 1985; Groys 1988; Golomstock 1990) published by then did not change the overall picture. Thirty years ago, the author of this article, along with Thomas Lahusen, Katherina Clark, and Nancy Condee, organized a panel on Socialist Realism at the AAASS convention. Among the hundreds of panels on the Silver Age, émigré literature, and Russian classics, this panel was the only one devoted to Stalinist culture. Katherina Clark best described the situation with respect to Socialist Realism in Western Slavic studies when she opened her book *The Soviet Novel: History as a Ritual* in the following way:

When, in some chance encounter at a professional gathering, I am politely asked what I “do,” I find myself in the unhappy position of having to admit that I work on the Soviet novel. Usually, my interlocutor tries to help me out at first by suggesting, if he knows anything about Soviet literature, that of course that must mean that I am working on one of the more respectable writers, such as Platonov, Bulgakov, Pasternak, or Solzhenitsyn. “No? ... Well, I suppose even someone like Fedin Not really? ... Oh!” Then follows that dreadful pause when it all comes out: my work is on the *Soviet* Soviet novel, on those hundreds of unreadable texts that serve as examples of Socialist Realism. That is to say, I do not look at good novels that happen to have been published in the Soviet Union, or even at good

Evgeny Dobrenko, Ca' Foscari University of Venice, Italy, evgeny.dobrenko@unive.it, 0000-0003-4039-4967

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Evgeny Dobrenko, *Reading Stalinism: Stalinist Culture as a Research Field in the West*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.19, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 211-224, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

examples from typical Soviet fiction, but actually at those works whose authors have *deliberately* followed the conventions of Socialist Realism. It is then that my leprous nose comes finally into view. My interlocutor's response is either to back out of the conversation or to mutter words of sympathy and amazement: "How do you ever manage to get through them!"

Soviet Socialist Realism is virtually a taboo topic in Western Slavic scholarship. It is not entirely taboo, for it can be discussed, but preferably only in tones of outrage, bemusement, derision, or elegy (Clark 1981, ix).

Partially in response to this situation Hans Günther and the author conceived the project on the Socialist Realist Canon, which allowed us to bring together, for the first time, specialists scattered all over the world who worked on Stalinist culture (Гюнтер и Добренко 2000). Today the situation is very different. We are all witnesses and participants in the transformation of this field into one of the leading ones in contemporary Russian studies.

What was this research field like before the turn to Stalinist culture began in the late 1980s? In addition to traditional Sovietology, which, needs to be said, had a lot of first-class works – I would refer to the books of Edward Brown on RAPP (Brown 1953), German Ermolaev on the theoretical premises of Socialist Realism (Ermolaev 1963), Vera Dunham on Stalin's post-war fiction (Dunham 1976), Maurice Friedberg about Russian classics in Soviet jackets (Fridberg 1962). In contrast to impassioned anti-communist manifestos such as Max Eastman's "Writers in Uniform" (Eastman 1934), brilliant ironic pamphlets such as Andrey Sinyavsky's famous essay "What is Socialist Realism" and informative surveys of Soviet literature (Brown 1982; Simmons 1953; Slonim 1964), there was both a serious source base and a qualitative historical and literary analysis. In the works of the 1980s and early 90s very different aspects were considered: historical-literary (Günther), structural (Clark), historical-cultural (Paperny), actual-aesthetic (Groys), comparative-art-study (Golomshtok). They were written in an extremely wide methodological range – from the traditional historical narrative and orthodox structuralism to postmodernism. But of course, these were only the first approaches to a huge mass of material.

The transformations that have taken place in Russian studies over the past 30 years are perhaps most evident in the shift in scholarly interest and its concentration on Soviet history and, even more specifically, on the Stalinist era. Below we reflect on the reasons that seem to us critical for these changes.

First, there are generational reasons: the fact that the 19th century has become almost antiquity and that works on the pre-Soviet era have become comparatively rare is partly explained by the departure of an older generation of Slavists (often students of Russian emigrants of the first wave); the sharp decline in interest in the revolutionary era, which had been incredibly popular since the 1960s, may also be explained by the departure of the generation of the 1960s, whose leftist political sympathies brought them into Russian studies in their time. Several generations of scholars have succeeded in Russian studies since its establishment. First, there were the emigrant missionaries of the first wave and the subsequent generation

(partly the descendants of this first wave of emigration, partly the representatives of the second wave), who, in fact, were at the origins of Russian studies as a discipline in the West, which emerged simultaneously with the beginning of the Cold War – so to speak, the generation of the 1950s. Some of them were engaged in Sovietology, but most of them were interested in the Russian classics and the Silver Age. This is when a repulsion/attraction relationship emerged between these groups. The “classicists” (including, first of all, specialists on the Silver Age) despised Sovietologists for their political engagement and considered them not as philologists but as political scientists and barely as journalists. The latter, in turn, believed that “classicists” were wasting time and resources busying themselves with philological exercises instead of studying the enemy (Engerman 2010). But far more important than these divergences was what these groups agreed on ideologically: political and aesthetic retrogradeism. Because of the institutionalized conservatism of academic structures, until twenty years ago the former occupied an absolutely dominant position in Slavic studies departments and constituted the Slavic establishment. Until the late 1980s, Russian studies were frozen in the age-old material and methodology. All this began to change in the 1990s.

Second, an important factor was a change in historical perspective. From the second half of the 1980s, a generation began to enter Slavistics that would most likely have reproduced the previous generation had not the events in the Soviet Union radically changed the perspective. It became clear that the events unfolding there – after decades of frozen time – were real history in action. Accordingly, there was interest in the real historical-political and socio-cultural process, to which the classics and even more so the Silver Age had little relation, being entirely a product of a situation that hopelessly fell into the past. Note that in Russia, the process went in the exact opposite direction where a new generation of scholars rediscovered an epoch, which has lost its historical relevance, and began to withdraw more and more into archival empiricism and textology. A strengthening of methodological isolationism and a recourse to admittedly marginal material testified to the decline of this field, which still exists in the West due to the institutional weight of its proponents. Attempts to cross-pollinate material from the early 20th century with fashionable methodological paradigms (such as gender studies) were able to maintain interest in the topic, but were no longer able to restore its status. Also, since the reasons for turning attention to the Stalinist period were cultural and historical the current interest turned out to be twofold. On the one hand, it became clear that the Soviet era was over (and its real nerve centre was, of course, Stalinism) and the time of historians had come; on the other hand, it became apparent that the Soviet era was not over and that post-Soviet society – from mass expectations and mentality to preferences, complexes and phobias of political and cultural elites – is virtually the same Soviet society, and therefore, to understand post-Soviet modernity, one must look closely at its Soviet and, above all, Stalinist roots.

Third. There has been a profound shift (not another turn, but a shift) in Russian studies: social and cultural history has almost completely replaced political history, a favourite of the Cold War era. The revision of the universal totalitarian

model in the analysis of the Soviet past has changed a great deal in the Western historiography of Soviet Russia (David-Fox 2015; Fitzpatrick 1999). The dominance of political history has contributed greatly to the development of “philologicalism” in Russian studies: the social and cultural spheres were cut off from politics, and scholars could afford to be “apolitical.” Cultural history, by contrast, required not only a turn of the subject toward politics, but also an interdisciplinarity, without which no discipline can survive today. Initially, this shift occurred in Russian historiography thanks to the arrival of a generation of revisionist historians at the turn of the 1980s and the retreat of political history before cultural and social history. Simultaneously, the traditional “humanities” disciplines (art history, literature, film studies, etc.) began to shift into the field of cultural studies (the most pragmatic explanation for this is the need to survive in the era of the changed status of Russian studies in the Western intellectual and academic market). Cultural theory itself, at least during the last two decades, has been drifting in the opposite direction – towards the political field (interest in the political imaginary). Such interdisciplinary approaches have made it possible to re-understand the big themes of Stalinist culture, such as the culture of everyday life (Balina and Dobrenko 2009; Boym 1995; Gronow 2003; Kucher 2007; Piretto 2001), historical mythology (Brandenberger and Platt 2006; Neuberger 2019; Platt 2011; Perrie 2001) and the spatial dimensions of Stalinism (Dobrenko and Naiman 2002; Schlögel 2008). It allowed for approaching the aesthetic specificity of Stalinist art from new angles (Dobrenko 2007; Dobrenko and Jonsson-Skradol 2022; Gutkin 1999; Robin 1986).

A sharp (and intergenerational) transition from an obsession with the narrowly defined political field of traditional Sovietology to the area of cultural representation was not painless. Historians found themselves in a new “epoch of great discoveries” – they suddenly discovered the sphere of culture – literature, film, art, the field of cultural production and the functioning of cultural institutions. On the other hand, if for Russianists it was previously considered indecent to divert from “philology” to politics and to sully science about “dirty ideology”, now literary-, film- and art-critics had discovered for themselves the political field not as an alien sphere of ideological clichés, but as a sphere, having fine analytical tools.

By the early 2000s, studies of the Stalinist culture were taking shape in an interdisciplinary environment. Moreover, a whole stream of a high level works and large-scale research projects were published and implemented by specialists of all disciplines – historians, literary, film, and art critics – as the older generation – books by Victoria Bonnell’s on the Soviet political poster (Bonnell 1999); Hans Günther on the Soviet heroic myth (Günther 1990; 1993); Jeffrey Brooks on Stalinist public culture (Brooks 2001); Katherina Clark on Petersburg and Moscow as the cultural capitals of Soviet Russia (Clark 1995; 2011); Thomas Lahusen on the creation of an exemplary Soviet literary text (Lahusen 2002); Bernice Rosenthal on the Nietzsche influence on Soviet culture (Rosenthal 1995; 2002); Richard Stites on Soviet mass culture (Stites 1992; 1995); Nina Tumarkin on the myths of the leader and the victory (Tumarkin 1983; 1995), and others –, as well as the middle and younger generation – books by Svetlana Boym

about Soviet kitsch (Boym 1995); David Brandenberger about mass culture and national Bolshevism (Brandenberger 2002); Michael David-Fox about cultural diplomacy of the 1930s (David-Fox 2012); Catriona Kelly on Soviet childhood (Kelly 2008); Steven Kotkin on Stalinist civilization (Kotkin 1997); Yuri Slezkine on the origins of Stalinist political culture (Slezkine 2017); Igal Halfin and Jochen Hellbeck – about the Stalinist subject and subjectivity (Halfin 2003; 2009; Hellbeck 2009); David Hoffmann on the formation of mass culture and values in Stalinism (Hoffmann 2003; 2011); Karen Petrone on the festive culture of Stalinism (Petrone 2000); Cynthia Ruder on the mythology of the White Sea-Baltic and Volga-Don canals (Ruder 1998; 2018), and many others. The picture of this interdisciplinary idyll should not be misleading: scientists brought from their disciplines not only certain skills, knowledge and experience but also prejudices and complexes. Moreover, what is useful (and even necessary) in one discipline is sometimes non-functional (and even harmful) in another. The skill and experience of a historian often means a lack of skill and experience, for example, of a philologist (say, in reading and interpreting texts), and, conversely, the ability to work with a text does not necessarily guarantee the ability to work with an archive or the ability to make broad historical generalizations. The same applies to knowledge, which always turns into a certain degree of ignorance in the neighbouring discipline.

Today, the 19th century, the Silver Age, and the revolutionary Avant-garde that dominated the field for decades are far behind Stalinism, which has come to the fore. Moreover, the area of political representation, which is interdisciplinary by definition, turned out to be the most productive. The works of cultural historians, philosophers and political scientists, specialists in specific areas of literature, art and media meet here. This area of research has been understood as the study of the mechanisms of translation from political language to cultural language (and vice versa), from medial language to the languages of art and politics. This changed a lot in the study of the Stalinist culture. The material revealed new dimensions that simply could not have appeared in an era of disciplinary isolationism. Sovietology was developing in a methodological vacuum, it was aloof from modern political and cultural theory, and as a result, vast layers of material were previously either ignored or considered one-sidedly or superficially. For a wide range of humanitarians and historians of Stalinism who had discovered new areas of cultural and political theory, the very possibility of working on interdisciplinary cultural and historical projects, if not nullified, then noticeably diluted the political bias that has always been inherent in Sovietology.

Fourth, with the end of the USSR it became clear that the Soviet project was by no means a class project, but a typical national modernization project, only wrapped up in Marxist rhetoric. Moreover, it was this aspect of the creation of new nations that became defining aspect of the creation of new nations in Eastern Europe, including the post-Soviet space. This has completely shifted the focus from the former ideological explanation to a more traditional national one, with the result that the status of the Russian Revolution and Avant-garde art with their leftism has been greatly reduced. Only in the ideological projection of the Cold

War was the Russian Revolution the central event of the 20th century. From the national perspective, it was not this but Stalinism that became the focal point. It became clear that the revolution of 1917 was only a trigger, while the foundations of the Soviet nation were a product of Stalinism, which created and rooted the economic, political, ideological, and cultural foundation of the Soviet regime, which existed in the framework created by Stalin for almost four decades after his death (Dobrenko 2020). It has also come to be understood that the post-Soviet identity is rooted not so much in the revolution as in Stalinism, as recent events have vividly demonstrated.

Fifth, it is important to mention the shift in academic economics. The break-up of the Soviet Union led to a deep crisis in Sovietology, which proved unable to foresee what had happened and, since Sovietology largely determined the state of Russian studies in general, to a deep crisis of the latter. But the most dramatic effect was produced by the change in the status of post-Soviet Russia in the world and, as a consequence, the cessation of funding for this field of research. In the 1990s, after a brief perestroika boom, student enrolment plummeted and Western universities began to close Slavic studies departments en masse. There is no need to cite the numbers of this dramatic decline—the low number of students and the high number of closed Russian departments and programs. The attractiveness of the discipline has become a matter of survival. Russian studies in the West has not faced such a challenge since its inception. The discipline met this challenge in complete unpreparedness: highbrow academicism, detachment from the actual historical process, inability to make material relevant and interesting for today's consumer (whether students or non-Russianists), archival empiricism and textualism; methodological isolationism, aggressive anti-theoreticism, work with clearly marginal material, etc.

It should be remembered that Russistics – unlike Romanistics or Germanistics – was not a market economy. Its economic survival was supported for decades by budgetary infusions. This shaped generations of researchers who did not have to worry about what they were doing would be “saleable” to students or publishers. They had to adapt successful programs of fellow comparativists “from the wheels” and attract them for joint projects in order to make Russian programs more attractive. But the Russianists did not have a common language with the latter: decades of methodological obscurantism and new empiricism, which went against the theoretical mainstream, were making themselves felt. All this had a detrimental effect on the disciplines that defined the shape of Russian studies: an intense exodus of scholars from 19th-century fields began, producing a paradoxical situation in which there is now a shortage of specialists able to teach Dostoevsky and Tolstoy, a shortage of specialists in poetry; the Silver Age began to melt away before our eyes. On the other hand, the Stalin era and related disciplines (film studies, media, and visual arts) began to develop intensively. Suffice it to point to the emergence of a number of first-rate musicological works, with the Stalin era at their centre (Fairclough 2016; Frolova-Walker 2016; Edmunds 2004; Tomoff 2006; 2015), or works on architectural history (DeHaan 2016; Hatherley 2015; Hudson 2015; Zubovich 2020), as well as works (there are especially many) on

the history of Soviet painting and visual culture (Bonnell 1999; Bown 1998; Golumstock 1990; O'Mahony 2006; Piretto 2009; Plamper 2012; Rusnock 2010).

Sixth, the study of Stalinist culture was conditioned by the already mentioned methodological shifts and responsiveness to them. The new generation of Russianists proved to be more open to other literatures and cultures. They were shaped by comparativism (Lahusen and Dobrenko 1997; Dobrenko and Skradol 2018; Geyer and Fitzpatrick 2008), which, in turn, fed an interest in methodological innovations, in theory, in interdisciplinarity, in related fields. As an example, suffice it to mention the explosive growth of works on the history of Soviet cinema. Prior to the 1990s, there were barely a dozen books on Russian-Soviet cinema in the West. Today, their number runs into the hundreds. Russian cinema studies, both in the West and in Russia, were largely informed by research on Stalinist culture, interdisciplinarity and the rejection of literary-centrism (Belodubrovskaya 2020; Dobrenko 2008; Kaganovsky 2008; Kenez 1992; Spring and Taylor 1993; Widdis 2003).

Seventh, the research field was influenced by democratization. The expansion of the material was influenced by the very subject of research: in Stalinism we are dealing with mass culture and mass taste. Cultural studies, which have been increasingly pushing out traditional literary studies since the 1990s, have found adequate material in Soviet culture. The growth and diversification of the thematic range of research are associated with the very status of the subject and the expansion of the content of the concept of "culture", which in the 20th century was unprecedentedly politically instrumentalized. Revolutionary culture of any type – fascist, Nazi or communist – is, by definition, a culture of overcoming the isolation of the pre-revolutionary period. Producing new subjects, new citizens, mass societies, modern revolutionary culture expands and draws into itself more and more new realities. In this context, the concept of "culture" acquires a set of meanings that go through a full range of transformations – from resistance to autonomy and from it to instrumentalization. In a fundamentally different way from previous centuries and liberal democratic regimes, culture is extremely important to dictatorial regimes and violent nation-states. It is important because it is a universal instrument of political power: as a necessary object of central planning and coordination; as a way to reach out, co-opt or oppose political actors; as a domain that cannot be left in the hands of traditional patrons, since culture is the only way for power to produce its own image and legitimation. Culture is seen as a domain that must be brought under the control and supervision of the state. Therefore the culture of modern dictatorships, including Stalin's, is moving beyond its traditional loci in courts, salons, galleries, and theatres. It enters public squares, libraries and schools, public institutions, sports arenas, and television – the favourite spaces of mass societies, where a developed print culture is increasingly interacting with the visual image, voice, and communication technologies (See: Schnapp 1996; Dobrenko 1997; 2001). All this makes the study of Stalinist culture extremely relevant in modern Russia, where the practices of power grow out of Stalinism.

Eighth, the study of Stalinism would have been impossible without the opening of archives. The archival revolution that followed the collapse of the USSR not

only changed our understanding of the Stalin's era and made it possible to define new approaches to it, but also played a cruel joke on historiography: by opening long-awaited archives, it blinded many historians to the possibility of easy reconstruction of the "real" development of various historical episodes, reconstruction of the "accurate" picture of the past, reconstruction of the characters and motives of their actions, etc. All this has undoubtedly enriched our understanding of Soviet history, but conceptually and methodologically it has slowed down the development of the discipline: the era of high oil production is not conducive to innovations, as we know.

Ninth, the collapse of previous explanatory matrices demanded new explanations and a reconceptualization of the object of study. Behind the change of schools and approaches there is not only a change of methodology, but also a change of optics, which actually constructs the object. Stalinism is not something permanently "given to us," but the result of the conceptual, discursive, ideological construction that our research engages in. Different schools do not simply approach and frame historical reality differently. Speaking "about the same thing," they often have a different reality in mind and to a large extent construct it.

When two books were published on both coasts of the United States in 1995 – Stephen Kotkin's about Magnitogorsk (Kotkin 1997) and an anthology of Soviet diaries of the Great Terror era, the result of pioneering work by the Mikhail Gefer's group of historians in the Soviet Union and later in Russia, but first seen in English (Garros, Korenevskaya, and Lahusen 1995) – few realized that they marked the critical shift in the field of history of Stalinism.

For the first time, Kotkin approached Stalinism not just as a phenomenon of political and social history, but as a "civilization," drawing attention to aspects of Soviet everyday life that had often escaped the attention of social historians at the time. Thus, his examination of the "Bolshevik language" not only allowed us to conceptualize and reinterpret this material, but also to position it in relation to political and social history in a certain way, opening a dimension previously unknown to historians of Stalinism (Вайскопф 2000; Groys 2007; Сандомирская 2013; Gorham 2003).

By contrast, the diaries of Soviet people of different generations, backgrounds, and experiences, representing various strata of the population of the period of the Great Terror, published in the same year, were emphatically devoid of any conceptual framework. But they opened up a new dimension of research – the Soviet subject, expressing itself through writing, realizing itself in text, is no longer so much a subject of political and social history as of discursive analysis and cultural history. What is meant here is a broad understanding of culture. It is not by chance that representatives of the so-called school of Soviet subjectivity are classified as cultural historians, although they deal with material that is typical of social history. There are several reasons for this.

The first is the introduction of new information: the opening up of archives has not only expanded our understanding of the processes that took place in Stalinist society, which played a key role in the revision of the Sovietological model that took place in the 1980s and 1990s. The broadening of the source base forced us to

think about the genre nature of the input materials, especially those (such as diaries) that had not previously been of interest to historians at all (Paperno 2011).

A *second important factor* has been the close and fruitful interest in the methodology of related sciences (e.g. anthropology, sociology, or the archaeology of knowledge). Whereas in the works of the revisionist historians of the first generation largely contributed to the reconceptualization of approaches elaborated by the totalitarian school, the new generation of historians not only directly appeals to contemporary cultural theories, but makes reliance on the methodology of the allied humanities programmatic.

The third factor is an awareness of the methodological and disciplinary boundaries of history, when historians began to reflect on such factors as historical narrative (the linguistic turn was undoubtedly key here). For a new generation of historians, the experience of the new historicism became defining, and the interest in the form of the statement became critical. It has come to be understood that the content communicated by a source is not indifferent to the form in which it is given. What is required is not simply a correction of the form, but a full-fledged analysis and consideration of its specificity.

The fourth factor is related to culture and ideology: they began to be thought of as a certain environment in which certain historical events take place and which largely determines them. The flat institutionally understood cultural history as some chain of events in the field of cultural and intellectual life was replaced by a full-fledged interest in the synthesis of historical sub-disciplines, the realization that neither political nor social history can be fully considered outside cultural and intellectual history.

Finally, *the fifth reason* is the revision of established causal historical relationships. When one theoretical premise was followed in a logical sequence by all the others, the material had to confirm the “historical logic.” The success was seen in making the material work for the general model, which was ideally facilitated by the totalitarian construction based on “history from above.” Revisionism, on the contrary, complicated the picture by showing the counter-intensions, interaction and transformation of practices coming from below and above. The new generation of historians of Stalinism finally fragmented the picture by introducing into it the concept of the Stalinist subject and by approaching the text at the shortest possible distance.

Summing up the results of thirty years of research into the Stalinist culture, one can note that contemporary Western (as well as Russian) historiography regarding the Soviet (and above all Stalinist) era offers neither a wealth of generalizing ideas, nor a theoretical breadth nor methodological diversity. Although there are some good works, and some first-rate and bright ones, for the most part, they suffer from positivism and an inability to move beyond the narrow confines of Russian-Soviet specificity. In most cases, the authors of these works have nothing to tell the reader, other than a retelling of events and a systematization of various facts.

Of course, in the post-Soviet historiography there are numerous scholars, mostly of the middle generation, whose interest in generalizing concepts has allowed them to create works that stand out sharply against the general background. But

let us be honest: even the best works rarely go beyond the disciplinary boundaries of Russian studies and traditional positivist history. The fact remains that in post-Soviet historiography, it is difficult to name at least five books comparable to the brilliant and, alas, not published in Russia works on Nazism of recent decades (Kershaw 2001; Michaud 1996; Theweleit 1977-1978). This list can be continued by adding the names of historians of Italian Fascism (Schnapp 1996; Mangan 1999; Spackman 1996). This is explained historically: studies of the culture of Nazism and Fascism as a discipline developed in free intellectual competition, in an open dialogue between different methodological directions, in a real struggle for students and readers, while Sovietology, having special origins, status and financial and institutional support, often existed not only in an archival but also intellectual and methodological vacuum, following almost exclusively an actual political agenda. The higher level of works on the history of Nazism or Italian Fascism in comparison to those on the history of Stalinism is due not only to their long-standing institutional freedom but also to their disciplinary openness.

One way or another, this field has been born in the West, although it is still very loosely organized, disciplinarily isolated and overly ideological, lacking a tradition and a tested categorical apparatus, and the social demand for this research is still very weak, as is its institutional support, although it is now particularly clear that Stalinism, as a product of the entire Russian political culture, is a genetic disease of post-Soviet society. The project of post-Soviet nation- and culture-building without a cure or at least without a diagnosis of this illness is doomed to failure. Here lie the reasons why society has turned out to be so obviously ready for its collapse into a repressive-imperial past and so hungry for the temptations of historical revenge. If there is a topical historical subject for contemporary Russia, it is – alas – Stalinism.

Bibliography

- Balina, Marina, and Dobrenko, Evgeny, eds. 2009. *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*. London: Anthem Press.
- Belodubrovskaya, Maria. 2020. *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*. Ithaca: Cornell UP.
- Bonnell, Victoria. 1999. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press.
- Bown, Matthew C. 1998. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale UP.
- Boym, Svetlana. 1995. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Brandenberger, David. 2002. *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Brandenberger, David, and Kevin Platt, eds. 2006. *Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brooks, Jeffrey. 2001. *Thank You, Comrade Stalin!: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Brown, Edward J. 1953. *The Proletarian Episode in Russian Literature, 1928-1932*. New York: Columbia UP.

- Brown, Edward J. 1982. *Russian Literature since the Revolution*. Cambridge: Harvard UP.
- Clark, Katherina. 1981. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clark, Katherina. 1995. *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Clark, Katherina. 2011. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- David-Fox, Michael. 2012. *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921-1941*. New York: OUP.
- David-Fox, Michael. 2015. *Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- DeHaan, Heather. 2016. *Stalinist City Planning: Professionals, Performance, and Power*. Toronto: University of Toronto Press.
- Dobrenko, Evgeny. 1997. *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*. Stanford, CA: Stanford UP.
- Dobrenko, Evgeny. 2001. *The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture*. Stanford, CA: Stanford UP.
- Dobrenko, Evgeny. 2007. *Political Economy of Socialist Realism*. New Haven: Yale UP.
- Dobrenko, Evgeny. 2008. *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Dobrenko, Evgeny. 2020. *Late Stalinism: The Aesthetics of Politics*. New Haven: Yale UP.
- Dobrenko, Evgeny, and Eric Naiman, eds. 2002. *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*. Seattle: University of Washington Press.
- Dobrenko, Evgeny, and Natalia Jonsson-Skradol, eds. 2018. *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses*. London: Anthem Press.
- Dobrenko, Evgeny, and Natalia Jonsson-Skradol. 2022. *State Laughter: Populism, Stalinist Culture, and Origins of Soviet Culture*. Oxford: OUP.
- Dunham, Vera. 1976. In *Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*. Durham: Duke UP.
- Eastman, Max. 1934. *Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism*. New York: A.A. Knopf.
- Edmunds, Neil, eds. 2004. *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*. London: Routledge.
- Engerman, David. 2010. *Know Your Enemy: The Rise and Fall of America's Soviet Experts*. Oxford: OUP.
- Ermolaev, Herman. 1963. *Soviet Literary Theories 1917-1934: The Genesis of Socialist Realism*. Berkeley: University of California Press.
- Fairclough, Pauline. 2016. *Classics for the Masses Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin*. London: Yale UP.
- Fitzpatrick, Sheila. 1999. *Stalinism: New Directions*. London: Routledge.
- Fridberg, Maurice. 1962. *Russian Classics in Soviet Jackets*. New York: Columbia UP.
- Frolova-Walker, Marina. 2016. *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*. London: Yale UP.
- Garros, Veronique, Natalia Korenevskaya, and Thomas Lahusen, eds. 1995. *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930's*. New York: New Press.
- Geyer, Michael, and Sheila Fitzpatrick, eds. 2008. *Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared*. Cambridge: CUP.
- Golomstock, Igor. 1990. *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*. London: Collins Harvill.

- Gorham, Michael. 2003. *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Gronow, Jukka. 2003. *Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin's Russia*. London: Bloomsbury.
- Groys, Boris. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München-Wien: Hanser Verlag.
- Groys, Boris. 2010. *The Communist Postscript*. London: Verso.
- Günther, Hans. 1984. *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart: Metzler.
- Günther, Hans, ed. 1990. *The Culture of the Stalin Period*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Günther, Hans. 1993. *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart: Metzler.
- Gutkin, Irina. 1999. *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic, 1890-1934*. Evanston: Northwestern UP.
- Halfin, Igal. 2003. *Terror in My Soul: Communist Autobiographies on Trial*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Halfin, Igal. 2009. *Stalinist Confessions: Messianism and Terror at the Leningrad Communist University*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Hatherley, Owen. 2015. *Landscapes of Communism: A History through Buildings*. London: Allen Lane.
- Hellbeck, Jochen. 2009. *Revolution on My Mind: Writing a Diary under Stalin*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Hoffmann, David. 2003. *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917-1941*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Hoffmann, David. 2011. *Cultivating the Masses: Modern State Practices and Soviet Socialism, 1914-1939*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Hudson, Hugh. 2015. *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Kaganovsky, Lilya. 2008. *How the Soviet Man Was Unmade*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Kelly, Catriona. 2008. *Children's World: Growing Up in Russia, 1890-1991*. London: Yale UP.
- Kenez, Peter. 1992. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. Cambridge: CUP.
- Kershaw, Ian. 2001. *The "Hitler Myth": Image and Reality in the Third Reich*. Oxford: OUP.
- Kotkin, Stephen. 1997. *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley: University of California Press.
- Kucher, Katharina. 2007. *Der Gorki-Park: Freizeitkultur Im Stalinismus 1928-1941*. Köln: Böhlau.
- Lahusen, Thomas. 2002. *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Lahusen, Thomas, and Evgeny Dobrenko, eds. 1997. *Socialist Realism without Shores*. Durham, NC: Duke UP.
- Mangan, J.A. 1999. *Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon – Aryan Fascism*. London: Routledge.
- Michaud, Éric. 1996. *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*. Paris: Gallimard.
- Neuberger, Joan. 2019. *This Thing of Darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- O'Mahony, Mike. 2006. *Sport in the USSR: Physical Culture – Visual Culture*. London: Reaktion Books.

- Paperno, Irina. 2011. *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Perrie, Maureen. 2001. *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. London: Palgrave Macmillan.
- Petrone, Karen. 2000. *Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin*. Bloomington: Indiana UP.
- Piretto, Gian Piero. 2001. *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*. Torino: Einaudi.
- Piretto, Gian Piero. 2009. *Gli occhi di Stalin: la cultura visuale sovietica nell'era staliniana*. Milano: Raffaello Cortina.
- Plamper, Jan. 2012. *The Stalin Cult: A Study in the Alchemy of Power*. New Haven: Yale UP.
- Platt, Kevin. 2011. *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Robin, Régine. 1986. *Le Réalisme socialiste: Une esthétique impossible*. Paris: Payot.
- Rosenthal, Bernice, ed. 1995. *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*. Cambridge: CUP.
- Rosenthal, Bernice. 2002. *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*. University Park, PA: Penn State UP.
- Ruder, Cynthia. 1998. *Making History for Stalin: The Story of the Belomor Canal*. Gainesville: University Press of Florida.
- Ruder, Cynthia. 2018. *Building Stalinism: The Moscow Canal and the Creation of Soviet Space*. London: I.B. Tauris.
- Rusnock, K. Andrea. 2010. *Socialist Realist Painting During the Stalinist Era (1934-1941)*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Schlögel, Karl. 2008. *Terror und Traum. Moskau 1937*. München: Hanser.
- Schnapp, Jeffrey. 1996. *Staging Fascism: 18 BL and the Theater of Masses for Masses*. Stanford: Stanford UP.
- Simmons, Ernest J., ed. 1953. *Through the Glass of Soviet Literature: Views of Russian Society*. New York: Columbia UP.
- Slezkine, Yuri. 2017. *The House of Government: A Saga of the Russian Revolution*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Slonim, Mark. 1964. *Soviet Russian Literature: Writers and Problems, 1917-67*. Oxford: OUP.
- Spackman, Barbara. 1996. *Fascist Virilities: Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*. Minneapolis: Minnesota UP.
- Spring, Derek, and Richard Taylor, eds. 1993. *Stalinism and Soviet Cinema*. London: Routledge.
- Stites, Richard. 1992. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge: CUP.
- Stites, Richard. 1995. *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington: Indiana UP.
- Theweleit, Klaus. 1977-1978. *Männerphantasien*. 2 Bände. Frankfurt am Main: Stroemfeld; Basel: Verlag Roter Stern.
- Tomoff, Kiril. 2006. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Tomoff, Kiril. 2015. *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945-1958*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Tumarkin, Nina. 1983. *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Tumarkin, Nina. 1995. *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books.

Widdis, Emma. 2003. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. London: Yale UP.

Zubovich, Katherine. 2020. *Moscow Monumental: Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin's Capital*. Princeton, NJ: Princeton UP.

Вайскопф, Михаил. 2000. *Писатель Сталин*. Москва: Новое литературное обозрение.
Гюнтер, Ханс, и Евгений А. Добренко, под ред. *Соцреалистический канон. Канон*. Санкт-Петербург: Академический проект.

Паперный, Владимир. 1985. *Культура Два*. Ann Arbor: Ardis.

Сандомирская, Ирина. 2013. *Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка*. Москва: Новое литературное обозрение.

Аспекты рецепции русской литературы в Италии периода фашизма

Стефано Алоэ

Двадцатилетний период существования фашистского режима в Италии оказался одним из самых значительных в истории русско-итальянских культурных связей, и это вопреки острой идеологической неприязни и активного соперничества двух тоталитарных режимов во главе с Лениным, а затем со Сталиным, с одной стороны, и Муссолини, с другой. Неоднозначность отношений между СССР и Итальянским Королевством уже давно привлекает внимание историков (среди современных исследований выделяются работы Petracchi 2002; Flores 2017; Дубровина 2019; Giusti 2022). Их интерес вызывают, в частности: тот факт, что именно Италия Муссолини среди первых стран в мире признала СССР и 7-10 февраля 1924 года установила с ним дипломатические отношения (Дубровина 2018, 139); процветающее экономическое сотрудничество двух стран со значительным вкладом итальянской промышленности в механизацию индустриального и сельскохозяйственного производства Советского Союза в годы первой Пятилетки (Хормач 1995); высказывания самого Муссолини в качестве журналиста, политика и вождя страны в отношении большевизма, революции и СССР (Окороков 2002; Giuliano 2009; Bresciani 2017; Дубровина 2018, 139, 145-47). В целом, по теме политических, дипломатических и экономических отношений между Италией и СССР в межвоенный период существует богатая литература, в том числе ряд монографических исследований на русском, итальянском и других языках, свидетельствующих о значимости данного сюжета для различных историографических школ¹.

¹ Часть этих работ указана в списке цитируемой литературы в конце статьи.

Stefano Aloe, University of Verona, Italy, stefano.aloe@univr.it, 0000-0002-1117-4423

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Stefano Aloe, *Aspects of the reception of Russian culture and literature in Italy during the fascist period*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.20, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 225-242, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

Если динамика официальных отношений между двумя государствами хорошо изучена и в целом довольно прозрачна, то идеологические контакты между коммунизмом и фашизмом являются часто противоречивыми и требуют осторожного прочтения на фоне культурно-исторического контекста, личных связей многочисленных деятелей культуры и общественности обеих стран и т.д. В этом плане также существует объемная научная литература, но наблюдается некая раздробленность в подходах: картина представляется до сих пор слишком разнообразной, чтобы можно было подвести итоги и систематизировать эту область исследований. В особенности это касается взглядов идеологов и представителей итальянского фашизма на советский опыт. Нередко, одна из причин такой сложности связана с другим важным аспектом истории русско-итальянских отношений – непреходящим очарованием, которое русская литература (и отчасти философия) оказывает на итальянское общество. Попытаться объяснить идеологические процессы без учета истории восприятия России и русской культуры в Италии и в Европе начала XX века была бы недопустимо грубой ошибкой (подробнее см. Valle 2019, 21-49).

Знакомство Европы с русской литературой, с ее оригинальными повествовательными приемами и ее темами, насыщенными философскими и политическими нюансами произвело революцию в мировой словесности на рубеже XIX-XX веков. Из “периферии” мировой культуры Россия мгновенно перенеслась в самый ее динамичный центр, став фактором его художественного и “духовного” обновления. В течение первых двадцати лет этого процесса (80-е и 90-е годы XIX века) знакомство с русской литературой, начало которому было положено публикацией в Париже знаменитого эссе Э.-М. де Вогюэ *Le roman russe* («Русский роман»: Vogüé 1886), было скорее данью моде, с известной склонностью к экзотическому восприятию сюжетов и героев русской прозы и с недостаточным вниманием к качеству переводов со стороны уловивших выгодную тенденцию издательств (распространенная легкомысленность переводчиков тех лет объясняется преимущественно ориентиром на рынок массовой беллетристики – Baselica 2017). Но ситуация вскоре изменилась в сторону более обдуманного и требовательного прочтения шедевров русских романистов; на фоне продолжения и даже роста массового распространения переводов произведений уже становящихся классиками писателей, на них стала ссылаться западная литературная и философская элита, видя в них, и в особенности во Л.Н. Толстом и Ф.М. Достоевском, не только выдающихся современных прозаиков, но и властителей дум. Комментарии к их творчеству, принадлежавшие перу Д.С. Мережковского, Л.И. Шестова и Н.А. Бердяева также получили широкое распространение, оказав в начале XX века влияние на формирование определенных *idées fixes* европейской интеллигенции относительно “молодой” России и ее мессианской роли на фоне кризиса и предвещаемого “заката” “старой” Европы. В этом контексте, “пучения” Толстого и парадоксальные “пророчества” героев Достоевского стали восприниматься как объяснение и подготовку к историческим катаклизмам 1910-х годов – Первой Мировой Войны и русских революций (Valle 1990; Страда 2013, 79-86).

Вот почему именно восприятие русской литературы уместно и даже необходимо поставить в ряд с ключевыми факторами для изучения отношений фашистской Италии к советской России. Итальянские интеллектуалы, включая “несостоявшегося писателя” Б. Муссолини, читали русских “классиков” и с заметной частотой ссылались на них как в личных контактах (переписках, дневниках, семейных ритуалах...), так и в публичной сфере (книгах, статьях, лекциях, и т.п.). В первое десятилетие власти фашистов в Италии распространение русской и, что особенно удивляет, даже советской литературы не только не встречало особого сопротивления, но и стремительно росло. Наряду с нейтрально настроенными журналами и газетами, откровенно фашистские периодические издания также участвовали в дебатах, посвященных русской литературе, с комментариями о новых переводах, о писателях, о популярности определенных произведений среди итальянцев. А если некоторые воинствующие фашистские публицисты громко жаловались на распространение в Италии книг, написанных в стране, опустившейся до “коммунистического варварства”, то их мнение разделяла лишь незначительная часть итальянской публики. Так продолжалось до середины 30-х годов, когда ситуация в корне изменилась в связи с ростом антисоветской (и в целом, ксенофобской) националистской пропаганды; вмешательство цензуры тогда стало гораздо заметнее, и лишь минимальное количество связанных с Россией публикаций допускалось до выхода в печать (Sorina 2009, 209-15; Дубровина 2019, 13; ср. так же Rundle 2019). Не раз после 1935 года арест налагался на уже готовые тиражи (Re 2005, 74).

Разумеется, борьба фашистской цензуры в последние годы власти Муссолини не ограничивалась запретом на большинство произведений русской литературы, в опале оказались и многие авторы и произведения других стран на фоне усиления “автаркических” претензий на первенство и самобытность “италийской” культуры. Однако только русская литература и культура подверглись фашизмом масштабной кампании запрета и дискредитации, что объяснялось двумя факторами: усилением антикоммунистической риторики фашизма (чьи идеологические и стратегические колебания наконец разрешились в пользу союза с национал-социалистической Германией) и всеохватывающим присутствием русской литературы, занимающей значительное место в образовании и мировоззрении итальянцев.

Указанные явления – изначальная терпимость и последующий запрет фашизма на поступавшую из России литературу – говорят об особенностях культурной жизни тоталитарной Италии, отличавших страну от других тоталитарных режимов эпохи. Как известно, идеологизированные тоталитаризмы XX века ставили перед собой задачу перевоспитания масс, в том числе через монополию на культуру и на образование. Это верно и в случае итальянского фашизма. Тем не менее, в фашистской Италии роль культуры заметно отличалась от той, которую она в те же самые годы приобрела в Советском Союзе, а начиная с 1933 года, и в ставшей нацистским Рейхом Германии. В двадцатые годы, на первом этапе своего существования, итальянский фашизм во многом видел в экспериментах недавно созданного Советского Союза образец

для проведения своей культурной политики. Только в последующее десятилетие культурная политика фашистской партии полностью дистанцировалась от ориентира на терерь уже ставшее вражеским государство. В целом, истории фашизма склонны подчеркивать в культурной политике режима Муссолини отсутствие органичной и целостной концепции (Ben-Ghiat 2000; Ghini 2008, 13-23). Суждение историков подтверждается и проницательными наблюдениями молодого Иво Андрича, который в 1920-е гг., будучи сотрудником посольства Югославии при Ватикане, оказался свидетелем первых шагов пришедшего к власти итальянского фашизма:

То је била мрачна, сурова провинција која је дошла у Рим, жељна борбе и власти [...]. Са доласком Муссолинија на власт дошао је и читав рој младих људи из провинције, адвокатских кандидата или често само резервних потпоручника по занимању, који су стекли заслуга за фашизам [...]. А за тим младим људима [...], појурио је опет нов рој сателита, њихових партизана и сиромашних рођака из провинције. И многи који је донедавно био опћински чиновник или секретар месног одбора фашистичке странке у Козенци или негде у Абрुцима, нашао се сада као начелник целог једног одељења, заденуо монокла и почео да и осећа и показује шта значи власт. [...] Та клика ариविства није имала ни могла да има оно осећање мере, ону власт над сопственим апетитима и онај трезвен поглед на ствари, који даје само радом и искуством стечена култура (Андрић 1984, 201, 220-22)².

Не будучи в Италији политическим стержнем, култура не наделялась особыми общественно-воспитательными функциями. Это обусловило тот факт, что литераторы были исключены из процесса обоснования новой “фашистской” культуры. Сама система цензуры была не столь удушливой, как в СССР и в Германии. При фашизме основной интерес власти был обращен к массовой культуре с целью не привлечения, а отвлечения населения от политики, в то время как за культурными элитами признавалось относительное право на свободу слова во всем том, что не имело прямого отношения к идеологическим постулатам режима. В этих условиях, интерес к русской литературе, ярко проявившийся уже в начале века, смог беспрепятственно развиваться и при Муссолини. Этот успех, а также широкое распространение русской литературы в интересующий нас период был обеспечен рядом факторов.

² «Это была темная, суровая провинция, дошедшая в Рим в жажде борьбы и власти [...]. С приходом Муссолини к власти также пришла целая куча молодых людей из провинции, кандидаты в юристы или часто просто запасные подпоручики по профессии, которые добились заслуг за фашизм [...]. А за теми молодыми людьми [...], опять ворвалась новая куча спутников, их товарищей и бедных родственников из провинции. И многие, недавно еще служащие муниципальными чиновниками или секретарями местных секций фашистской партии в Козенце или где-то в Абрुццах, теперь оказались начальниками целых отделений, одели моноколь и начали чувствовать и показывать, что значит власть [...]. Эта шайка карьеристов не имела, ни могла иметь того чувства меры, той власти над своими аппетитами и того трезвого взгляда на вещи, которые дает только приобретенная трудом и опытом культура» (там, где не указано иначе, переводы мои – С.А.).

1. Мир литераторов и художников

В первую очередь необходимо привести упомянутый выше факт активного восприятия некоторых русских авторов вслед за “французским” открытием русского реалистического романа еще на рубеже XIX-XX веков. Уже в первые десятилетия XX века успех, переживший момент модной новизны, укоренился в общественном сознании. В целом, культурная элита Италии не отставала от других европейских интеллектуальных элит, так же проявлявших все больший интерес к мастерам русской прозы; в то же время в восприятии итальянских литераторов и интеллектуалов стали проявляться отличительные черты, свидетельствовавшие о прямом диалектическом сопоставлении ценностей и особенностей русской и итальянской литератур; за последней еще претендовалось чуть ли не уникальное наследие античных традиций, в то время как русская литература представлялась как проявление юной, самородной, спонтанной “дикой” нации, романтически далекой от основ классической цивилизации (ср. Adamo 1998, 72-6). В этой диалектике в русской прозе выделялись как положительные, так и отрицательные особенности, служившие лакмусовой бумажкой для определения черт и задач “италийского духа” в родной словесности. Если реализм Л.Н. Толстого, одновременно с различными проявлениями его морально-философского учения, был встречен всеобщим восторгом еще в 90-е гг. XIX века, то отношение к творчеству Ф.М. Достоевского было неоднозначным и спорным, с начинающим преобладанием критических и отрицательных отзывов. В конечном итоге, оба писателя оказали глубочайшее влияние на итальянскую литературу, как в плане стилистики, так и на уровне тем и сюжетов. Почти в той же степени стали влиятельными другие русские писатели, в частности Л.Н. Андреев, А.П. Чехов и Максим Горький, а немного позднее – Д.С. Мережковский. Свидетельствуют об этом журнальные и газетные статьи, переводы, оживленные обсуждения о русских писателях в частной переписке интеллигенции, появление опер, фильмов и театральных пьес по мотивам их произведений, заимствование итальянскими прозаиками тем, стилей и повествовательных стратегий из русской литературы (Алое 2018; д’Амелия и Рицци 2019; широкий спектр русско-итальянских связей в области литературы и искусства представлен в серии томов “Archivio russo-italiano”, подготовленных исследовательской группой под руководством с А. д’Амелия, Д. Рицци, С. Гардзонио и Э. Гаретто). 1920-е годы были пиком этого уже неэпизодического интереса; на основе самых разнородных документов эпохи можно без преувеличения утверждать, что итальянская культура была пропитана русской литературой, и не только на уровне элиты, но и в более широких слоях населения, о чем свидетельствует огромный успех массовых изданий русских романов и сборников рассказов в упрощенных “для народа” редакциях. Другими словами, русскую литературу в Италии радушно приняли параллельно интеллигенция и народ, и она оставила глубокий отпечаток на всех уровнях общественной жизни. При ознакомлении со списком произведений русской и советской литературы, опубликованных в Италии в 20-е и 30-е годы, импонирует количество переводов, в основном новых, не

переизданных, из русской “классической” литературы: Толстого, Достоевского, Чехова, Тургенева, Гоголя, Пушкина, Бунина, Гончарова, Лермонтова; из несоветских писателей первой половины XX века – Мережковского, Андреева, Куприна, Краснова, Бунина, Моисеевой, Рахмановой, Шмелева, Арцыбашева; а из творчества советских авторов – Горького, Шолохова, Эренбурга, Пантелеймона Романова и Сейфуллиной³.

Многие итальянские писатели первой половины XX века приняли русскую литературу как новый канон прозы, до той степени, что в некотором смысле формировался двуликий канон – с одной стороны, большинство прозаиков последовало по пути психологического реализма Л. Толстого, а с другой – отдельные, оригинальные “экспериментаторы” прозы взяли в качестве альтернативного образца Достоевского, не сформировав при этом школ (Алоэ 2018). В отдельных случаях проявилось влияние также и других русских писателей: таким примером может послужить воздействие Гоголя на поэтику Томмазо Ландольфи. Черты прозы Толстого проявились в двух шедеврах Риккардо Баккелли, долго считавшихся каноническими в итальянской прозе: в историческом романе *Дьявол в Понтелунго* (1927 г.), посвященном М. Бакунину, и романе-саге *Мельница на реке По* (1938-1940 гг.). На творчество Достоевского открыто ссылался Альберто Моравиа, и так же существенно, но менее откровенно, Карло Эмилио Гадда; скрытые признаки влияния Достоевского (а также и Толстого) встречаются в эпатажной прозе Курцио Малапарте. В 20-е годы Малапарте был представителем радикальной фракции фашизма, отличавшейся анти-буржуазными и провокационными проявлениями, типичными для модернистов а в частности для футуристов (энтузиазм, с которым Маринетти и большинство итальянских футуристов встретили “фашистскую революцию” сильно напоминает по формам восторженное восприятие Маяковским Октябрьской революции). Новаторские, во многом прорывные аспекты русской литературы (Достоевского, Чехова, футуристов...) не могли оставаться незамеченными в тех художественных средах, которые призывали к нарушению установленных правил эстетического канона. В то же время, конфликтное отношение итальянского и русского футуризма отражало, в частности, противоречия, характерные для раннего фашизма: при антибуржуазной радикальности своих поведенческих установок, фашизм был глубоко буржуазным и конформистским по содержанию, учитывая и его готовность договориться с крупными промышленниками и Папством. С учетом этого следует воспринимать на первый взгляд несообразные высказывания Малапарте, хорошо знав-

³ В предложенном списке мы опираемся на заслуживающую внимание диссертацию Марины Сориной, составившей статистику отдельных публикаций русской литературы в Италии в период с 1924 по 1945 гг. (Sorina 2008-2009, 382-83). Перечень авторов представлен в порядке убывания по количеству зарегистрированных публикаций: так, самыми популярными писателями были Л. Толстой (203 книг) и Ф. Достоевский (178 книг) среди “классиков”, Д. Мережковский (48 книг) и Л. Андреев (38 книг) среди писателей-эмигрантов, М. Горький (95 книг) и М. Шолохов (17 книг) среди представителей советской литературы.

шего русскую литературу и с ней тесно связанного, при этом утверждавшего в 1927 году в интервью для французского журнала *Comœdia*, что

Dostoïewski? Un énergumène épileptique. Connais pas. Tolstoï? Un vieux type qui est allé mourir dans une salle d'attente de troisième classe, dans une petite gare de Russie. Il ne faut pas lire les auteurs qui ne sont pas latins. C'est inutile et c'est néfaste (Lagarde 1927, 84-5)⁴.

Несмотря на это явно провокационное позиrowание, Малапарте внимательно следил за тем, что происходило в России, будучи одним из немногих итальянских путешественников, которые в тот период могли посещать Советский Союз. Кстати, писатели и журналисты чаще других категорий иностранцев получали разрешение на въезд в Москву и в другие советские города: дневники и путевые заметки из «Страны Советов» стали отдельным и популярным жанром публицистики 20-х и 30-х годов, оказав влияние на восприятие новой России итальянцами (о путешествиях итальянцев в СССР см. Petracchi 2014; Farsetti 2017; Flores 2017; Traini 2022).

Изучение многочисленных случаев писателей, художников, деятелей культуры и искусства, так или иначе черпавших вдохновение из русской литературы и поддерживавших связи с русскими интеллектуалами только и подтверждает эти общие наблюдения. Задачи настоящей статьи не позволяют углубиться в детали, однако указанная в конце литература отсылает ко многим из этих фигур.

2. Мир идей: философский контекст

Характерно, что духовное, в частности христианское, начало, столь значимое для романов и героев русской литературы XIX века, отразилось в итальянском философском, морально-политическом и религиозном мышлении. В этом контексте, фашистский режим остался в стороне, хотя и были попытки «фашистизации» некоторых идей, высказанных, к примеру, Достоевским-публицистом. Отдельные представители русской культуры и литературы в эмиграции сами способствовали к сближению их консервативных взглядов с фашистскими, как, например, Д.С. Мережковский и П.Н. Краснов. Итальянский фашизм, в свою очередь, служил главным ориентиром для создания русского фашизма в среде эмигрантов (Гардзонио 2003, 273-87). Ни имперская модель царской России, ни консервативно-националистические идеи, так или иначе присущие славянофильству и панславизму, ни евразизм Н.С. Трубецкого, хоть и могли теоретически заинтересовать идеологов итальянского фашизма, например в своих отражениях в русской литературе, в действительности никакого влияния на них не оказали (эпизодичные отсылки

⁴ «Достоевский? бесноватый эпилептик. Не знаю его. Толстой? Старичок, который пошел умирать в зал ожидания третьего класса, в небольшом вокзале в России. Не надо читать писателей-нелагинцев. Это бесполезно и вредно».

Ю. Эвола на Достоевского еще мало изучены, однако, как представляется, они не обладают особой значимостью – ср. например Evola 2008, 29). Философский потенциал русской литературы, так сильно впечатливший итальянскую интеллигенцию, остался практически незамеченным ее фашистской составляющей, и в процессе проникновения русских духовных и философских идей фашистский режим не сыграл никакой непосредственной или даже косвенной роли. Характерна недооценка русской литературы и культуры со стороны двух главных представителей официальной итальянской культуры и философии той эпохи, фашиста Джованни Джентиле и либерала Бенедетто Кроче.

Кроче изредка намекал, с явной насмешкой, на русскую “моду”, в частности он явно не понимал и не принимал творчества Достоевского, причисляя его к литературному направлению, близкому итальянскому “веризму” и французскому натурализму конца XIX века (ср. Adamo 1998, 89). Позиция Кроче по отношению к русской литературе оставалась всю жизнь неизменной и была созвучна итальянскому восприятию русской новизны 90-х гг. XIX века, игнорируя дебаты литературных журналов последующих десятилетий (Adamo 1996; Diddi 2008).

Более проницательным оказался подход Джентиле, основоположника культурной политики фашизма. Джентиле, как и Кроче, имел предубеждения в отношении русской интеллигенции, которую он считал недостаточно развитой с точки зрения философско-политического сознания (ср. Valle 2019, 42). К концу Первой мировой войны Джентиле определил ее как «безумное отродье, размноженное тем абстрактным и бродячим русским духом, который так типично был выражен в наивных теориях Бакунина и в самом искусстве Толстого» (Gentile 1919, 340). Джентиле признал первостепенное значение русских классиков позднее, хотя бы начиная с 1932 г., когда, на пике своей авторитетности при фашистском режиме, он был назначен главным редактором флорентийского издательства “Сансонни”. Тогда Джентиле внес в издательскую программу амбициозный проект, во многом напоминающий “Всемирную литературу” Максима Горького, а возможно и вдохновленный ею: проект заключался в публикации в целой серии основных классиков мировой литературы и ряда монографических *Историй* главных литератур мира. В своем начинании Джентиле, как и опередивший его на десятилетие Горький, последовал за Гете и его концепцией *Weltliteratur*, чем он способствовал установлению в Италии действующего канона мировой литературы. Замечательно, что, вопреки растущей неприязни фашистских властей к русской литературе, Джентиле допускал включение в канон ряда произведений русских классиков (Достоевский, Лермонтов и Чехов успели появиться в начале 40-х годов) и ставшую в дальнейшем фундаментальной *Историю русской литературы* выдающегося слависта Этторе Ло Гатто (Vittoria 1984, 197; Ghini 2008, 17-8). Различные препятствия тормозили проект, и лишь несколько из запланированных публикаций увидело свет до начала Второй мировой войны и падения фашизма. Тем не менее эта серия пережила режим и самого Джентиле, оставив важный след в литературном каноне послевоенной Италии.

В целом, еще раз подчеркнем, роль фашистских интеллектуалов и идеологов в распространении русской литературы и культуры в Италии была малозначительной. Зато, особую активность проявили интеллектуалы-антифашисты разных идеологических направлений: католики, марксисты и либералы. Не может вызывать удивления тот факт, что вышеупомянутое “духовное начало” русской литературы было с крайним интересом и часто с энтузиазмом воспринято интеллектуалами-католиками. В первую очередь обсуждались христианские идеи Л. Толстого и Достоевского, к которым уже в 20-30-е гг. были посвящены статьи и книги. В этот же период интерес к проблеме Свободы и Зла в творчестве Достоевского проявил философ Луиджи Парейсон, один из основоположников итальянского (христианского) экзистенциализма (Алоэ 2013, 14-5). Не без внимания остались мысли о “русской идее” и о русском мессианстве Н.А. Бердяева, Д.С. Мережковского, Л.И. Шестова. Романы Мережковского, в частности, обрели в межвоенной Италии огромную популярность, а его темы и поэтика оказали влияние на исполненное мистицизмом и национальным восторгом творчество писателя Джованни Папини (ср. Vassena 2010).

Увлечение русской литературой “левыми” интеллектуалами – марксистами и прогрессивными мыслителями – также оказалось активным и плодотворным. Среди них стоит упомянуть имена двух знаменитых жертв фашистского террора: философа и политика Антонио Грамши, одного из основателей Коммунистической партии Италии, чьи глубокие знания русской культуры нашли свое яркое проявление в его *Тюремных тетрадях* (ср. Грамши 1991); и молодого литератора и мыслителя Пьеро Гобетти, первым в стране увидевшего в Достоевском гармоничного классика, а не антилитературного хаотичного мистика (Gobetti 1969).

3. Роль русской эмиграции

Несмотря на то, что для русской диаспоры итальянские города не стали центрами многочисленных и влиятельных общин, как это было во многих других странах Европы, не стоит недооценивать активность тех ее представителей, которые после отъезда из большевистской России обосновались на время или навсегда в Италии. Крупные исследовательские проекты, посвященные русской эмиграции в Италии привели в последние десятилетия к внушительным результатам, включая богатую базу данных “Russi in Italia” (<https://www.russinitalia.it/>) и недавнюю энциклопедию русской диаспоры в Италии (д’Амелия и Рицци 2019; см. также Гардзонио и Сульпассо 2015). Состав русских, участвовавших в общественной и культурной жизни Королевства представляется крайне разнообразным: среди них были такие широко известные деятели, как Максим Горький и члены его литературно-политического кружка, собиравшегося в Сорренто и на Капри, а также такие выдающиеся литераторы как Вячеслав Иванов и Дмитрий Мережковский (см. Rizzi e Shishkin 2001; Giuliano 2009; Джулиано 2016). Были и малоизвестные фигуры, чья деятельность, тем не менее, оставила глубокий след, в том числе и в деле по-

пуляризации русской литературы. Далеко не все члены русской диаспоры в Италии эмигрировали после Октябрьского переворота: многие русские выбрали Италию для постоянного проживания еще до революции. Уравнивает их то, что в большинстве случаев эмиграция была обусловлена политическими причинами, и возвращение на родину, следовательно, становилось невозможным или по крайней мере проблематичным. Русские эмигранты принадлежали самым разным сословиям и культурным направлениям, расходились они и по политическим взглядам. Несмотря на то, что Муссолини среди многих из них был чрезвычайно популярен, и некоторые из них стремились оказать поддержку культурной политике фашизма, тайные архивы режима свидетельствуют о том, что фашистское руководство с недоверием относилось к русским эмигрантам даже тогда, когда их не подозревали в пособничестве советскому правительству (Giuliano 2009; Accattoli 2013). Так или иначе, многие эмигранты помогали поддерживать плодотворные контакты между Италией и СССР на уровне экономических, дипломатических, культурных и научных связей; многие из них, напротив, активно способствовали распространению антикоммунистической и антисоветской пропаганды в Италии.

С другой стороны, русские эмигранты играли не менее активную роль в культурной и художественной жизни своей новой “родины”, проявляя себя в кино, театре, искусстве и, конечно, публицистике и литературе. Многие из лучших переводчиков русской литературы на итальянский язык происходили из среды русских или русскоговорящих эмигрантов. Упомянем, среди прочих, Ольгу Ресневич-Синьорелли, Леоне (Льва) Гинзбурга, Ринальдо Кюфферле, Еву Амендола-Кюн, – все они были не просто переводчиками, но и признанными интеллектуалами, писателями, деятелями культуры первой величины (Garetto 2019). Таким образом, их творчество переплетается с издательским делом, которому будет уместно посвятить несколько слов.

4. Роль издателей, переводчиков и читателей

Представляется очевидным, что восторженный, разнообразный и часто оригинальный вклад интеллектуалов и литераторов в развитие знаний о русской литературе в Италии не нашел бы своего достойного места в культурной системе страны без активного участия представителей издательского рынка. Как и сегодня, итальянский издательский рынок отличался целой плеядой крупных, средних и мелких, – но хорошо знающих свое дело, – издательств, в целом выпускавших ежегодно тысячи книг. Спрос на качественные переводы был основным фактором развития этого сегмента рынка, который в первые десятилетия страдал от непрофессиональности переводчиков и от таких пагубных практик, как перевод через язык-посредник (обычно французский) и свободное переложение сюжетов, с купюрами и переделками, приводившими к полному искажению оригиналов (среди известных случаев приведем пример “романа Достоевского” *Мальчики*, составленного наглым переводчиком из вырезанного сюжета об Илюше Снегиреве и Коле Красоткине из романа *Братья Карамазовы*...).

Парадоксально, но переход к профессионализму в переводах из русской литературы начался на заре XX века по инициативе усердных читателей, владевших русским языком и обладавших глубокими знаниями в области русской культуры и литературы. Другими словами: первыми “профессиональными” переводчиками русской литературы были недовольные распространенной “халтурой” непрофессионалы. Не удивительно, поэтому, что многие из них, как уже упоминалось, были носителями русского языка по происхождению. Также не вызывает удивления, что “опекунами” их первых переводческих опытов были литераторы, жаждущие возможности читать стилистически достоверные переложения произведений русских писателей. Так, к примеру, произошло с переводами произведений Достоевского и Толстого Ольгой Ресневич-Синьорелли, чьи усилия активно поддержал Джованни Папини (Vassena 2010), и в случае с Ольгой Олькеницкой, переводчицей преимущественно поэзии и театральных пьес, нашедшей поддержку в итальянской журналистской среде (муж, Филиппо Нальди, был известным журналистом – см. Béghin 2007, 312-14).

Характерно и то, что целый ряд итальянских писателей и поэтов эпохи чувствовали потребность самостоятельно заниматься переводом произведений русской литературы с оригинала (часто недостаточно хорошо владея языком): список включает имена Арденго Соффичи, Альберто Арбазино, Клементе Ребора, Томмазо Ландольфи и др.

По иронии судьбы, Италия фашистской автаркии оказалась той страной Европы, в которой больше всего публиковались литературные переводы с других языков, вызывая волны возмущения со стороны ревнителей режима (Mazzucchelli 2006; Sorina 2009, 209-11; Rundle 2019). В столь живучей среде с появлением компетентных переводчиков и постоянным запросом на новые переводы со стороны влиятельных критиков со страниц литературных журналов, нашлись и компетентные издатели, способные подбирать талантливых сотрудников и инвестировать в публикации десятков, а вскоре и сотен произведений русской литературы: от классиков реалистического романа до современных авторов, включая и советских писателей (список далеко не исчерпывается вышеупомянутыми самыми переводимыми авторами). Среди издательств, отличавшихся регулярным и пристальным вниманием к русской литературе, особое место занимало туринское издательство “Slavia”, основанное в 1926 году Альфредо Полледро при поддержке рожденной в России жены, Рахили Гутман. Это было первое итальянское издательство, полностью посвященное исключительно славянским литературам, в частности русской (Adamo 2000; Béghin 2007). Несмотря на недолгий период своего существования (всего восемь лет), оно оставило важный след как на книжном рынке, так и среди читателей в силу того, что большинство изданных им переводов стали хрестоматийными; немало произведений публиковалось по-итальянски впервые, чтобы вскоре перейти в статус классики. Полледро сам отлично разбирался в русской и других славянских литературах, обладая способностью выделять лучшее в разнообразном мире часто еще не переведенных на итальянский язык произведений. Полледро ставил своим делом не только ком-

мерческие, но и просветительские цели, на его взгляд вполне совместимые с культурной политикой фашизма. Так, в написанном им (но анонимном) предисловии к первому переводу романа И.А. Гончарова *Обломов* он настаивал на том, что выпущенная его издательством серия под названием “Il Genio Slavo”,

acquistando alla cultura del nostro Paese un nuovo titolo di priorità e di primato che lo metterà alla testa delle nazioni civili nel campo degli studi slavi, e nello stesso tempo aprendo agli Italiani la via più sicura per penetrare nell'anima, nella vita, nella storia delle varie stirpi slave, suscitando immancabilmente in quei paesi nuove ragioni di rispetto, di simpatia e di interessamento per l'Italia e la sua civiltà, creando infine alla nostra cultura nazionale occasioni molteplici di contatti e di scambi fecondi, [...] recherà pure un suo modesto, ma fervido e non vano contributo alla valorizzazione del nome dell'Italia nel mondo ([Polledro] 1928, X-XI)⁵.

Успех издательства был столь значительным, что книги регулярно продавались большими тиражами, достигая широкой читательской публики. Именно этим и объясняется принудительное закрытие “Slavia” в 1934 году: просветительская деятельность шла вразрез с новой антисоветской волной фашистского руководства, и даже лояльность Полледро официальной идеологии не помогла спасти его дело. К счастью, ставший уже бесценным каталог “Slavia” перешел другому туринскому издателю, Луиджи Эйнауди, который продолжил, а после Второй мировой войны в еще большей степени развил это направление издательского рынка.

5. Роль зародившейся итальянской славистики

Еще раз отметим, что во всех описанных выше процессах, развивавшихся как до, так и после захвата власти Муссолини, фашизм не сыграл заметной роли. Иначе обстоит дело с другим важным обстоятельством, о котором необходимо упомянуть в этом сжатом анализе факторов распространения русской литературы в Италии в межвоенный период. Речь идет о возникновении итальянской славистики в университетской среде. Первая официальная кафедра славистики была создана при Падуанском университете в 1920 году для даалматинца Джованни Мавера. В течение 20-х и 30-х гг. появлялись новые кафедры и курсы в области славистики, а также происходило формирование первого поколения итальянских славистов во главе с Джованни Мавером, Этторе Ло Гатто, Артуро Кронией, и др. (Маццителли 2018; Матасова

⁵ «...приобретая для культуры нашей Страны новый титул первенства и превосходства, который поставит ее во главе цивилизованных наций в области славяноведения, и в то же время открывая Итальянцам самый верный путь к проникновению в душу, жизнь и историю различных славянских родов, непременно вызывая в тех странах новые поводы для уважения, симпатии и интереса к Италии и ее цивилизации, создавая, в конечном итоге, для нашей национальной культуры многочисленные возможности для плодотворных контактов и обменов, [...] она [т.е. серия “Славянский Гений”] внесет пусть скромный, но пламенный и не напрасный вклад в упрочение имени Италии в мире».

2020). Крайне важным в сфере русистики был вклад Ло Гатто, неутомимого сторонника русской литературы как на уровне научных исследований, так и в деле ее массовой популяризации, восхищающего, среди прочего, и объемом своей переводческой деятельности (d'Amelia 1987; Ghini 2008; Romoli 2008; Маццителли 2015). В первую очередь заслугой Ло Гатто было появление первых итальянских журналов по славистике: *Russia* (1920-1926), *Europa orientale* (1921-1943), *Rivista di letterature slave* (1926-1932). Не менее важным событием для итальянской славистики было и создание в Риме в 1921 году Istituto per l'Europa Orientale (IPEO – Институт изучения Восточной Европы), просуществовавшего до 1944 года. Начиная с 1928 года усилиями Института была издана серия томов *Storia della letteratura russa* того же Этторе Ло Гатто, ставшего секретарем, а затем и президентом IPEO (Mazzitelli 2016).

Стоит упомянуть и о возникновении в Риме в тот же период (в 1929 году) ватиканского Pontificium Collegium Russicum, целями которого ставились изучение русского Православия и оказание поддержки верующим в СССР. Эта деятельность сочеталась с научными, дипломатическими и пропагандистскими инициативами, направленными на борьбу с советским атеизмом. Деятельность Руссикума венчала мощную антикоммунистическую кампанию, проводившуюся Ватиканом. Воспринимая Россию как страну мучеников, Святой Престол способствовал распространению среди всех слоев итальянского населения представлений о ценностях русской духовной традиции.

Начало 20-х годов стало периодом образования первых кафедр и научных журналов, появления специалистов, возникновения разнообразных источников ознакомления с русской культурой и литературой на всех уровнях. Росло не только качество переводов, но и количество изданий, посвященных русской культуре и литературе. Важно отметить, что внимание общественного мнения к России был живым и непрерывным. Это обуславливалось, с одной стороны, актуальностью Октябрьской революции, а с другой – восторженным восприятием русской литературы. По всем этим причинам, сочетавшимся со стратегическими интересами Итальянского Королевства на Балканах, славистика превратилась в (относительно) важную дисциплину и с точки зрения внешней политики фашизма. Это способствовало появлению интереса со стороны государственных чиновников к итальянским славистам. Они превратились в национальных представителей в столицах славянских государств, обеспечивали у себя на родине качественную информацию о славянском мире с университетских кафедр и в печати, развивали издательскую и переводческую деятельность, а иногда и занимались составлением конфиденциальных экспертных докладов по указанию Министерств внутренних и иностранных дел. Не удивительно, что все итальянские слависты эпохи фашизма имели дело с правительством, так или иначе сотрудничая с государственными учреждениями, а иногда и оказывая влияние на политику режима в области культуры. Правда, некоторые из них, не будучи непосредственно вовлеченными в фашистскую политику, в итоге подпали под подозрение органов власти, осуществлявших над ними тщательный надзор из-за их антифашистских настроений. Это в первую очередь касалось Ло Гатто, которого подозревали

в симпатиях к Советской России (Romoli 2008), и Эвеля Гаспарини, своеобразного ученика Мавера, который и не пытался скрывать свою неприязнь к официальной идеологии, за что в годы гражданской (партизанской) войны он был избит угрожавшими убить его фашистами (Faccani 2018, 252-56). В 1944 году в тюрьме скончался русско-итальянский русист, еврей Леоне Гинзбург, участник антифашистского движения уже с начала 1930-х гг. (Ferri 2019).

Вне зависимости от своего отношения к фашизму, итальянские слависты сыграли важную роль в распространении сведений о русской и даже советской культуре в период правления Муссолини. Разумеется, дань фашистской идеологии проявлялась в предисловиях книг и в выборе определенных тематик. Роль “мостителя” контактов с СССР была обеспечена Ло Гатто его связями с русскими литераторами как в советской России, так и среди русской эмиграции. Фашистский режим высоко ценил подобные фигуры, в особенности в период дипломатических колебаний между антикоммунизмом и соблазном сближения с СССР. Фашистскую пропаганду привлекали определенные стороны советской реальности (условия жизни, успехи экономики, структура общества ... – подробнее об этом у Дубровиной 2019, 272-302). Этим объясняется появление таких книг Ло Гатто, как, например, *Poesia russa della rivoluzione* (1923 г.), *La servitù della gleba e il Movimento di Liberazione in Russia* (1925 г.), *Letteratura sovietista* (1928 г.), *Dall'epica alla cronaca nella Russia sovietista* (1929 г.), *URSS 1931* (1932 г.), *In Russia* (1938 г., в серии “Civiltà italiana nel mondo”) и др. В духе культурной политики фашизма Ло Гатто подготовил в 30-е годы ряд публикаций, посвященных “итальянским художникам в России” в серии под названием “L'opera del genio italiano all'estero” (Творения итальянского гения за рубежом, 1934-1943 гг.). В ней явно угадывался компромисс между интересом к России и акцентом на достоинства итальянского “гения” (на эту тему ср. Ven-Ghiat 2000, 24). Бросается также в глаза разница между 20-ми годами, когда Ло Гатто и другие публицисты могли издавать книги о советской литературе и жизни в СССР, и 30-ми годами, когда почти вся русская литература была под запретом и упоминания о России разрешались либо в италоцентричном ракурсе, либо в негативно-пропагандистском духе. При всем этом стоит подчеркнуть, что ни Ло Гатто, ни другие итальянские слависты, даже среди симпатизировавших фашизму (как, например, сербохрватист Аргуто Крониа) не позволяли себе уклоняться от научной строгости ради пропагандистских целей, добросовестно следя за высоким качеством своих работ⁶. Примером такого подхода может послужить следующее высказывание Ло Гатто о взаимодействиях русско-византийской и латино-германской культур в предисловии к книге 1938 года *В России*:

⁶ С целью пропаганды и сближения с народами оккупированных территорий, но и для “ознакомления с врагом”, во время Второй мировой войны были осуществлены специальными, в том числе и славистами, различные публикации о России, ее языке и культуре, качество и характеристики которых заслужили бы отдельного исследования. Но ввиду их особых черт, мы решили оставить их за рамками настоящей работы.

Quel che importa notare è che di fronte alla Russia si pone non questo o quel paese europeo, ma l'Europa tutta in quanto Occidente, in quanto mondo latino-germanico, di una cultura cioè differente, ma non perciò sempre e per tutti superiore, da quella orientale cioè bizantina (Lo Gatto 1938, 6)⁷.

Проявление гордости таких здравомыслящих и честных интеллектуалов, как Ло Гатто, за лучшие образцы своей национальной и общеевропейской (“западной”, “латино-германской”) цивилизации не предполагает унижения других культур: культура функционирует в живом обмене, а не в провинциальном автархизме. В целом, однако, общественная среда в Италии становилась все менее пригодной для свободного восприятия чужих традиций, а тем более русской культуры. Вышеупомянутое сближение режима Муссолини с гитлеровской Германией во второй половине 30-х годов привело к заимствованию многих поведенческих черт общественно-политического характера у мощного союзника. Обострились этнические аспекты итальянского национализма и так называемого “империализма с цивилизационной целью”, предполагавшего покровительски-патерналистское отношение к другим, “менее цивилизованным”, культурам. Участились журналистские отсылки о советской России как о “варварской”, “дикой”, “азиатской” стране, якобы скатывавшейся в пропасть социально-культурного разложения, о чем свидетельствуют различные документальные примеры, собранные в монографии Ольги Дубровиной:

Помимо освобождения русского народа от ига советской власти итальянцы видели возможность приучения «дикарей» к латинской цивилизации, «преднеся им урок правильного образа жизни. В противном случае, если русские добровольно не захотят учиться, то мы силой заставим этого медведя танцевать» (Дубровина 2019, 335).

Немаловажную роль в ожесточении антисоветской пропаганды сыграло и сближение фашистского режима с Ватиканом – сначала на почве “Латеранских соглашений”, которыми в 1929 году завершился дипломатический кризис между Итальянским Королевством и Папством; позднее в еще большей степени этому способствовала анти-коммунистическая энциклика папы Пия XI, *Divini Redemptoris* (19 марта 1937 года), ставшая поводом для усиления анти-советских настроений среди католиков.

Все шло к неизбежному трагическому завершению идеологического эксперимента фашизма – с колониальными войнами, введением расистских законов – явным подражанием антисемитской политике немецких нацистов, – вовлечением во Вторую Мировую мировую войну и последующим разрушением и идеологическим расколом страны. В заключение необходимо

⁷ «То, что важно отметить – перед Россией стоит не та или иная европейская страна, а Европа в целом как Запад, как латино-германский мир, культура которого отличается от восточной, т.е. византийской, культуры, *зато не всегда и не во всем ее превосходит*» (курсив мой – С.А.).

сказать, что даже в этот трагический момент итальянской истории русская литература сыграла немаловажную и крайне положительную роль: антифашисты и партизаны читали и цитировали русских классиков и советских писателей, религиозные и философские интуиции великих русских авторов служили основой для переосмысления Зла тоталитаризма и войны, а также для возрождения духовных жизненных начал послевоенного общества. Итальянская русистика не только пережила режим, но, окрепнув и высвободившись из оков фашизма, получила стремительное развитие в послевоенный период. Это в очередной раз доказывает актуальность русского наследия для современной итальянской культуры.

Цитируемая литература

- Accattoli, Agnese. 2013. *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano*. Salerno: DIPSUM.
- Adamo Sergia. 1996. "Il Dostoevskij di «Solaria»." *Comparatistica VIII*: 61-78.
- Adamo Sergia. 1998. *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*. Pasion di Prato (UD): Campanotto.
- Adamo, Sergia. 2000. "La casa editrice Slavia." In *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti, 53-98. Milano: Franco Angeli.
- Aloe, Stefano. 2018. "Il romanzo russo." In *Il romanzo in Italia*, vol. III: *Il primo Novecento*, a cura di Gianfranco Alfano e Francesco de Cristofaro, 147-78. Roma: Carocci.
- Baselica, Giulia. 2017. "Alla scoperta del «Genio russo»." In *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti. Un'antologia dalla rivista, 2011-2014*, a cura di Gianfranco Petrillo, 175-97. Bologna: Zanichelli.
- Béghin, Laurent. 2007. *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*. Bruxelles-Roma: Belgisch historisch instituut te Rome.
- Ben-Ghiat, Ruth. 2000. *La cultura fascista*, trad. italiana di Maria Luisa Bassi. Bologna: Il Mulino (orig.: *Fascist modernities. Italy, 1922-1945*, Berkeley: University of California Press, 2001).
- Bresciani, Marco. 2017. "Tra 'guerra civile europea' e 'crisi eurasiatica': Benito Mussolini, la rivoluzione russa e il bolscevismo." *Storia e politica: Annali della Fondazione Ugo La Malfa XXXI: L'Italia e la Rivoluzione d'Ottobre. Masse, classi, ideologie, miti tra guerra e primo dopoguerra*, a cura di Giorgio Petracchi, 217-41. Milano: Unicopli.
- d'Amelia, Antonella. 1987. "Un maestro della slavistica italiana: Ettore Lo Gatto." *Europa Orientalis* 6: 329-82.
- Didi, Cristiano. 2008. "La slavistica italiana del primo dopoguerra nella rivista 'I libri del giorno' (1918-1929)." *Europa Orientalis* 27: 209-34.
- Evola, Julius. 2008. *Cavalcare la tigre. Orientamenti esistenziali per un'epoca della dissoluzione*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Faccani, Remo. 2018. "Evel Gasparini." In *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*, a cura di Anna Cardinaletti et al., 252-56. Venezia: I libri di Ca' Foscari (n. 7), <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-262-8/009>
- Farsetti, Alessandro. 2017. "La Russia sovietica con gli occhi dei viaggiatori fascisti: frattura come (parziale) integrazione." In: *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, a cura di Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko, 133-50. Firenze: FUP.

- Ferri, Giorgio. 2019. "Leone Ginzburg e la traduzione da letterale a editoriale". *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti* 16 (primavera 2019), <https://rivistatradurre.it/category/archivio/numero-16/>
- Flores, Marcello. 2017. *L'immagine della Russia sovietica. L'Occidente e l'URSS di Lenin e Stalin (1917-1956)*, Firenze: GoWare.
- Garetto, Elda. 2019. "Rinaldo Küfferle e la letteratura russa in esilio: dai classici ai 'nuovi classici'." In *Stranieri all'ombra del duce: Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di Anna Ferrando, 303-13. Roma: Franco Angeli.
- Garzonio, Stefano. 2016. "La letteratura russa in Italia negli anni della Rivoluzione. Il ruolo degli emigrati." *Annali della Fondazione Ugo La Malfa. Storia e politica XXXI*: 260-73.
- Gentile, Giovanni. 1919. "Russia e Germania." In Giovanni Gentile, *Guerra e fede: Frammenti politici*, 339-41. Napoli: Ricciardi.
- Ghini, Giuseppe. 2008. "Praz, Lo Gatto e il fascismo." *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne 2: Un'antologia attraverso e oltre il fascismo. Mario Praz, Ettore Lo Gatto e la loro Antologia delle letterature straniere*, a cura di Giuseppe Ghini: 13-39.
- Giuliano, Giuseppina. 2009. "I russi alla corte di Mussolini." In *Archivio russo-italiano V – Russi in Italia*, a cura di Antonella d'Amelia e Cristiano Diddi, 304-23. Salerno: Europa Orientalis.
- Giusti, Maria Teresa. 2022. *Relazioni pericolose. Italia fascista e Russia comunista*. Bologna: Il Mulino.
- Gobetti, Piero. 1969 (1926). *Paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*. Introduzione di Vittorio Strada. Torino: Einaudi.
- Lagarde, Pierre. 1927. "M. Curzio Malaparte ou le super-nationaliste devant le problème franco-italien." *Comedia* 8 novembre 1927 (Цит. no: Anna Frabetti, "L'Italie et nous". Interviste francesi a scrittori italiani dell'epoca fascista." *Filologia e critica XXV*, n. 1, 2000: 69-94).
- Lo Gatto, Ettore. 1938. *In Russia* ("Civiltà italiana nel mondo"). Roma: Società nazionale Dante Alighieri.
- Mazzitelli, Gabriele. 2016. *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale. Catalogo storico (1921-1943)*. Firenze: FUP.
- Mazzucchelli, Sara. 2006. "La letteratura russa in Italia tra le due guerre: l'attività di traduttori e mediatori di cultura." *Europa Orientalis* 25: 37-60.
- Petracchi, Giorgio. 2002. "Roma e/o Mosca? Il Fascismo di fronte allo specchio." *Nuova Storia Contemporanea* 1: 69-92.
- Petracchi, Giorgio. 2014. "Viaggiatori fascisti e/o fascisti a modo loro nella Russia e sulla Russia degli anni Venti e Trenta." *Rivista Di Studi Politici Internazionali* 81/1 (321): 35-57.
- [Polledro, Alfredo]. 1928. *Programma*, in Ivan Gončarov, *Oblòmov*, V-XI. Torino: Slavia.
- Re, Lucia. 2005. "Woman and Censorship in Fascist Italy." *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, ed. by Guido Bonsaver and Robert S.C. Gordon, 64-75. Cambridge: Legenda, 2005.
- Rizzi, Daniela, e Andrej Shishkin, a cura di. 2001. *Viačeslav Ivanov – Testi inediti = Вяч. Иванов – Новые материалы* (*Archivio russo-italiano III = Русско-итальянский архив III*). Salerno: Europa Orientalis.
- Romoli, Francesca. 2008. "La vicenda logattiana nel ventennio fascista: alcune piste di ricerca." *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne 2: Un'antologia attraverso e oltre il fascismo. Mario Praz, Ettore Lo Gatto e la loro Antologia delle letterature straniere*, a cura di Giuseppe Ghini: 107-30.

- Rundle, Christopher. 2019. "La campagna contro le traduzioni negli anni Trenta." In *Stranieri all'ombra del duce: Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di Anna Ferrando, 52-67. Roma: Franco Angeli.
- Sorina, Marina. 2008-2009. *La Russia nello specchio dell'editoria italiana nel ventennio fascista: bibliografia, scelte e strategie*. Tesi di dottorato, Università degli studi di Verona.
- Traini, Cheti. 2022. *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*. Firenze: FUP.
- Valle, Riccardo. 1990. *Dostoevskij politico e i suoi interpreti*. Roma: Archivio Guido Rizzi.
- Valle, Riccardo. 2019. "La rivoluzione russa e l'autocoscienza d'Europa (1917-1921)." In *Un radioso avvenire? L'impatto della Rivoluzione d'ottobre sulle scienze umane*, a cura di Emilio Mari, Olga Trukhanova, Marta Valeri, 21-49. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Vassena, Raffaella. 2010. "L'epistolario di Giovanni Papini e Olga Signorelli." In *Archivio russo-italiano VI: Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di Elda Garetto e Daniela Rizzi, 129-48. Salerno: Europa Orientalis.
- Vittoria, Albertina. 1984. "Giovanni Gentile e l'organizzazione della cultura." *Studi Storici* XXV/1: 181-202.
- Vogüé, Eugène-Melchior de. 1886. *Le roman russe*. Paris: Librairie Plon.
- Алоэ, Стефано. 2013. "Достоевский в итальянской критике." В кн. *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 20, 3-24. Санкт-Петербург: Наука.
- Андрић, Иво. 1984. *Историја и легенда (Сабрана дјела)*. Сарајево: Свјетлост.
- Гардзонио, Стефано. 2003. "Восприятие итальянского фашизма в генезисе и истории русского фашизма." *Europa Orientalis* 22/2: 273-87.
- Гардзонио, Стефано, и Бьянка Сульпассо, под ред. 2015. *Русская эмиграция в Италии: журналы, издания, архивы (1900-1940) = Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900-1940)*. Salerno: DIPSUM.
- Грамши, Антонио. 1991. *Тюремные тетради в трех частях. Часть 1*, под общей ред. М.Н. Грецкого и Л.А. Никитич. Перевод с ит. Г.П. Смирнова и др. Москва: Политиздат.
- д'Амелия, Антонелла, и Даниела Рицци, сост. и научные ред. 2019. *Русское присутствие в Италии в первой половине XX века. Энциклопедия*. Москва: РОССПЭН.
- Джулиано, Джузеппина. 2016. "Рецепция личности и творчества Д.С. Мережковского в Италии в первой половине XX в." *Toronto Slavic Quarterly* 57: 301-19.
- Матасова, Татьяна А. 2020. "Становление и развитие итальянской русистики в XX в. как научная проблема." *Российская история* 2: 186-90.
- Маццителли, Габриэле. 2015. "Пребывание Этторе Ло Гатто в России в годы первой пятилетки." В кн. *Россия и Италия*, вып. 6: *Итальянцы в России от Древней Руси до наших дней*, 340-52. Москва: ИВИ РАН, Ле-нанд.
- Маццителли, Габриэле. 2018. *Очерки итальянской славистики: книги, архивы, судьбы*. Пер. и научная ред. М.Г. Талалай. Москва: Индрик.
- Окорочков, Александр В. 2002. *Фашизм и русская эмиграция (1920-1945 гг.)*. Москва: Русаки.
- Страда, Витторио. 2013. "Достоевский – наш современник." В кн. Витторио Страда, *Россия как судьба*, сб. статей, 79-86. Москва: Три квадрата.
- Хормач, Ирина А. 1995. *СССР – Италия. 1924-1939 гг. Дипломатические и экономические отношения*. Москва: ИРИ РАН.

Москва на рубеже истории. О “топонимической встряске” и не только

Клаудия Оливьери

«Если бы стены могли говорить...»
Меня поправляет пресс-секретарь Ельцина:
«Эти стены не говорят, только слушают»
Деметрио Волчич

Толчком для работы над данной статьей стал забавный случай, который произошел со мной много лет тому назад. Первый мой приезд в Москву состоялся уже после распада Советского Союза. Я привезла с собой путеводитель, выпущенный еще в советское время, который достался мне по случаю за копейки. Но неслучайно, по нему оказалось совершенно невозможно ориентироваться, что стало ясно сразу же после моего прибытия. «Топонимическая встряска», о которой писал Витторио Дзуккони (о нем речь пойдет чуть позже), изменила названия почти всех улиц¹. Но, в порядке моральной компенсации, «просроченный» путеводитель открыл для меня удивительные места, например, ВДНХ, которые в тот период исчезли из новой “топографической памяти” и истории города и, как следствие, из путеводителей новой эпохи².

¹ «Нет текстов\учебников по географии, которые смогли бы вовремя зафиксировать до начала учебного года, что стартовал в одном государстве (СССР), а закончился в другом (Россия? СНГ?) эту топографическую встряску [...]. 70% улиц Москвы носили имена, связанные с павшим режимом, с его фальшивыми героями и жестокими мифами» (Zusconi 1992, 120, 163). О переименовании топографических названий столицы, продолжающемся и в наши дни, см. *Московские переименования: от Лермонтова до Уго Чавеса* <https://openuni.io/course/1/lesson/11/material/131/>; см. также Никитин 2020.

² Например, Дубинская (1982, 53-6) посвящает Выставке Достижений Народного Хозяйства (а также Останкинскому дворцу и Останкинской телебашне, находящимся в том же районе) 3 страницы; *LonelyPlanet* (1996, 269) лишь небольшую заметку.

Claudia Olivieri, University of Catania, Italy, claudia.olivieri@unict.it, 0000-0002-1519-4691

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Claudia Olivieri, *Moscow at the turn of history. About the “toponymic upheaval” and not only*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.21, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 243-255, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

Без всякого сомнения было бы небезынтересно разобраться, как в ходе истории меняется образ и представление Москвы, как внутреннее, так и внешнее, в справочниках для туристов. Но если, как заметил Левинсон, «в Москве события разворачиваются в неких социальных и топографических обстоятельствах, которые заданы ее историей и планировкой» (Левинсон 2012), то я намереваюсь затронуть тот аспект, который демонстрирует, как в Италии видели, понимали, показывали и рассказывали Россию (РСФСР, СССР) и, в частности, городскую географию Москвы сразу *до* и *после* падения СССР, когда город из столицы Советского Союза, которым был семьдесят лет, вновь стал столицей России, которой был всегда (Franceschini 2021, 179). И для этого обращаюсь к «особым» наблюдателям, таким как Деметрио Волчич, чьи слова я цитирую в начале данной работы. Ведь в отличие от слов, приведенных в эпиграфе (Volcic 1992, 224)³, «стены» (т.е. места) скорее не «только слушают». Они рассказывают. И о них стоит рассказать, чтобы создать своеобразный «городской текст» в стиле В. Топорова.

Итальянцы путешествовали по России или по СССР давно и с разными целями: политическими и культурными, познавательными, религиозными, деловыми. Неслучайно библиография по данной теме обширна и обновляется постоянно⁴. Конечно, я не претендую на ее углубленный анализ, и, по причинам объема, я ограничусь цитированием работ Уго Перси (2013), Альберто Дзавы (2018), Кети Траини (2022), потому как все они обращаются к опыту писателей-журналистов, которые посещали советскую Россию и периодически сотрудничали с газетами, журналами, (а позже) и издательствами, чтобы поделиться своими впечатлениями о стране Советов. Если Дзава рассматривает только опыт Энрико Эмануэлли, Карло Леви, Гуидо Пьовене, то Траини составляет широкий и детализированный реестр имен, названий, дат (Traini 2022, 217-312), а Перси же, со своей стороны, проводит грань между писателями и репортерами, исследует свидетельства первых, но опосредованно признает, что вторые фиксируют реальность имманентную и изменяющуюся, так что их описания «уже давно канули в Лету» (Persi 2013, 106)⁵. Но не по этой причине, добавила бы я, эти описания не имеет смысла использовать.

³ В данном случае журналист имеет в виду случай, произошедший в бывшем здании КПСС на Старой площади, куда был приглашен для интервью с Борисом Ельциным уже после 25 декабря 1991 года.

⁴ Имеет смысл привести в качестве примера работы Джорджо Марии Николай (*Il grande orso bianco*, 1999; *Sovietlandia*, 2009), многочисленные выпуски *Bollettino* или “Biblioteca del Viaggio in Italia” C.I.R.V.I; см. полный список на сайте <http://www.cirvi.eu/collaneedite.php?article=biblioteca-del-viaggio-in-italia>.

⁵ «Хотя отчеты журналистов и имеют огромную ценность и затрагивают также и моменты, связанные с русской культурой [...], они содержат явные социоэкономические и политические черты, тесно связанные с реальностью, которая [...] действительно уже отошла в мир иной [...]. Писатель же, в любом случае, всегда отдаст предпочтение факту, напрямую связанному с человеком, аспекту, более всеобъемлющему с культурной точки зрения, живописному виду» (Persi 2013, 107). Здесь и далее переводы с итальянского на русский

Собкоры-путешественники нетипичные, потому как “постоянные”. С другой стороны, не учитывая цели хронико-информативные, их опыт познания “иных” мест всегда остается субъективным. В одной из статей Наталия Урина уделяет особое внимание журналистам и корреспондентам с конца XIX века, «стараниями которых в Италии создавался и создается образ России» (Урина 2014, 245). Список длинен и разнообразен, разделен по эпохам, политическим направлениям, типологиям текстов (с текста из-за рубежа до последующей монографии) и с указанием личный ли это опыт или нет. Не случайно Урина уточняет, что, когда речь идет о путешествиях *sui generis*, «строгого определения жанра нет» (Урина 2014, 247).

Маурицио Феррара, Джузеппе Боффа, Пьеро Оттоне, Примо Леви, Альберто Ронкей, Альберто Каваллари, Энцо Беттица, Пьеро Остеллино... вот имена, когда речь идет только о второй половине XX века, и список не полон⁶. В своих работах они отражают точную хронику, даже если уже “не актуальную”, двадцатилетия с пятидесятых до семидесятых годов прошлого столетия.

В настоящей работе я намереваюсь уделить внимание некоторым свидетельствам, которые рассказывают впечатления о местах последних лет (месяцев, дней) Советского Союза, записанные и опубликованные в Италии в период с конца восьмидесятых до начала девяностых годов. Их авторами по большей части являются как раз корреспонденты наших газет и телевидения (такие как Волчич, например), которые в те годы жили в столице на постоянной основе, но есть и “случайные свидетели”, такие как политик Джулио Андреотти и... персонаж комиксов Тополино.

И в этом случае подборка текстов, которую я приведу, не претендует на то, чтобы быть исчерпывающей. В один и тот же период в Москве проживали, например, Энцо Мауро, Франко Вентурини, Джульетто Кьеза. Другие же, возвратившись в Италию, продолжали писать о России. Было бы интересно рассмотреть и прочие “иные” источники, такие как, скажем, воспоминания итальянских стипендиатов, которые в те годы жили в СССР. В эпоху перестройки спрос, любопытство и желание приблизиться к тому, что бы-

выполнены Еленой Дегтяревой, которой хочу выразить особую благодарность и за лингвистическую вычитку этой статьи.

⁶ Та же Урина (2014, 249), замечает, что «вопрос о роли итальянских СМИ в создании образа России, несмотря на его очевидную значимость, изучен фрагментарно»; в тексте перечислены имена всего лишь некоторых наиболее известных корреспондентов того времени, которые на постоянной основе жили в России, а затем рассказали о своем опыте, см., например: *Mal di Russia*, 1965 (Феррара); *Dopo Krusciov*, 1965 (Боффа); *La nuova Russia*, 1967 (Оттоне); *Il potere in Russia*, 1965 (Леви); *La Russia del disgelo*, 1963 и *Ultime notizie dall'URSS*, 1974 (Ронкей); *La Russia contro Krusciov*, 1964 (Каваллари); *Il diario di Mosca*, 1970 и *Qui Mosca*, 1974 (Беттица); *Vivere in Russia*, 1977 (Остеллино). К списку можно было бы добавить и другие имена (например, Адриано Гуэрра, который оставил солидное журналистское наследство, или Паоло Гаримберти, который пишет о странах Восточной Европы), это и случайные наблюдатели (как Эудженио Скальфари, который посетил СССР весной 1962 года), и блестящие журналисты, попросту заинтригованные страной Советов (Луиджи Барзини-мл., Ламберти Соррентино, Энцо Бьяджи).

ло за “железным занавесом”, велики и не всегда так уж благожелательны и беспристрастны.

Подтверждением этому стал именно *Тополино* от 16 октября 1988 года. На обложке мы видим купола Храма Василия Блаженного и название “Большой куш в Москве”, но, вопреки ожиданиям, выпуск не повествует подробно и в деталях об истории, которая происходит в столице. Зато *Тополино* является главным героем одного «невероятного приключения» (*Topolino* 1988, 5-62), в котором можно узнать некоторые стереотипы и события «на злобу дня»⁷. Единственным недвусмысленным “русским” содержанием выпуска является приложение “Открывая Россию” (*Topolino* 1988, 83-90), которое рассказывает о путешествии на машине по СССР «с двумя ребятами и их отцом», т.е., по порядку, с Энрико, Владимиром(!) и Массимо Тодиско. Хотя это и не является исключением из правил, интересно заметить, что концепция России с географической точки зрения совпадает с концепцией СССР. Путешествие-дорожка вьется не только по РСФСР того времени (Москва, Ленинград, «Zhellznogorsk», старинные русские города Загорск, «Suzdel», Владимир), но и проходит сквозь Кишинев, Одессу, Киев, Таллин⁸. Столица – это традиционная, даже лубочная, окрошка, которую мы увидим и в следующих произведениях: Кремль, Большой, мавзолей Ленина, «Храм Василия Блаженного с разноцветными куполами» (*Topolino* 1988, 88), который, скорее всего, и оправдывает обложку. Кроме фото всех известных мест, приложение содержит некоторые “декоративные” надписи на кириллице, безо всякой видимой логики надерганные (кто знает, почему) из *Маленьких трагедий* Пушкина. Вызывает улыбку то, что прилепленные друг к другу на первой же странице слова из *Скупого рыцаря* звучат еще более мрачно, чем в оригинале: вместо «И вы ему порядком отплатили» написано «... и вы ему отплатили, ядом ...» (*Topolino* 1988, 83).

Притяжение и “боязнь”, как мне кажется, характеризуют и более серьезные тексты. Начнем, пожалуй, с Витторио Дзуккони (1944-2019) и Деметрио Волчича (1931-2021): у них разные, если не противоположные, взгляды. Их книги, соответственно, *Сказать ‘Россия’ легко* и *Москва. Последние дни*, выпущенные в 1992 году, – это туристические путеводители по недавней истории.

Дзуккони (газета *Il Corriere della sera*) «возвращается в Москву Ельцина после того, как оставил ее в когтях Брежнева» (Zucconi 1992, 195). Как репортер кажется более заинтересованным в истории политики и социума, чем

⁷ Благодаря профессорам «Zapotec» и «Skopinski», *Тополино* путешествует во времени, раскрывает план Пирата Оранго, который, во главе группы военных, хочет похитить корабль «Бирмания», дойти до островов Кури Кури, разобрать корабль на части и построить флотилию подводок, чтобы захватить весь мир. К счастью, все заканчивается хорошо. *Тополино* и Пиппо разрушают план Оранго, взорвав свой корабль; т.е. разоружаются (хотелось бы напомнить, что Горбачев и Рейган подписали ДРСМД всего лишь за год до этого, в декабре 1987 года).

⁸ *Тополино* будет более точен лет через десять в специальном выпуске *Torogeo* (1999, п. 11), посвященном государствам бывшего СССР и прибалтийским республикам.

в описании мест, где все это происходит, подтверждение тому – главы книги, посвященные таким темам, как здравоохранение, жилищное строительство и жилой фонд, система образования, общественный транспорт и т.д. Почти любое описание автора – антисоветское, безжалостное изображение падения коммунизма и утверждения ничем не сдерживаемого капитализма. Москва – «город-зомби», на который «и глаза б» хрониста «не смотрели»:

а вот именно эта Москва, которую мы должны узнать и которой смотреть в глаза [...] вот человеческая цена, что требует капитализм, тот фунт мяса, который рынок требует от обанкротившегося социализма [...] который сейчас взрывается на глазах у всех, потому что больше не нужен капиталистической пропаганде и западной полемике. Нищие демократических стран вызывают меньший интерес, чем нищие реального социализма. [...] Москва становится нормальной, но только в недостатках [...] как следствие, здесь сегодня собрано все самое худшее от современного города, рожденного промышленной революцией, без капли лучшего» (Zucconi 1992, 63-6).

Тем не менее, журналист неплохо знает столицу, ему интересны магазины в центре (закрытая секция ГУМа, «Самоцветы» на Новом Арбате), не обходит своим вниманием рабочие окраины (ЗИЛ, завод имени Лихачева, в настоящее время передовой центр культуры) и берет в фокус места-символы современности, такие как «небоскреб из белоснежного мрамора» – Белый дом (Zucconi 1992, 275), «‘Тоннель Свободы’ на пересечении Калининского и кольца, где танки стали причиной смерти Ильи, Владимира и Дмитрия», и «молодежь Ельцина все еще приносит цветы и говорит прохожему, который останавливается прочесть открытки: ‘Смотри и помни, что сделали коммунисты’» (Zucconi 1992, 285), или новейший американский ресторан «Пицца Хат», торжественно открытый «в холле старого отеля Люкс, зловещей гостиницы Коминтерна на улице Горького» (Zucconi 1992, 292).

Если «только-только сойдешь в новой России, как память тебя приколотит к воспоминаниям о старой» (Zucconi 1992, 281), то городская география Дзуккони классическая, советская. Книга начинается со Старой площади, места нахождения ЦК КПСС, следует до Новодевичьего кладбища и могилы Хрущева (в Италии «личность» популярная), посещает разрушающуюся Библиотеку им. Ленина, прогуливается до Мавзолея по Красной площади. И значимо, что крушение истории в 1991 году ощущается именно в этих двух местах, описанных с билием деталей и объединенных присутствием/отсутствием Ленина. Библиотека «была открыта для всех и двери комнат запрещенных книг наконец-то распахнуты», и тут же закрыта, превратившись в «самый траурный, самый гигантский из Красных склепов» (Zucconi 1992, 291). Красная площадь – «кладбище истории», где в конце августа толпятся призраки и проститутки (Zucconi 1992, 280-83).

Волчич (RAI-TV) оставил нам дневник «самого быстро пролетевшего года в истории» (Volcic 1992, 7), т.е. двенадцати месяцев, предшествующих и следующих за путчем 1991 года. Как и Дзуккони, он интересуется больше социумом, чем городом, но все же внимателен к политико-географиче-

ским аспектам (как в случае с национальными вопросами бывших союзных республик или субъектов РСФСР). Журналист также рассказывает о таких канонических местах, как ГУМ, где в избытке лишь очереди и дефицит (Volcic 1992, 127), Мавзолей, с особым вниманием к судьбе его «обитателя» (Volcic 1992, 68), и Красная площадь, куда он приходит с плохо скрываемой грустью вечером 25 декабря 1991 года, чтобы встретить и описать необычных посетителей:

Два старичка, каждый с красным знаменем, [...] пришли около одиннадцати на Красную площадь. Стали по стойке смирно и вперились с враждебностью в только что поднятый яркий бело-сине-красный флаг из синтетического материала, очень легкий и готовый развернуться, каким-то даже причудливым образом, при малейшем дуновении ветра. Предшествующий красный флаг был из тяжелого шелка и реял в постоянном ритме, который обеспечивал вентилятор, спрятанный под флаштоком. [...] На Красной площади, где за день до этого было запрещено даже курить, незадолго до часа ночи прошли трое пьяных, бросили на землю бутылку, и дежуривший милиционер наряд сделал вид, что не заметил. Это действительно конец (Volcic 1992, 219).

Но с большим вниманием Волчич относится и к местам новой истории, «страницы» и события которой неразрывно связаны с пространством, где происходили. Во Дворце Съездов, «памятник отвратительному вкусу Хрущева, пощечина из цемента старинным церквям и имперским дворцам» (Volcic 1992, 86), проходит последний съезд партии летом девяностого. И Белый дом – «памятник отвратительному вкусу [в этот раз, К.О.] Брежнева, но и свободе Ельцина», потому и «становится его крепостью» (Volcic 1992, 13, 24) во время путча 1991 года. В особняке Морозова, «мешанины из неоготики, возрождения и фольклорной мишуры» (Volcic 1992, 111), принимается решение об объединении двух Германий. В довершение ко всему, благодаря гласности той эпохи, журналист открывает для себя и громадный подземный город за Московским университетом, недалеко от академии КГБ, “Ноев ковчег” для будущего поколения коммунистов, т.е. предполагаемое ядерное бомбоубежище, описанное им не без иронии:

Было бы логично предположить, что где-то под Москвой существует ядерное бомбоубежище, как и во всех уважающих себя столицах. [...] Самый настоящий город, построенный на глубине от семидесяти до ста двадцати метров и вмещающий сто двадцать тысяч человек. [...] Можно предположить, что город был построен руками тех же агентов спецслужб. С обычными рабочими этот факт давно стал бы секретом Полишенеля (Volcic 1992, 184-85).

Как мы увидим, Энрико Франчесчини (1956) воспринимает подземную Москву чуть серьезнее. Журналист (из газеты *La Repubblica*) отличается от вышеупомянутых коллег, потому что с августа 1990-го по декабрь 1991-го публикует как интервью и статьи, позже собранные в книге *Конец империи. Последнее путешествие в СССР* (Franceschini 2021), так и роман *Женищина Красной площади* (Franceschini 1996).

Роман, судя по всему, автобиографический, рассказывает историю бурной, загадочной и несчастной любви молодого итальянского корреспондента в Москве и некоей Наташи, в прошлом любовницы президента Горбачева. Может, Наташа – очередная героиня русской литературы, символ и метафора России, которая (в этом случае) хочет освободиться от прошлого. Сюжет, однако, представляется более значимым, потому что дает возможность приблизить к Италии «дядю» перестройки: «залогом его успеха стало и его лицо [...] добросердечное, открытое. Добродушное. У него не характерные русскому черты лица. [...] Глядя на него внимательно, кажется... вот точно, кажется, что это именно мой дядя» (Franceschini 1996, 138). Даже знаменитый «поворот вправо» 1990-го года стал, якобы, результатом шантажа президента со стороны КГБ, который угрожает обнародовать его внебрачную связь на весь мир (Franceschini 1996, 49).

Подземная Москва, о которой пишет Франческини, находится под Красной площадью. Его *alter ego* обнаружил ее существование во время экскурсии по Кремлю (!) и снабдил даже картой-схемой. Эту тайную Москву Первый секретарь использует, чтобы встречаться с Наташей:

В конце концов, мы нашли выход из ситуации [...]. Подземная улица. Туннель проходит под внутренней площадью Кремля до внешних стен и Тайницкой башни [...] пересекает Красную площадь, выходит в Китай-городе и заканчивается у железной дверцы. За дверцей – лифт [...] двери лифта открываются прямо в квартире. А в квартире – вот он я. [...] Не верится, да? А ведь наверняка и вы слышали разговоры о подземном городе. В Москве все о нем говорят, но никто не знает, где он. [...] Это как искать врата в ад: если тебя ведет не дьявол, не найдешь их никогда (Franceschini 1996, 62-3).

С другой стороны, Кремль – «средневековая крепость», с «секретными ходами, ловушками, двигающимися стенами», и таинственный город, который он скрывает, со временем разветвился и расширился. Дмитрий Донской создает его для «государственных шпионов», Патриархат – как «путь к отступлению», Иван Грозный – как арсенал, Сталин – как склад («провизии и лекарств для тысяч людей»). Брежнев – как противоязвенное убежище с секретной линией метро. Андропов, в конце концов:

Приказал построить несколько комнат, именно под местом, где находится тело Владимира Ильича: там есть кафе с бутербродами с икрой и красной рыбой для охраны, спортзал, где тренируются агенты КГБ, электронный центр, который контролирует температуру тела отца революции (Franceschini 1996, 63).

Фантазии? Скорее всего да. Однако с уверенностью можно сказать, что идея этой «литературной любви» между Наташей и итальянским корреспондентом взята из реальной жизни, потому что опирается на самую настоящую платоническую «нежную дружбу» молодого Горбачева и некоей Юлии Карагиной, о которой Франческини рассказывает уже в статье от 7 августа 1991 года «Детство Горбачева. Примерный ученик и несостоявшийся актер» (Franceschini 2021, 180-87). К тому же, это не единственная «цитата само-

го себя”: Франческини сделает то же самое с начальником КГБ Крючковым, которого поймал в курительной комнате Дворца Съездов и взял интервью и как журналист, и как писатель:

роман

В курительной комнате появился мужичок [...], за которым следовал на расстоянии нескольких метров крепкий молодой человек; [...] с папкой под мышкой [...] «Вы не могли бы ответить на пару вопросов?» (Franceschini 1996, 129).

статья

Крючков ходит туда-сюда [...] с папкой под мышкой, незаметно сопровождаемый мускулистым охранником [...] в специальном помещении под лестницей, отведенном для курения: «Владимир Александрович, вы не могли бы ответить на пару вопросов?» (Franceschini 2021, 117)⁹.

В общем, граница между реальностью и выдумкой тонка. Франческини-романист утверждает: «Кажется, что слова создают события, и жизнь приобретает вкус романа, в котором и ты чувствуешь себя одним из персонажей» (Franceschini 1996, 58). Наташа – «героиня романа», которая заставляет жить своего любимого «внутри романа». В обоих случаях (Franceschini 1996 116 и 153), конечно же, русского.

Какова же ни была эта граница, она крепко связана с городской географией. Москва из романа часто совпадает с городом из интервью, но она грандиознее, более детализированная и точнее описанная, чем в последних. «В Москве все по-крупному» (Franceschini 1996, 116). И множество ее улочек стало фоном для сюжета: Китай-город (район китайцев или тайн, на выбор), Лубянка, демоническая Садовая Булгакова (главный герой также оказывается в квартире 666, но не узнает Патриаршие пруды)¹⁰, Старый цирк на Цветном, сталинская готика гостиницы “Украина” и главного здания МГУ, Мавзолей, где «заключен» дедушка Ленин, Новодевичье кладбище (и, конечно же, могила Хрущева, «под глумливым памятником, наполовину белым, наполовину черным, как и его история» (Franceschini 1996, 71), собор, «потонувший» в бассейне “Москва” (Franceschini 1996, 91), памятник Свердлову (который вслед за другими памятниками снесут в ближайшем 1991-ом, но в тот момент – место встречи глухонемых), Пушкинская площадь, до и после, сверху и снизу:

⁹ “Лицом к лицу с главой КГБ” (23 декабря 1990). В романе находит свое отражение и реальный диалог, произошедший между Франческини и Крючковым в отношении «жучков», с помощью которых КГБ следит за иностранными журналистами, хоть и средства комитета были «намного более ограниченными, чем вы, на Западе, себе представляете» (Franceschini 1996, 129).

¹⁰ Гуляя со своей девушкой, главный герой описывает «небольшую площадь» недалеко от Тверской «с забавными статуями фей и чудищ посреди замерзшего озера» (Franceschini 1996, 59); речь идет, скорее всего, о скульптурах, посвященных басням Крылова и установленным на прудах в 1976 году.

Когда-то площадь была прибежищем молодежи, которая декламировала стихи рядом с памятником самого любимого русскими поэта. Сейчас – место, где молодежь стоит в очереди за гамбургером в самый любимый русскими ресторан, первый Макдональдс, открытый в Москве. На площадь выходят также редакции двух больших советских газет [т.е. *Правда* и *Известия*, К.О.], [...] всегда найдется кучка преданных читателей перед щитами с газетами. Но по-настоящему внимательные и многочисленные читатели не останавливаются на площади: они спускаются в подземные переходы, где в начале перестройки люди собирались и обсуждали политику (Franceschini 1996, 18-9).

Герой Франческини вспоминает свою первую ночь в столице, которая «казалась неведанным миром, экзотическим, как Индия, как Аравия из *Тысячи и одной ночи*» (Franceschini 1996, 117). Москва, которая предстает перед нами в романе, это Москва-Питер: «бабья» и сумасшедшая («В России безумие ищет тебя», «Что же за человек тот, который избегает приключений в России?»; Franceschini 1996, 12 и 25), а также ведьминская и рисковая, созданная из культурных и литературных стереотипов, классических и советских, из серии «Умом Россию не понять» (и действительно, знаменитые строки Тютчева дословно цитируются в романе; Franceschini 1996, 142)¹¹.

Отставив в сторону очарование и тайны, топографическая точность, которую видно уже из самого названия романа, все же придает правдивость повествованию (и этот прием нам прекрасно известен). С другой стороны, и статьи Франческини обладают некоей литературностью и связаны с московской топографией. Литературные отсылки начинаются от культа русско-советской литературы, “алкогольного” романа Венедикта Ерофеева *Москва-Петушки* и доходят до столь же известного примера массовой западной литературы, как детективная история Мартина Круза Смита *Парк Горького*. В Прологе же автор сравнивает себя с Джоном Ридом и Йозефом Ротом: ведь «нечасто приходится журналисту стать свидетелем Истории» (Franceschini 2021, 13), те видели рождение, он – закат Советского Союза. Рид упоминается и в статье “Лихорадка рулетки, последний порок России” (5 апреля 1991), которая описывает недавно открытое (кстати, одним товарищем из Болоньи) казино «Royale» на Московском ипподроме. Игроmania новой России, о которой автор упоминает кратко, но в тех же тонах, и в *Женщине Красной площади* (Franceschini 1996, 106), дает журналисту повод цитировать *Игрока* Достоевского, чтобы в малейших деталях описать здание ипподрома, построенное царем Николаем I, отреставрированное Сталиным и в те дни приведенное в порядок «депутатом и лекарем очей Святославом Федоровым» (Franceschini 2021, 150). В сборнике статей упоминаются и места, которых нет в романе, например, Елисейский гастроном («самый

¹¹ И действительно, Урина (2014, 249) отмечает, что в проанализированных ею примерах «еще одна примета – это неперемный Тютчев с его ‘умом Россию не понять...’; цитирование которого почему-то всегда ограничивается первой и последней строкой четверостишия».

большой и элегантный продовольственный универмаг Москвы»; Franceschini 2021, 97) и Дом на набережной (где состоялось интервью с Л.М. Кагановичем; Franceschini 2021, 50-62). Но если в статьях география столицы намного скромнее, чем в романе, в них более очевидна связь между географией, историей и политикой.

В статье сентября 1990 года все меньшая неизбежность политической власти вытекает из полного расслоения самой топографии города: «Последняя острота о Михаиле Горбачеве: советский президент [...] командует уже лишь внутри *Sadovoje Kalzò*, кольцевой дороги, внутри которой находится центр столицы» (Franceschini 2021, 28). Через несколько месяцев, 29 марта 1991 года, журналист пишет манифест в поддержку Ельцина и Москвы, которая разделена надвое, идеологически и географически, – с одной стороны демократы, с другой консерваторы:

Борис Пуго объявляет, что его войска не будут препятствовать демонстрантам собираться в двух точках отправления манифестации: старый квартал Арбата, в районе Проспекта Калинина, и площадь Маяковского, но остановят их на улице Горького, если те попытаются приблизиться к Кремлю (Franceschini 2021, 145).

И во время путча две группировки тесно связаны с определенными местами. Франческини сломя голову возвращается из отпуска (и из Италии) 20 августа 1991 года в самый разгар государственного переворота. Приземлившись в Шереметьево, собкор видит последствия чрезвычайного положения, как если бы смотрел на карту города, по дороге от аэропорта до Кутузовского проспекта, где находятся офисы иностранных журналистов и «в конце улицы сверкает белый дворец Парламента России» (Franceschini 2021, 206). Кроме того, столица вновь расколота и

представляется историей двух городов, отличных и сосуществующих, один – израненный путчем, другой – мирно дремлющий [...] разделенная надвое между баррикадами военных вокруг Кремля и народа, граждан, которые хотят защищать демократию, сплоченных вокруг «Белого дома на Москва-реке», штаб-квартиры Парламента России (Franceschini 2021, 203-4).

Франческини описывает двойную «горизонтальную» Москву, что не так уж и отличается от «вертикальной» того же Дзукони, который все в те же дни путча замечает:

Москва пушек в августе [...] уже стала двойным городом, разделенным на два этажа. Та, что на поверхности, зримая, ликующая [...] – это верхняя Москва [...], смотрящая на Бориса Ельцина и ждущая от него справедливости и холодильников, честности и колбасы. [...] Но в подземельях этой лучезарной Москвы существует другая Москва – Москва подземная и секретная, утраченный город коммунистов и воспоминаний. Что-то вроде политической и человеческой Атлантиды, континент, исчезнувший буквально за одну ночь, почти не оставив следов в пространстве (Zucconi 1992, 284-85).

Трудно сказать, исчез ли тот континент или нет, и примеры, приведенные на этих страницах, все еще следует изучить подробнее. В заключение хотелось бы, где-то на полях, написать пару слов о следующем.

В процитированных произведениях не появляются лишь “физические” места, но и “содержательные” *topoi*. Например, и Волчич, и Франческини (журналист, не романист), проводят ночь с милицией, чтобы поучаствовать в борьбе с преступностью в столице. Оба упоминают еще раз конкретные места (Петровка 38, Площадь трех вокзалов) и приходят к единому мнению по поводу отношений между новой экономикой (частной) и новой преступной средой (мафиозной): Волчич (1992, 182-84: “Белые ночи”), говоря по сути и сдержанно, Франческини же (2021, 77-82: “Одна ночь с московской милицией, или Казаки-разбойники”) – более пространно и с присущим ему художественным подходом.

И еще одно замечание. В поисках мест я сталкивалась с размышлениями, которые по прошествии тридцати лет оказались пророческими (см. например, “Эпилог” Дзуккони; 1992, 312-32). С другой стороны, принимая во внимание, что рассказанные события и проанализированные тексты произошли и были созданы практически одновременно¹², мы видим, что все авторы ясно понимают: наблюдая городскую географию, они наблюдают ход истории.

В своей статье Екатерина Пургина (2020) рассматривает недавние травелогии *Molotov's Magic Lantern* Ракели Полонски и *Travels in Siberia* Яна Фрэйзера, что подтверждает: и в наши дни путешествие в пространстве тесно связано с путешествием во времени. Диахронический подход (Полонский и Фрэйзер совершают путешествие как в географию, так и в прошлое России) может быть использован и в синхронии. Возьмем, например, последние замечания Франческини и Дзуккони насчет «двойной» столицы августа 1991 года. Даже если Франческини описывает Москву горизонтальную и географическую (где узнаются конкретные места), а Дзуккони представляет Москву вертикальную и идеологическую (где новое противопоставляется старому), вне всякого сомнения, город и пространство служат запечатлению современности.

Все тексты, мною проанализированные, даже если и под иным углом зрения, “фоткают” здания, улицы, памятники... одним словом – “места”. Эти места могут быть “старыми”, т.е. полученными в наследство от предыдущих путешественников или являющимися смутным воспоминанием из прошлого (исторического, литературного, культурного); и “новыми”, потому как в них создается современная история. И как бы то ни было, на старые места стоит посмотреть новыми глазами в свете новой истории. Взять, например, Красную площадь и Мавзолей Ленина, где Дзуккони и Волчич наблюдают в режиме ре-

¹² Единственное исключение – это Франческини (2021), который “обрамляет” статьи и интервью того времени Прологом (“Свидетель конца”) и Эпилогом (“Тридцать лет спустя...”) и включает в свой сборник интервью от 7 октября 1997 года Д.С. Лихачева “Говорит Лихачев, душа России”).

ального времени закат коммунизма 25 декабря 1991 года, куда Франческини отпускает погулять своих влюбленных героев, и гуляет он сам от Мавзолея Ленина до ГУМа (Franceschini 2021, 63-6 и 111-13).

О самой “красной” площади страны пишет и Джулио Андреотти в своей книге «впечатлений» о почти сорока годах истории и двусторонних отношений СССР *вблизи. С холодной войны до Горбачева*. Андреотти, известный и своими «толстыми намеками на тонкие обстоятельства», вспоминает, что во время своего первого путешествия в СССР в 1972 году:

Я должен был уезжать на следующее утро, так и не увидев Красной площади. Маршрут наших авто был всегда составлен так, чтобы заезжать в Кремль сзади, с целью, как казалось, не ставить нас перед выбором отдавать или нет дань уважения могиле Ленина, уже несколько лет лишенного своего близнеца Сталина (Andreotti 1988, 95-6).

“Искривленные” траектории и сожаления похожи на те, что высказывает уже упомянутый “Веничка” Ерофеев, который, более или менее в тот же период, писал не без подтекста: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел» (Ерофеев 2001, 17). В отличие от писателя, политик исполнит свое желание в 1979 («В этот свой второй приезд в Москву не хотел уезжать, не увидев Красной площади, и пошел туда рано утром, до начала официальной программы»), посетит Мавзолей (с Лениным, «который впечатляющим образом походил на Лелио Бассо»), понаблюдает за «невестами в белом», которые толпятся на входе (Andreotti 1988, 131), и затем, по случаю похорон Андропова (1984) и Черненко (1985), проведет на Красной площади нескончаемые часы, которые неизбежно изменят его точку зрения еще и из-за жутких холодов¹³.

Опыт не только Андреотти, но и Дзукони, Волчича, Франческини показывает, что пространство и места являются действительно «палимпсестом смыслов» (Пургина 2020, 269). Я уверена, что в их неизменности эти места-палимпсесты изменятся еще не раз.

¹³ Вот что вспоминает Андреотти об этих похоронах: «Затем была церемония на Красной площади, с гробом, еще открытым по восточной традиции, и огромным количеством прощально-хвалебных речей, которым внимали стоя при минус двадцати градусах, без параллельного или последовательного перевода, потому совершенно непонятных для большей части из нас. При жутком холоде каждый выживал, как мог. Были запасливые, которые вытаскивали тайком маленькие флажки, скорее всего со спасительным алкоголем, и те, кто тихонько прыгал, чтобы избежать отмороженных рук и ног. [...] Думаю, что пожелания долгой жизни К.У. Черненко были на самом деле искренними [...] но совершенно точно единым было пожелание, что, если бы тот умер, не откладывая в долгий ящик, то по крайней мере выбрал бы более подходящее время года, а не тот кошмарный холод, который заморозил всех присутствующих на похоронах Андропова. [...] Но ритуал повторился, и если температура была выше на три градуса, то сюрпризом стал влажный ветер, который делал пребывание на ногах в течение всего, или почти всего, утра еще более тяжким» (Andreotti 1988, 170-71 и 220-22).

Цитируемая литература

- Andreotti, Giulio. 1988. *L'Urss vista da vicino. Dalla guerra fredda a Gorbaciov*. Milano: Rizzoli.
- Dubinskaja, Lidia. 1982. *Mosca. Leningrado. Kiev. Guida*. Mosca: Edizioni Progress.
- Franceschini, Enrico. 1996. *La donna della Piazza Rossa*. Milano: Feltrinelli.
- Franceschini, Enrico. 2021. *La fine dell'impero. Ultimo viaggio in URSS*. Milano: Baldini&Castoldi.
- Lonely Planet. Russia, Ukraine & Belarus*. 1996. Hong Kong: Colorcraft Ltd.
- Persi, Ugo, ed. 2013. *Italia, Russia e dintorni. Piccola rassegna tipologica del viaggiare*. Bari: Stilo Editrice.
- Purgina, Ekaterina. 2020. “Imagined geography of Russia in Western travelogues: Conceptualizing space through history.” *Social Science Information* V, 59(2): 264-87. DOI 10.1177/0539018420921991.
- Topolino*. 1988. “Topolino e l'incredibile avventura”, “Alla scoperta della Russia.” *Topolino* 16 ottobre 1988 (1716).
- Traini, Cheti. 2022. *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico*. Firenze: FUP. DOI 10.36253/978-88-5518-640-7.
- Volcic, Demetrio. 1992. *Mosca. I giorni della fine*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Zava, Alberto. 2018. *Dal nostro inviato in Unione Sovietica. Reportage di viaggio di scrittori-giornalisti italiani 1950-1960*. Venezia: Edizioni Cà Foscari. DOI 10.14277/978-88-6969-234-5.
- Zucconi, Vittorio. 1992. *Si fa presto a dire Russia*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Ерофеев, Венедикт. 2001. *Москва-Петушки*. Москва: Вагриус.
- Левинсон, Алексей. 2012. “Лето на «Стрелке» Социолог Алексей Левинсон о борьбе за Кремль, дизайне митингов и новых функциях политиков”. Интервью Юрия Сапрыкина *АфишаDaily* 29 июня 2012, <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/archive/sociolog-aleksej-levinson-o-borbe-za-kreml-dizajne-mitingov-i-novih-funkcijah-politikov/>
- Никитин, Сергей А. 2020. *Страна имен. Как мы называем улицы, деревни и города в России*. Москва: Новое Литературное Обозрение.
- Урина Наталия. 2014. “Книги путешествий по России итальянских журналистов: проблематика и авторская позиция.” В кн. *Путешествие в Италию – Путешествие в Россию*. Сб. статей по материалам итало-российских исторических конференций, отв. ред. Елена Крупенина, 245-49. Москва: Тип. ВП-принт.

PART III

Reception of Modern East Slavonic Literatures

Некоторые аспекты рецепции прозы Саши Филипенко и Виктора Мартиновича в Западной и Центральной Европе

Иван Посохин

В постсоветский период Беларусь, как и другие страны СССР, оказалась на идеологическом и “идентичностном” распутье. В литературе это отражалось в сосуществовании старшего поколения советских классиков (Василь Быков, Максим Танк, Нил Гилевич, Иван Шамякин) и активизацией молодого, авангардистски настроенного поколения авторов, которое пыталось устранить мировоззренческие и эстетические пробелы, возникшие за годы существования советской культурной модели (Ольгерд Бахаревич, Адам Глобус, Северин Квятковский и другие). По словам Алеся Бельского, в первое постсоветское десятилетие проходили «активные поиски, связанные с выработкой новых форм мышления», зарождались образцы модернистской и постмодернистской литературы (Бельскі 2000, 13)¹. Однако если в начале 90-х казалось, что будущее белорусской культуры и литературы будет белорусскоязычным, то с приходом в 1994 г. к власти Лукашенко с его неосоветским политическим курсом началось сворачивание национально-возрожденческого проекта. Белорусский язык как язык повседневности начал маргинализироваться, оставаясь, тем не менее, языком «серьезной» литературы. При этом сегментом

¹ «З гэтай прычыны ідуць актыўныя мастацкія пошукі, звязаныя з выпрацоўкай новых форм мыслення, зараджаюцца ўзоры мадэрнісцкай і постмадэрнісцкай (якая хоча паяднаць традыцыйнае і мадэрнісцкае светаадлюстраванне) літаратуры». *Если не указано имя переводчика, переводы цитат сделаны автором статьи.*

массовой литературы практически полностью овладела русскоязычная проза прежде всего российских, но и белорусских авторов (Ольга Тарасевич, Ольга Громько, Анна Ольховская). Еще в 2000 году Максим Жбанков обобщил несколько характерных черт белорусской культуры рубежа веков, среди которых он назвал возрастающее влияние административно-бюрократического управления культурой, невыразительность, ретроградность и конформизм официальной культуры, которой также свойственна «навязчивая имитация народности», «экспансия» чужой массовой культуры, «партизанский» характер неофициальной культуры (Жбанков 2008, 145-47). В культуре возродились сходные советским, хоть и не всегда в столь радикальном виде, процессы разделения культуры на несколько уровней, ключевой характеристикой которых стало отношение к политическому курсу страны, с чем были связаны и частые притеснения со стороны представителей власти. Рассуждая об отношениях литературы и власти, А. Москвин отмечает, что «Александр Лукашенко последовательно проводил идею разделения творческой интеллигенции на верных, преданных стране и народу, продолжающих “патриотические традиции” классической белорусской литературы, и тех, кто работает против интересов государства»² (Moskwin 2019, 184). Следовательно, одним из стремлений властей был возврат к институционализации в культуре, выстраивании новых иерархий путем создания новых писательских союзов (Союз писателей Беларуси), присуждении президентских премий за достижения в искусстве и т.д. Правда, стоит признать, что институционализация, связанная с провластным дискурсом, имела место и в неофициальной среде, где также существовал свой союз писателей, ПЭН-центр, свои премии (например, премия имени Ежи Гедройца).

Однако в первые постсоветские десятилетия литературная продукция как официального, так и неофициального уровня оставалась за редким исключением продуктом для “внутреннего потребления”. В первое десятилетие XXI века редких переводов удостаивались, например, Ольгерд Бахаревич, Артур Клинов, которых переводили на немецкий, отдельные произведения и антологии переводились на западославянские языки, преимущественно польский, на который переводили Владимира Орлова, Алеся Рязанова, Валентина Акудовича и др., и чешский, на котором выходила антология современного белорусского рассказа (2006). Определенный сдвиг во внешнем восприятии Беларуси как культурного пространства наступил после присуждения Нобелевской премии Светлане Алексиевич в 2015 году. Факт присуждения премии именно ей, стоит признать, не был воспринят однозначно в белорусской интеллектуальной среде, поскольку в очередной раз запустил волну дискуссий о том, насколько белорусскими можно считать писателей, пишущих по-рус-

² «Aleksander Łukaszenko konsekwentnie przeprowadzał myśl o podziale twórczej inteligencji na wiernych, oddanych krajowi i narodowi, którzy kontynuują „patriotyczną tradycję” klasycznej literatury białoruskiej, oraz tych, którzy działają wbrew interesom państwa».

ски³. Наконец, пик внимания ко всему связанному с Беларусью пришелся на 2020 и 2021 годы, после волны протестов против сфальсифицированных выборов и насилия со стороны представителей силовых структур, за которыми последовали репрессии в том числе в культурной сфере. За 2021-2022 гг. независимому белорусскому литературному рынку был нанесен очень болезненный удар: были ликвидированы последние альтернативные провластным писательские организации (Союз белорусских писателей, ПЕН-центр) и независимые издательства (*Галіяфы*, *Кнігазбор*, *Янушкевіч*), только часть из которых смогла возобновить работу за границей. Один из популяризаторов белорусской литературы в Словакии и Чехии (а до этого и чешской и словацкой литературы в Беларуси) Сергей Смотриченко так оценил состояние литературного процесса в сегодняшней Беларуси:

В сентябре 2021 года пражский книжный фестиваль *Svět knihy* посетили около 20 белорусских писателей. Только трое из них приехали из Беларуси. Некоторые уже давно находятся за границей [...]. Но большинство из них были писателями, только недавно отправившимися в изгнание, некоторые еще не знали, где и как они будут жить дальше. С тех пор у меня была возможность содействовать участию белорусов в нескольких других литературных мероприятиях, и я с сожалением констатирую, что в Беларуси остается все меньше и меньше людей. Грустная ирония сейчас заключается в том, что пригласить сегодняшних выдающихся белорусских писателей на фестиваль в ЕС – задача логистически простая: большинство из них (например [...]) Светлана Алексиевич, Владимир Нецляев, Саша Филипенко, а также Владимир Орлов, Андрей Хаданович, Ольгерд Бахаревич, Юлия Тимофеева, Сабина Брило, Татьяна Недбай...) обосновались в одной из стран Евросоюза, поэтому можно сэкономить на визах и дорогих перелетах. Те, кто находится за границей, посвящают себя публицистике, рассказывают о белорусской травме везде, где только можно: в интервью, статьях, памфлетах, эссе и стихах. Хуже, однако, положение авторов в самой Беларуси. Они практически не могут выражать себя открыто: во-первых, это опасно, а во-вторых, им в принципе негде публиковаться (Smatučenka 2022)⁴.

³ См., например, заметку-рассуждения М. Колесниковой (Калеснікова 2016), обзор реакций на присуждение премии Алексиевич (Савушкіна 2016).

⁴ «V septembri 2021 zavítalo na pražský Svět knihy takmer 20 bieloruských spisovateľiek a spisovateľov. Iba traja z nich dorazili z Bieloruska. Niektorí sa ocitol v cudzine už dávno [...] Ale väčšinu tvorili spisovatelia s čerstvou skúsenosťou z exilu, niektorí ešte ani nemali predstavu, kde a ako budú ďalej žiť. Odttedy som mal možnosť sprostredkovať bieloruskú účasť na niekoľkých ďalších literárnych akciách a musím s ľútosťou konštatovať, že v Bielorusku zostáva stále menej a menej ľudí. Je to trpký humor, ale pozvať dnes významného bieloruského spisovateľa na festival do EÚ je logisticky jednoduchá úloha: väčšina tých najvýznamnejších (napríklad [...]) Svetlana Alexijevičová, Uladzimir Ňakliajev, Saša Filipenko, ale aj Uladzimir Arlov, Andrej Chadanovič, Alherd Bacharevič, Juli Cimafejeva, Sabina Brilo, Taciana Ňadbaj...) sa usadila v niektorom zo štátov Európskej únie, takže na vízach a drahých letenkách sa dá ušetriť. Kto je za hranicami, venuje sa naplno publicistike, teda hovoria o bieloruskej traume, kde sa dá:

В своей статье Смотриченко упомянул Сашу Филипенко, одного из двух авторов – вторым будет Виктор Мартинович – о рецепции прозы которых пойдет речь дальше. Биография и творчество как Филипенко, так и Мартиновича оказались тесно связаны со сложившимися общественно-политическими процессами последнего десятилетия. В следующих частях статьи я останавливаюсь на различных аспектах переводческой и критической рецепции их произведений в Западной и Центральной Европе и особенностях репрезентации самих авторов в медиальном дискурсе этих регионов (естественно, в том объеме, в котором это позволяет сделать формат статьи). Основным материалом послужат медиатексты (статьи, рецензии и интервью), опубликованные в последние годы в изданиях, занимающих значимое место в своих национальных контекстах.

Саша Филипенко родился в 1984 году в Минске, учился в лицее искусств, а затем поступил в минский Европейский Гуманитарный Университет, который был закрыт в 2004 году по решению белорусских властей и был вынужден продолжить свою работу в Вильнюсе. После закрытия университета Филипенко закончил обучение в России, где и стала складываться его профессиональная карьера, сначала как журналиста и работника телевидения (*Первый канал, Дождь, RTVI*), а затем и писателя. На данный момент у Филипенко вышло шесть романов на русском языке: *Бывший сын* (2014), *Замыслы* (2015), *Травля* (2016), *Красный крест* (2017), *Возвращение в Острог* (2019) и *Кремлятор* (2022), а также ряд прозаических сборников. После белорусских событий 2020 года Филипенко не может вернуться в Беларусь без риска быть арестованным по обвинению в «экстремизме» ([Мелкозеров] 2022), сейчас он живет в Швейцарии. Его романы, довольно строгие и эффективные в своей поэтике, практически всегда наполнены остросоциальным содержанием, попыткой исследовать характер эпохи, в том числе через обращение к прошлому. Сам писатель свою художественную установку определил так: «Литература должна быть лаконичной и документальной, у нее должна быть какая-то задача и ответственность» (Шаматульский 2017). Для его *Бывшего сына*, самого белорусского по содержанию, такой задачей стала художественная интерпретация состояния современного белорусского общества, находящегося в мировоззренческой коме. В его последних романах Филипенко обращается к советской истории, чтобы объяснить постсоветскую современность. В *Красном кресте* такой историзм реализуется документальными средствами, так как основным импульсом для его написания стала найденная в архивах переписка Красного Креста с советскими органами. В целом Филипенко – это пример *промежуточного* типа автора, чьи произведения работают на стыке нескольких социальных и культурных контекстов (белорусского и российского) и активно переводятся и рефлексированы за пределами России и Беларуси начиная с 2018 г. Именно *Бывший сын* и *Красный крест* можно отнести

v rozhovoroch, článkoch, pamfletoch, v esejach a básňach. Horšia je však situácia tvorcov v samotnom Bielorusku. Otvorene sa vyjadrovať môžu len ťažko: jednak je to nebezpečné a jednak už v podstate nemajú kde publikovať».

к его наиболее переводимым произведениям, причем последний переведен уже на 20 языков (Давлетгильдеев 2023), включая английский, итальянский, немецкий, чешский, словацкий или, например, тайский.

Писатель и искусствовед Виктор Мартинович родился в 1977 году в белорусском городе Ошмяны. Помимо писательской работы, он также занимается преподавательской и исследовательской деятельностью. Несмотря на свою общественную позицию, по-прежнему живет в Беларуси. Начало литературной карьеры Мартиновича в 2009 году было отмечено повышенным вниманием со стороны прессы и публики: его дебютный роман-антиутопия *Паранойя* о вызывающем ассоциации с Беларусью тоталитарном обществе был, по некоторым данным, негласно запрещен к продаже в белорусских книжных магазинах. Это, естественно, подстегнуло интерес к писателю, который в краткосрочный период «мягкой белорусизации»⁵ даже смог на какое-то время стать частью официально признаваемого государством литературного истеблишмента (если доказательством можно считать приглашения на государственное телевидение (Katsi Sarah 2015)). Кроме *Паранойи*, авторству Мартиновича принадлежат также романы *Сцюдзёны вырай* (2011), *Сфагнум* (2013), *Мова* (2014), *Озеро радости* (2016), *Ночь* (2018) и последний на данный момент роман *Революция* (2020), который, вопреки своему названию, посвящен не Беларуси, а Москве периода 2000-х годов: его основной темой является темное, деградирующее и дегуманизирующее влияние абсолютной власти. Мартинович – довольно уникальный для современной белорусской литературы пример массово-элитарного писателя (условную параллель можно провести с Виктором Пелевиным), чьи произведения могут читаться на разных уровнях: одновременно как захватывающие боевики, детективы, мистические драмы и как постмодернистские конструкты, со свойственной им игрой в жанры, цитатностью и отсылками к универсальному и специфически белорусскому культурно-литературному контексту. Также для Мартиновича характерен гибридный подход к написанию и выпуску книг: практически все его романы выходят одновременно в двух языковых версиях – белорусской и русской, причем Мартинович пишет, в зависимости от тематики, только одну из этих версий, а затем отдает текст стороннему переводчику на русский или белорусский. После событий 2020 года и долгих проверок на предмет наличия «экстремизма» в его романе *Революция* Мартинович не имеет возможности публиковать новые книги в Беларуси, в связи с чем говорит о себе, что он «мертв как писатель» (Kümmel 2022). На других языках книги Мартиновича представлены в гораздо меньшем объеме, чем книги Филипенко: на данный момент есть полнотекстовые переводы *Паранойи* на английский (2013), немецкий (2015) и финский (2013), на немецкий были также переведены *Мова* (2016), *Революция* (2021) и *Ночь* (2023)⁶.

⁵ См. также Posokhin 2019.

⁶ За исключением *Ночи*, все романы Мартиновича переводил на немецкий один и тот же переводчик – Томас Вайлер (Thomas Weiler).

Таким образом, в количественном измерении позиции обоих авторов на рынке переводной литературы Западной и Центральной Европы очень разные: несмотря на то, что произведения Мартиновича начали переводиться раньше, чем произведения Филипенко, их присутствие в разных культурных контекстах ограничено и остается, скорее, нишевым явлением для знатоков и интересующихся постсоветским пространством. В то же время романы Филипенко находят свое место на витринах крупных книжных магазинов, рецензии на них выходят в престижных периодических изданиях местного и международного масштаба, которые также публикуют его колонки и интервью с ним. Следовательно, и корпус литературно-критических текстов, посвященных произведениям писателей, также очень отличается в количественном отношении. Тем не менее, если отставить в сторону масштаб нобелевского лауреата Светланы Алексиевич, оба писателя (наряду с поэтессой Вальжиной Морт) являются наиболее заметными культурными репрезентантами современной Беларуси в европейском контексте⁷.

1. Авторы и их репрезентация

В рецепции Филипенко в других культурных контекстах большую роль играет упомянутая ранее *промежуточность* автора: с одной стороны, он выступает как представитель белорусской культуры в эмиграции, идейно противопоставленной режиму Лукашенко, с другой стороны – его русскоязычная проза, погруженность в советскую историю расширяет его образ в восприятии иностранного адресата, стереотипно приближая его к российскому дискурсу и одновременно отдаляя его от собственно белорусского литературного процесса (как в его официальной, так и оппозиционной ипостаси). В этой связи было бы уместно вспомнить про Братиславскую книжную ярмарку 2022 года (BRaK), в рамках которой организаторы поставили дискуссию с Сашей Филипенко в одно и то же время с дискуссией с Владимиром Орловым (писателем, популяризатором белорусскоцентричного взгляда на историю Великого Княжества Литовского, сторонником моноязычности белорусской литературы), заставив потенциального посетителя выбирать один из этих двух дискурсов. В этом прослеживается и рецептивный аспект в том смысле, что внутренние перипетии белорусской литературной жизни, ее разделение на “своих” и “чужих” не являются известным вовне фактом. Одновременно это служит и своего рода подтверждением восприятия Филипенко как не совсем “национального” автора. В этом отношении место Виктора Мартиновича, который, наоборот, к месту в белорусском национальном литературном процессе сознательно стремился, кажется более определенным (причем

⁷ Есть, конечно, и локальные исключения: например, в Чехии довольно известен эмигрантский писатель из Беларуси Макс Шчур (Макс Шчур, Max Ščur), который пишет произведения как на белорусском, так и на чешском, а также занимается переводами.

зачастую ему приходилось бороться за право быть признанным частью этого процесса (Мартинovich 2017)).

В большинстве своем тексты, связанные с Филипенко и Мартиновичем, на первый план выдвигают социально-политический контекст, в особенности в статьях, интервью и рецензиях в период после 2020 года. Здесь особое внимание стоит обратить на номинационные стратегии⁸ в адрес писателей, а также на те элементы тематики произведений, на которые делается особый акцент. Говоря о номинациях в адрес Филипенко, в его представлении европейским читателям зачастую доминирует его политическая позиция: «Диссидент Саша Филипенко» (Oláh 2022), «открытый противник Лукашенко» (Nederlands letterenfonds – Dutch foundation for literature 2021) или «Враг тирана» (Nienhuysen 2021)⁹. Последняя номинация была вынесена в заголовок статьи с элементами интервью с Филипенко для литературной рубрики *Süddeutsche Zeitung*, где собственно литературное творчество было затронуто лишь условно, в то время как основное содержание было посвящено политической ситуации в стране и потенциальным угрозам для самого автора: «У себя на родине, в Беларуси, он, скорее всего, был бы арестован, по оценкам Филипенко, на 20 лет. По его словам, его обвиняют в реабилитации фашизма и попытке переворота» (Nienhuysen 2021)¹⁰. В случае с Мартиновичем, который не получает таких прямолинейных номинаций, политический компонент выходит на первый план в связи с запретами и ограничениями на дистрибуцию его книг, как, например, в случае интервью также для *Süddeutsche Zeitung*, где в качестве первой информации читателям представляется описание репрессивной ситуации в Беларуси, повлиявшей на выход *Революции*: «Название книги белорусского автора Виктора Мартиновича звучит как пророчество: “Революция”. Теперь его издатель арестован, а 600 экземпляров книги конфискованы» (Polistina 2021)¹¹. Заголовок интервью Мартиновича для британского издания *Calvert (New East Digital Archive)* также несет в себе тематизацию опыта писательства в репрессивном государстве: «“Я спал со своей аварийной сумкой рядом с кроватью”. Белорусский писатель Виктор Мартинович о своих запрещенных политических триллерах» (Milne 2021). Те же стратегии можно проследить и в интервью для *Die Zeit* (Kümmel 2022), которое в самом начале коснулось *Революции*, но лишь как

⁸ Номинационные стратегии здесь интерпретируются в том числе с точки зрения дискурс-анализа (см. например, Leeuwen 2008, 40-1).

⁹ «Disident Saša Filipenko; een uitgesproken tegenstander van Loekasjenko; Der Feind des Tyrannen».

¹⁰ «In seiner Heimat Belarus würde er vermutlich verhaftet, Filipenko tippt auf 20 Jahre. Rehabilitierung des Faschismus werfe man ihm vor, sagt er, auch Versuch eines Umsturzes».

¹¹ «Der Buchtitel des belarussischen Schriftstellers Viktor Martinowitsch klingt wie eine Prophezeiung: “Revolution”. Nun wurde sein Verleger festgenommen, 600 Exemplare des Buches beschlagnahmt. Ein Gespräch über Widerstand und dunkle Vorahnungen».

повода обсудить природу российской власти¹² и продолжающуюся агрессию России против Украины. Интересно, что когда в этом интервью зашла речь о Достоевском, частица которого, по мнению Мартиновича, живет в каждом русском школьнике, интервьюер задал писателю вопрос, призывает ли тот к «отмене» Достоевского. Тем самым и мнение белорусских писателей оказывается включенным в один из ключевых нарративов, появившихся с началом российской агрессии против Украины в феврале 2022 года – необходимость или, наоборот, избыточность «отмены» русской культуры¹³.

При оценке уровня политизации репрезентации обоих писателей нужно, конечно, учитывать и степень участия и готовность самих авторов к такому способу (само)репрезентации. Здесь у обоих писателей отличаются декларируемые ими позиции. Филипенко считает своим долгом продвижение белорусской повестки на международном уровне, поддержание уровня информированности принимающих обществ об актуальной ситуации, открыто критикует белорусские власти. В одном из интервью для эмигрировавшего из России телеканала *Дождь*, Филипенко так охарактеризовал свою позицию:

Сейчас мне посчастливилось, у меня есть голос в европейской прессе, я могу писать в *Le Monde*, *Figaro*, где угодно. В любой газете Европы я могу написать колонку и она выйдет, и моя миссия в том, чтобы продолжать рассказывать, что Беларусь никуда не исчезла, Беларусь не пропала, ничего не решено, Беларусь нельзя сдавать (Давлетгильдеев 2023).

Исходя из этой позиции, в августе 2020 года он, например, опубликовал в *Le Monde* колонку (одну из многих) под названием *Nous vivons dans un pays dont des terroristes se sont emparés* (Мы живем в стране, которую захватили террористы) (Filipenko 2020).

В случае Мартиновича создается впечатление, что в этом отношении он занимает более осторожную позицию¹⁴, поскольку, как говорилось выше, он до сих пор находится в Беларуси, что в том числе используется для придания его образу оттенка жертвенности (см., например, Роррек 2023). Примечательный момент можно было наблюдать во время проходившей в Цюрихе дискуссии в связи с выходом немецкого перевода *Революции*. Во время беседы Мартинович высказывался о том, что ему не интересна политика, стараясь уходить от прямых комментариев о ситуации в сегодняшней Беларуси, утверждая, что он не хочет «торговать болью своей страны». Несмотря на это интервьюер его к этой теме вывел со словами, которые представляются своего рода квинтэссенцией подхода к презентации социальных и культур-

¹² В этом вопрос также прослеживается определенная тенденция: и Мартинович, и Филипенко зачастую оказываются в позиции политических комментаторов, которым адресуют вопросы о причинах нападения России на Украину, о возможном исходе войны, о способах мышления Путина и Лукашенко и т.п. (см. также Uthoff 2023).

¹³ Подробнее см. Posokhin 2023.

¹⁴ Хотя в августе 2020 года у него вышло несколько колонок о послевыборной ситуации таких изданий, как *Zeit* (например, Martinowitsch 2020).

ных акторов из Беларуси: «Вы не интересуетесь политикой, а мы – интересуемся» (Literaturhaus Zürich 2021).

2. Рецепция литературного творчества

Говорить о сколь-либо активной научной литературоведческой рецепции произведений Филипенко и Мартиновича на данный момент не приходится, поэтому основной корпус составляют рецензии на романы в медиа, презентации переводов и интервью с писателями. Выше уже шла речь о преобладании социально-политических аспектов в этих типах текстов, ниже я постараюсь обозначить некоторые примечательные моменты в критической рецепции некоторых произведений обоих писателей.

Если говорить о тематическом уровне произведений, то здесь прослеживается интересная географическая закономерность возрастания дистанцированности и экзотизирующего представления опыта писателей и содержания их книг в зависимости от степени удаленности от самой Беларуси. В относительно близкой Словакии одним из лейтмотивов рецензий на переводы Филипенко становятся параллели между этой страной и Беларусью. Так, в рецензии на *Бывшего сына* для портала *Medzi knihami* отмечается присущий обоим контекстам глубинный кризис коллективной идентичности, ведущий к разделению общества, с той разницей, что в Беларуси ситуация усугубляется «эксплицитной формой диктаторского режима и ее инструментами власти» (Маџог 2022а)¹⁵.

Для более удаленных контекстов белорусская литература представляет собой фактически *чужую*, экзотическую литературу, поэтому даже в издательской практике эти книги нуждаются в дополнительном *объяснении* потенциальному читателю. В случае с Филипенко примечательным является итальянский перевод *Бывшего сына* (Ex figlio, 2022), на обложке которого находится карта Беларуси, связанная черными нитями. Такая обложка символически доделывает работу самого автора, который не называет место действия прямо. Такую же дополнительную работу проделывает и переводчица романа на итальянский, что отмечается в одной из рецензий на книгу (справедливости ради надо отметить, что большое количество примечаний переводчика содержится и в словацком переводе книги):

Это горькое завершение романа, в котором часто используется ирония (хотя и едкая). И где автор никогда напрямую не упоминает ни Минск и Беларусь, ни русских, которые просто называются «старшими братьями». Вместо этого роман наполнен цитатами, отсылками и аллюзиями. Непонятными для читателя, не знакомого с этой культурой и историей, если бы Клаудия Дзонгетти, эксперт-переводчик с русского языка, на котором пишет Филипенко, не дала подробное примечание к переводу. Настоящий и буквальный подтекст, из ко-

¹⁵ «explicitnou formou diktátorského režimu a s jej nástrojmi moci».

тогого мы узнаем, например, что Франциск Лукич – это имя первопечатника, жившего в XV–XVI веках и считающегося отцом белорусского языка и литературы. Многие примечания содержат информацию о событиях в истории страны, особенно в решающие годы Второй мировой войны. Здесь даже нашлось место и для фрагментов восточноевропейской рок- и панк-музыкальной сцены (Santamaria 2022)¹⁶.

При этом автор одной из словацких рецензий на *Бывшего сына*, позитивно характеризующий «драйв», динамичный стиль Филипенко и его работу с языком, считает, что в романе сама писательская интенция слишком сосредоточена на объяснении ситуации, в которой оказывается протагонист романа Франциск, впавший в кому в результате травм, полученных во время давки в подземном переходе:

Мотив коматозного сна силен, и Филипенко блестяще обыгрывает его на характере Франциска и на ансамбле связанных с ним фигур. [...] Однако когда автор старается разъяснить даже последнему читателю, что он имеет в виду спящую Беларусь, когда рассказывает историю подростка, это выглядит как излишнее литературное усердие. Между тем, кафкианского колосса политической бюрократии, воплощенного в неподвижном теле, было бы вполне достаточно для читательского опыта. Намеренно объясняя, автор лишает себя суверенности и несколько недооценивает читателя. Он как будто хочет быть уверен, что крик о помощи и выражение отчаяния должны быть понятны абсолютно всем (Gařaj 2022)¹⁷.

Однако, видимо, благодаря такому сознательному стремлению объяснить белорусскую реальность, именно *Бывший сын* оказался, пожалуй, единственным достаточно “эффективным” литературным текстом, который восполнил бы пробелы в восприятии современной Беларуси в Центральной и Западной Европе. Печальная ирония заключается в том, что роман, вышедший в 2014 году, пережил второе рождение в переводе именно после событий 2020 года, когда оказалось, что его содержание по-прежнему актуально.

¹⁶ «È la conclusione amara di un romanzo che fa spesso uso dell'ironia (sia pure caustica). E dove l'autore non cita mai direttamente né Minsk e la Bielorussia, né i russi, chiamati semplicemente i «fratelloni». È invece intessuto di citazioni, rimandi e allusioni. Incomprensibili per un lettore non avvezzo a quella cultura e a quella storia, se Claudia Zonghetti, esperta traduttrice dal russo, lingua in cui Filipenko scrive, non fornisce una dettagliata nota di traduzione. Un vero e proprio sottotesto da cui apprendiamo, ad esempio, che Francysk Lukic è il nome di un protostampatore vissuto tra XV e XVI secolo, considerato il padre della lingua e della letteratura bielorusca. Molte note, poi, ragguagliano sulle vicende della storia del Paese, soprattutto nei cruciali anni della Seconda guerra mondiale. Infine c'è posto anche per uno spaccato della scena musicale rock e punk dell'Est Europa».

¹⁷ «Ako literárna nadpráca však pôsobí, keď autor aj poslednému čitateľovi musí objasniť, že pri príbehu o tinedžerovi má na mysli spiace Bielorusko. Kafkovský kolos politickej byrokracie stelesnený v bezvládom tele by pritom na čitateľský zážitok určite stačil. Cieľovým vysvetľovaním si autor sám uberá na suverénnosti a trochu podceňuje čitateľa. Akoby si chcel byť istý, že volanie o pomoc a prejav zúfalstva musí pochopiť úplne každý».

В оценках литературных качеств и разборе мотиваций героев можно также увидеть несколько повторяющихся элементов. В случае Филипенко это акцентирование лаконичности, краткости и журналистского характера письма, обычно без проведения межлитературных параллелей, но с частым использованием рекомендаций от Светланы Алексиевич, цитата которой используется для своего рода легитимизации Филипенко как писателя: «Если вы хотите узнать, что думает современная молодая Россия, читайте Сашу Филипенко» (Loessl 2022)¹⁸. В случае с Мартиновичем, в частности с его романом *Революция*, можно заметить, что рецензенты часто для сравнения обращаются к устоявшимся и известным ориентирам, среди которых Достоевский и Булгаков, что объяснимо тематикой произведения, описанием отношений человека и власти (Literaturhaus Zürich 202). Говоря о *Революции*, рецензенты и посетители встреч с участием автора обращают внимание и на дисбаланс гендерных ролей в образной структуре романа (что отражает и значение этих вопросов для общественного дискурса принимающих контекстов):

Мартинович уделяет время подробным описаниям, остроумным замечаниям и небольшим отступлениям, его персонажи умело преувеличены, а сцены полны ситуационного комизма. Тот факт, что женские персонажи либо воплощают наивную невинность, либо служат сексуальными объектами, раздражает, но это соответствует мужскому миру, который описывается в романе (Schneider 2021)¹⁹.

К пока еще не очень большому корпусу текстов научного толка можно добавить интервью с Мартиновичем, которое провел Мануэль Гилардуччи для итальянского журнала *eSamizdat* (Ghilarducci 2021, 201-10). В этом интервью в гораздо меньшей степени затрагивались вопросы политики и больше внимания уделялось специфике языковой ситуации белорусской литературы, вопросам идентичности и характерной для Беларуси ситуации пограничья, писательским стратегиям самого Мартиновича, рассуждалось о женском факторе в белорусских протестах, а также о том, готова ли белорусская проза проработать травму 2020 года (по мнению Мартиновича – еще нет).

Наконец, особой формой рецепции произведений Мартиновича стала театральная постановка по сюжету *Революции*, которая состоялась в мае 2023 года в мюнхенском Volkstheater. Автором постановки стал Филипп Арнольд. При сохранении основного сюжета и идейной составляющей, режиссер-постановщик прибег к некоторым модификациям в образной структуре романа, по-новому обыграв любовную линию в романе. Рецензентка высоко оценила

¹⁸ «Wenn Sie wissen wollen, was das moderne, junge Russland denkt, lesen Sie Sasha Filipenko».

¹⁹ «Martinowitsch nimmt sich Zeit für Detailbeschreibungen, zugespitzte Kommentare und kleine Exkurse, die Figuren sind gekonnt überzeichnet und die Szenen stecken voller Situationskomik. Dass die Frauenfiguren entweder naive Unschuld verkörpern oder als sexuelle Objekte dienen, nervt, aber es passt zu der Männerwelt, die der Roman beschreibt».

работу актерского состава и технические решения постановки, однако выразила мнение, что постановка не была полностью удачной:

Режиссер Арнольд явно решил оставить на уровне абстракции игру идей Мартиновича о соблазнительности и манипулятивной силе власти, которую автор написал как остроумную, язвительную исповедь жизни своего главного героя. Он опирается на притчу, а не на ссылки на современную реальность. Но насколько притча уместна во времена, когда мир взрывается? Наверное, уместна только такая притча, которая глубоко и горько проникает в бездну. Но это в этот вечер не удалось – несмотря на множество прекрасных постановочных идей (Роррек 2023)²⁰.

В заключение можно сделать такой, несколько неутешительный для белорусской национальной литературы, вывод о рецепции прозы Саши Филипченко и Виктора Мартиновича. Выше упоминалось, что самыми переводимыми романами Филипченко являются *Красный крест* и *Бывший сын*, а среди произведений Мартиновича наибольший резонанс в последнее время вызвала его *Революция*. Если сравнить тематику этих произведений, то самым белорусским, бесспорно, окажется *Бывший сын*, который, однако, рассказывает о Беларуси максимально понятными художественными средствами, а экзотичность остается на уровне, для объяснения которого достаточно примечаний переводчика. Два других произведения по своей тематике связаны с советской историей и реалиями постсоветской России, т.е. темами, которые ближе и понятнее читателям в Западной и Центральной Европе. То есть фактически в случае этих двух писателей в той или иной мере сохраняется восприятие белорусской культуры и литературы как части российского/постсоветского контекста. Думается, что именно к этому контексту отнесли, например, Филипченко в словацкой рецензии на его *Красный крест*, роман, скорее, о постсоветской идентичности, нежели о Беларуси как таковой: «В этой книге Саша Филипченко также рассказывает о состоянии *своей родины* [курсив мой, И.П.], о людях, которые ее формируют, и об истории, которая не перестает быть частью их идентичности, даже если она перестает быть частью их саморефлексии» (Маџог 2022b)²¹. Вероятно, сложность понимания и определения самой идеи родины для писателей из Беларуси, их отношения к ней, к ее действиям, а также ее образ в других культурах будут еще долгое время преопределять восприятие творчества этих писателей в мире.

²⁰ «Regisseur Arnold hat sich klar dafür entschieden, Martinowitschs Gedankenspiel um die Verführungskraft und Manipulationsfähigkeit von Macht, die der Autor als witzige, geistreiche Lebensbeichte seines Protagonisten aufgeschrieben hat, im Abstrakten zu belassen. Er setzt auf die Parabel, nicht auf den Bezug zur gegenwärtigen Realität. Doch wie viel Parabel ist zumutbar in einer Zeit, in der die Welt im- und explodiert? Wohl nur eine, die sich tief und bitter in die Abgründe bohrt. Und das gelingt - trotz vieler schöner inszenatorischer Einfälle – an diesem Abend nicht».

²¹ «Aj v tejto knihe Saša Filipenko podáva správu o stave svojej domoviny, o ľudoch, ktorí ju formujú, a o histórii, ktorá nikdy neprestane byť súčasťou ich identity, aj keď prestane byť súčasťou ich sebareflexie».

Данная статья связана с реализацией проекта VEGA 1/0586/21 (V-21-030-00) Русская проза XXI века в ее экзистенциальном, тематическом и поэтологическом аспектах в русской и словацкой культурах.

Цитируемая литература

- Antologie běloruských povídek*. 2006. Brno: Větrné mlýny.
- Filipenko, Saša. 2022. *Ex figlio*. Trad. di Claudia Zonghetti. Roma: edizioni e/o.
- Filipenko, Sasha. 2020. “Biélorussie: «Nous vivons dans un pays dont des terroristes se sont emparés».” *Le Monde* 19.01.2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/09/19/bielorussie-la-revolution-qui-se-deroule-en-ce-moment-est-avant-tout-une-revolution-de-la-fierte_6052820_3232.html
- Garaj, Patrik. 2022. “Nedajte sa opäť vtiahnuť do kómy, radi bieloruský spisovateľ Saša Filipenko.” *Denník N* 13.05.2022, <https://dennikn.sk/2847808/nedajte-sa-opat-vtiahnut-do-komy-radi-bielorusky-spisovatel-sasa-filipenko/>
- Katsi Sarah. 2015. “Журналист и писатель Виктор Мартинович. Интервью для ОНТ.” Видео на YouTube, 7:00. Размещено в канале «Katsi Sarah», 30.01.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=2ulKNDbKZxw&t=265s>
- Kümmel, Peter. 2022. “Viktor Martinowitsch: ‘Wer gut ist, wird vernichtet.’” *Zeit Online* 25.06.2022, <https://www.zeit.de/2022/26/viktor-martinowitsch-schriftsteller-belarus-russland>
- Leeuwen, Theo van. 2008. *Discourse and Practice New Tools for Critical Discourse Analysis*. Oxford: Oxford UP.
- Literaturhaus Zürich. 2021. Дата доступа 20.05.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=n8rVendkV2s>
- Loessl, Ulrich von. 2022. “So denkt das moderne, junge Russland.” *News* 05.03.2022, <https://www.news.at/a/filipenko-interview-12451027>
- Mačor, Denis. 2022a. “Byvalý syn.” *Medzi knihami* 05.05.2022, <https://medzikniami.sk/clanky/byvaly-syn/>
- Mačor, Denis. 2022b. “Červené kríže.” *Medzi knihami* 16.01.2023, <https://medzikniami.sk/clanky/cervene-krize/>
- Martinowitsch, Viktor. 2020. «Страшно бояться дальше». *Zeit* 20.08.2020, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2020-08/belarus-krise-proteste-praesidentschaftswahl-alexander-lukaschenko-russian>
- Milne, Sandy. 2021. “‘I slept with my emergency bag near my bed.’ Belarusian author Victor Martinovich on his banned political thrillers.” *New East Digital Archive* 29.01.2021, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/12907/belarusian-author-victor-martinovich-banned-political-thrillers>
- Moskwin, Andriej, 2019. *Literatury białoruskiej rodowody niepokorne*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Nederlands letterenfonds – Dutch foundation for literature 2021. Дата доступа 29.05.2023. <https://www.letterenfonds.nl/nl/entry/3115/sasja-filipenko-als-wir-in-amsterdam>
- Nienhuysen, Frank. 2021. “Der Feind des Tyrannen.” *Süddeutsche Zeitung* 12.11.2021, <https://www.sueddeutsche.de/leben/sasha-filipenko-belarus-lukaschenko-exil-1.5461950?reduced=true>
- Oláh, Michal. 2022. “Disident Saša Filipenko: Putin sa nevie vyrovnat s vlastnou smrteľnosťou.” *Týždeň* 29.05.2022, <https://www.tyzden.sk/rozhovory/85182/disident-sasa-filipenko-putin-sa-nevie-vyrovnat-s-vlastnou-smrteľnosťou/>

- Polistina, Francesca. 2021. "Die Situation wird immer schlimmer." *Süddeutsche Zeitung* 14.01.2015, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/viktor-martinowitsch-revolution-belarus-interview-literatur-1.5174201?reduced=true>
- Poppek, Yvonne. 2023. "Ein Abend, der das Fürchten leert." *Süddeutsche Zeitung* 24.03.2023, «<https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchnr-volkstheater-viktor-martinowitsch-revolution-philipp-arnold-kritik-1.5775059>
- Posokhin, Ivan. 2019. "Soft Belarusization: (Re)building of Identity or 'Border Reinforcement'?" *Colloquia Humanistica* 8: 57-78. <https://doi.org/10.11649/ch.2019.005>
- Posokhin, Ivan. 2023. "Transformations in the perception of Russian literature after February 24, 2022." *World Literature Studies* 15-1: 69-87. <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.1.6>
- Santamaria, Gianni. 2022. "Letteratura. Filipenko e le generazioni perdute della Bielorussia." *Avvenire.it* 24.08.2022, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/fiipenko-e-la-bielorussia-che-si-risveglia-dal-coma>
- Schneider, Norma. 2021. "Luxus ohne Skrupe." *Taz* 28.01.2021, <https://taz.de/Roman-ueber-Moskauer-Alltag!/5744626/>
- Smatryčenka, Sjarhej. 2022. "Bieloruskí spisovatelja: exil, šuplík, väzenie." *Knižná revue* 6, <https://www.litcentrum.sk/clanok/bieloruski-spisovatelja-exil-suplik-vazenie>
- Uthoff, Jens. 2023. "Die Belarussen sind nicht schuld!" *Taz* 05.04.2023, <https://taz.de/Autor-Viktor-Martinowitsch-ueber-sein-Land!/5922964/>
- Бельскі, Алесь. 2000. *Сучасная літаратура Беларусі: Дапаможнік для настаўніка*. Мінск: Аверсэв.
- Давлетгильдеев, Ренат. 2023. "Саша Филипенко: Мы все в России и Беларуси должны сейчас овладевать искусством саботажа." *Полигон* 25.01.2023, <https://polygonmedia.io/sasha-filipenko/>
- Жбанков, Максим. 2008. "Белорусская культура: время ноль." В кн. *Белорусский формат: невидимая реальность. Сб. научных трудов*, 2008, ред. А.Р. Усманова, 141-65. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет.
- Калеснікава, Маша. 2016. "Чаму беларусы лаюць Алексіевіч і абараняюць Алексіевіч?" *Euroradio FM* 23.06.2016, <https://euroradio.fm/chamu-belarusy-layac-aleksievich-i-abaranyauc-aleksievich>
- Мартинович, Виктор. 2017. "Премия Гедройца – пролет победителей." *Наша Ніва* 08.11.2017, <https://nashaniva.com/?c=ar&i=200197&lang=ru>
- [Мелкозеров, Никита]. 2022. "Филипенко – оккупация Беларуси, Путин и русофобия, война в Украине, тексты для Зеленского и Собчак." Размещено в канале «Жизнь-малина?», *YouTube*, 05.03.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=dDQTZf9a7js>
- Савушкіна, Марыя. 2016. "Пісьменніца, якая хоча жыць дома." Даследаванне рэакцыі СМІ на 'тэму Алексіевіч'" *Беларуская асацыяцыя журналістаў* 15.03.2016, <https://baj.by/be/analytics/pismennica-yakaya-hocha-zhyc-doma-dasledavanne-reakcyi-smi-na-temu-aleksievich>
- Шаматувский, Сергей. 2017. "Кайся, это больно: интервью с Сашей Филипенко." *34mag* 05.07.2017, <https://34mag.net/ru/post/kajjsya-eh-to-bolno>

On Some Aspects of the Presence of Translated Ukrainian Literature in Poland after 1989

Arsen Hordziy, Viviana Nosilia

1. Introduction

The article is divided into two separate sections¹ and addresses some issues which help to inform an understanding of a number of peculiarities of the presence of Ukrainian literature on the Polish book market after 1989. In particular, the topic of the translation of Ukrainian literary works into Polish is tackled: we focus on chosen points which, although they are somewhat unrelated, provide a significant insight into the dynamics that enhance the appearance of certain works rather than others².

Firstly, the trajectories of the most important agents (those whose impact on the reception has been the deepest from various points of view), who choose and promote specific works for translation into Polish, are presented. In some cases, the translators themselves play a major role and also act as literary agents; this is

¹ The first section (273-79) belongs to Arsen Hordziy, while the second (280-86) was written by Viviana Nosilia. The introduction and the conclusions are a common work.

² In this text only a limited number of issues related to the reception of Ukrainian literature in Poland is presented. As a whole, the topic has not been studied extensively, especially from a qualitative point of view. More general and coherent analysis and evaluation, both quantitative and qualitative (although differently applied), can be found for example in Hnatiuk 1997; 2010, Hordziy 2022b; Skowron 2018.

Arsen Hordziy, University of Genoa, Italy, 5480081@studenti.unige.it, 0000-0002-4624-3601
Viviana Nosilia, University of Padua, Italy, viviana.nosilia@unipd.it, 0000-0002-7295-1580

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Arsen Hordziy, Viviana Nosilia, *On Some Aspects of the Presence of Translated Ukrainian Literature in Poland after 1989*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.24, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 273-288, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

the case of Ola Hnatiuk and Bohdan Zadura³. The image of Ukrainian literature conveyed to Polish readers reflects the ideals of the translators, their individual preferences and attitudes, the conception of their own canon. In other circumstances, publishing houses can be major actors. The most evident case of this, in terms of the promotion of Ukrainian literature, is the publisher Czarne⁴; this will also be discussed in the first section of the article.

Secondly, this article provides an analysis of translations from the point of view of the source language. Ukrainian literature is sometimes written in languages other than Ukrainian, so what kinds of texts are translated from these other source languages? We briefly examine the case of Russophone Ukrainian literature⁵, a topic Western scholars are particularly interested in⁶.

Finally, we try to assess whether and how the full-scale invasion of Ukraine on February 24th, 2022 has influenced the dynamics of translation of Ukrainian literature into Polish.

2. Polish translation agents of Ukrainian literature

2.1. Ola Hnatiuk (b. 1961)

Hnatiuk⁷ studied Ukrainian and Russian at the University of Warsaw in the 1980s⁸ at a time when, by and large, translations of Ukrainian authors still

³ While on the whole less impactful, other translators should be mentioned as well: Katarzyna Kotyńska (next in line for the importance of her translatorial activity), Michał Petryk (known first of all as the translator of Serhij Żadan's work), Przemysław Tomanek, Lidia Stefanowska, Anna Korzeniowska-Bihun (who also works for TV and theatre translation), Marcin Gaczkowski (the author of the latest – and highly valuable and valued – translation of Vasyl' Stus), Tadeusz Karabowicz/Tadej Karabovyc̣ (a distinguished poetry translator, although with a minimal influence on national scale), Renata Rusnak, Adam Pomorski, Piotr Kupryś/Petro Kuprys' (the translator of Kotljarevs'kyj's *Eneida* and Ševčenko's *Kobzar*), Aneta Kamińska (sometimes critics, while appreciating greatly her efforts, formulate a number of negative evaluations, see Bakula 2012; Skowron 2018, 117-21).

⁴ Czarne's contribution to the promotion of Ukrainian literature on the Polish national market is far greater than that of other publishing houses, although the text selection criteria it applies, as indicated below, privilege a narrow segment of that literature. On the other hand, a number of publishers specifically interested in Ukrainian literature should be mentioned here: Biuro Literackie, Warstwy, Warsztaty Kultury, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego.

⁵ Its position in Ukraine, as of other Russophone literatures in the "post-Soviet space", is different in comparison to the rest of national languages (e.g. Polish, Hungarian etc.): it is the largest one, frequently written by non-Russians, often intentionally labelled as Ukrainian (see Михед 2007, 129-39; Puleri 2016). Since 2014 its scope had been visibly decreasing and in 2022 it received a fatal blow as the cruellest Russian attacks took place in the territories where the Russian language presence had been the strongest. Additionally, it can be argued that yet different position is reserved to Tatar culture.

⁶ For the most part, the point of view of experts from outside is less charged ideologically. In fact, one of the reasons scholars study Ukraine is its diversity, in the past as well as in the present (e.g. Fowler 2015-16).

⁷ It is worth mentioning Hnatiuk's partial Ukrainian origin.

⁸ At that time it was impossible to study Ukrainian without Russian (Одинець 2018).

functioned as by-products of “Soviet-Polish brotherhood” and, consequently, were closely tied to ideological needs (Hnatiuk 1997, 54). Concurrently, this paradigm was being challenged in émigré circles by the Paris-based journal *Kultura* (Berdychowska 2016). The thinking expressed in this journal exercised a significant influence on Polish opposition movements in Poland, and also informed the approach to their country’s eastern neighbours (Snyder 2004). Indeed, *Kultura’s* idea(s) and the Polish opposition culture of the 1980s, which challenged (at different levels) totalitarianism and opposed stereotypes, formed the basis for the commitment of many young intellectuals in those years.

In order to resist a stereotype which portrayed Ukrainian literature as inferior and less sophisticated, and also to confront the tacit discouragement of studying certain topics, Hnatiuk devoted her doctoral thesis to Ukrainian baroque song. However, shortly thereafter her main interests moved from the past to the present: this happened at the end of the 1980s when she came into contact with contemporary Ukrainian literature by dynamic young authors in Kyiv and L’viv (Одинець 2018; Hnatiuk 2021). Not only was this literature compelling and fascinating in itself, it also presented an opportunity to challenge the Ukrainian stereotype in Poland by offering the public works that were not so distant from its own horizon of expectation.

After the political transformation of 1989-91, contemporary Ukrainian writers began to be published in periodicals and received particularly positive feedback; this was in marked contrast to the discussions, scandals, and accusations happening back in Ukraine. However, the breakthrough in the reception of Ukrainian literature in Poland came in 1994 in the form of an anthology edited by Hnatiuk – *Rybo-wino-kur*. At that early stage she tried to negotiate the Ukrainian canon by examining the *Sixtiers* (*šistdesjatnyky*) and the *Eightiers* (*visimdesjatnyky*) generations in combination and problematising their relations, in particular creating a continuity by showing the connections between them (Hnatiuk 1994). The anthology, notwithstanding its limited print run, was received extremely positively by reviewers; Jadwiga Skowron claims that it “[...] set the course to the functioning of Ukrainian literature in Poland. It introduced Polish readers to what was the most attractive for them” (2018, 97)⁹.

When it comes to more scholarly publications for academic publishers, Hnatiuk’s work exhibits the same propensity for innovation – both thematic and methodologic – and combines it with scientific rigour. This is confirmed by the fact that some of her books have been translated into Ukrainian¹⁰. Moreover, we can observe her tendency to work together with other researchers and publish edited volumes. The topics of her main publications can be divided into three

⁹ “[antologia] [...] nadała kierunek funkcjonowaniu literatury ukraińskiej w Polsce. Zapoznała polskich odbiorców z tym, co było dla nich najatrakcyjniejsze”.

¹⁰ Here, we can cite *Bunt pokolenia*, *Pożegnanie z imperium*, and *Odwaga i strach* (the translation of the latter text appeared in print before the original and received the Grand Prix at Book Forum L’viv in 2015).

areas: modernism¹¹, identity discourse¹², and history¹³. Over the years, these study interests have led Hnatiuk to move away from translation¹⁴, leaving it to younger scholars whom she herself has often trained and introduced into the field (Kotyńska 2021; Skowron 2018, 130).

2.2. Czarne Publishing House

Rybo-wino-kur was published by Świat Literacki (today's Czuły Barbarzyńca) thanks to Hnatiuk's private connections (Hnatiuk 2021); immediately afterwards, the same publisher introduced Jurij Andruchovyč's prose to the Polish market in book form (tellingly, this was done before it was published in the same format in Ukraine). Despite the initial commitment, this publishing enterprise was limited to a two-year period only¹⁵. This fact helps us to highlight a significant aspect of the development of networks with regard to the publication of Ukrainian literature in Poland: the most fragile point of those networks has been their unstable, occasional relationship to the medium- and large-scale publishing industry¹⁶.

¹¹ It comprises three major anthologies: *Stepowa legenda: antologia ukraińskiej małej formy prozatorskiej lat 1890-1930* (edited together with Łarysa Sztos), *Prolog nie epilog... Poezja ukraińska w polskich przekładach (pierwsza połowa XX wieku)* (edited together with Katarzyna Kotyńska), *Modernistki: antologia ukraińskiej prozy kobiecej okresu międzywojennego* (edited together with Grażyna Borkowska, Iwona Boruszkowska, and Katarzyna Kotyńska). The latter text appeared as part of the Institute for Literary Research (Polish Academy of Sciences) project "Polish and Ukrainian Women's Prose in the Interwar Period – a (Central) European Modernism Perspective".

¹² Two books can be traced to this field of interest: *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi* (edited together with Bogumiła Berdychowska) and *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*.

¹³ Her latest publication addressing the periods of Soviet and German occupation of L'viv during the Second World War belongs here: *Odwaga i strach*. Besides Ukrainian, it was also translated into English and copublished by Kolegium Europy Wschodniej (Wrocław) and Academic Studies Press (Boston).

¹⁴ Hnatiuk translated, alone or in collaboration, fourteen books. It should be noted that these data, as well as other data in the first section of the article, refer to the period between 1989 and 2021.

¹⁵ Świat Literacki published a Ukrainian series called *Kolekcja Współczesnej Literatury Ukraińskiej (Contemporary Ukrainian Literature Collection)* in 1994-96; within the series the following books were published: the anthology *Rybo-wino-kur* edited by Ola Hnatiuk, the novel *Rekreacje (Рекреації)* (including a second edition in the same series in 1996) and the collection of essays *Erz-Herz-Perc* by Jurij Andruchovyč, and the bilingual poetry collections *Ikar na motylach skrzydłach (Ікар на метеликових крилах)* and *Podsumowując milczenie (Підсумовуючи мовчання)*, by Vasył' Holoborod'ko and Ihor Kalyneč' respectively (The original titles of works translated into Polish are indicated in brackets. The absence of such a marking indicates that a single Ukrainian original did not exist or that the two titles corresponded exactly).

¹⁶ Besides Czarne, five large publishing houses published Ukrainian books: W.A.B. (since 2012 inside Grupa Wydawnicza Foksal), Pruszyński i S-ka, Zysk i S-ka, Państwowy Instytut Wydawniczy, and Znak. In total, they published fourteen books.

Nonetheless, this downside was compensated for by the publishing house Czarne over the course of several years.

Czarne was founded in 1996 by the writer Andrzej Stasiuk (b. 1960) and his wife Monika Sznajderman (b. 1959) as a reaction to the structure of the Polish literary field, and especially to the privileging of Western books by private publishers' translation policies, often to the detriment of literary and cultural logic. Czarne, in fact, set out to translate, publish, and promote Central European prose in Poland. Over the years, a significant and efficient network was built, which involved a range of aspects such as Stasiuk's own literary legend, professional promotion campaigns, stable relations with trusted translators, book design policy¹⁷, and effective fundraising strategies. This afforded the publisher sizeable symbolic capital and a prominent position on the market. Czarne, aiming first of all at a young and educated audience (Cobel-Tokarska 2014, 452-53), evolved from a small peripheral publisher into a strong, independent medium-size player in the field.

Its involvement with Ukrainian literature can be traced back to Stasiuk and Andruchovyč's personal acquaintance, which started at the end of the 1990s¹⁸; as a consequence, at the beginning (2000-04) Czarne mostly published this author's prose, both fiction and essays. However, their publishing activity peaked after the Orange Revolution – in the period 2005-2008/09, when the so-called boom in Ukrainian literature occurred in Poland (ІЛЬЧЕНКО 2014). In total, Czarne published 24 first editions¹⁹ by individual authors, the long essay *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową* co-authored by both Andruchovyč and Stasiuk²⁰, and a volume of conversations between Andruchovyč and the Polish journalist Paweł Smoleński (*Szcze ne wmerła i nie umrze*); and Ukrainians also feature prominently in three essay collections published by Czarne (*Sarmackie krajobrazy, Dryblując przez granicę, Zwrotnik Ukraina*)²¹.

Czarne has a restrictive text selection policy which goes beyond the geographic criterion. They prefer ambitious works that can at the same time easily attract the general public and bring commercial benefits, works that avoid loftiness and – if dealing with serious topics – do so through the lens of personal and everyday experience (Cobel-Tokarska 2014, 450; see also Roszczynialska 2012). Moreover,

¹⁷ The design of the books (colourful, contemporary, coherent, and created by talented artists) was intended to ward off any association with the unattractive literature of the "sister nations" of the people's democracy block which was published in socialist Poland (Cobel-Tokarska 2014, 442).

¹⁸ This event, as well as considerable parts of Andruchovyč's and Stasiuk's lives (especially between the late 1980s and early 2000s), acquired a mythical aura (Гутик 2015).

¹⁹ Among these, only *Moscoviada* (Московіада) has had more than one edition (2000, 2004, 2015). Moreover, eight books benefited from external funding, mostly from European institutions (e.g. the OSI-Zug Foundation, Pro Elvetia, the Stefan Batory Foundation, the Fund for Central and East European Book Projects).

²⁰ *Moja Europa...* has gone through four editions in Poland (2000, 2001, 2007, 2018).

²¹ Additionally, one essay by Andruchovyč and one by Serhij Żadan appeared in other collected volumes, *Nostalgia: eseje o tęsknocie za komunizmem* and *Odessa transfer. Reportaże znad Morza Czarnego* respectively.

the publisher tends to choose a relatively small number of contemporary writers to work with: in the case of Ukrainian literature, Czarne has published and promoted six authors in total (Jurij Andruchovyč, Sofija Andruchovyč, Irena Karpa, Taras Prochas'ko, Natalka Snjadanko, Serhij Žadan)²². It could also be claimed that Andruchovyč's and Žadan's current recognisability is due to Czarne's field activity²³. Overall, this activity has made quite a significant contribution to the predominance of contemporary literature in the system of translated Ukrainian literature in Poland²⁴.

2.3. Bohdan Zadura (b. 1945)

Last but not least comes Bohdan Zadura, the most prolific – and the most famous – translator from Ukrainian in Poland²⁵. He came across Ukrainian by chance at the end of the 1980s when he was asked by the State publisher Wydawnictwo Lubelskie to translate a poetry collection by Dmytro Pavlyčko (*Tajemnica twojej twarzy* [Таємниця твого обличчя])²⁶. His vague ideas about inferiority of Ukrainian literature changed greatly after meeting Mykola Rjabčuk and, through him, Jurij Andruchovyč in Kyiv in 1989 (Borowiec and Zadura 2011, 75). Since then Zadura has been especially interested in contemporary Ukrainian poetry and

²² A crucial aspect of the Ukrainian books published by Czarne is their print runs, which are much higher than the average (it is one of the major reasons why this publisher's activity was chosen to be presented). Wojčenko (Бойченко 2009) reports some extremely useful data, rarely available to the public: four to five thousand copies on average for Andruchovyč's books (the print run of *Dwanaście kregów* [Дванадцять обручів], on the other hand, reached seven or eight thousand copies), more than five thousand copies of *Kolekcja namiętności* (Колекція прустраптеї) by Natalka Snjadanko were printed, and four books by Žadan reached, in total, a print run of ten thousand copies (*Anarchy in the UKR*, *Big Mac*, *Depeche Mode*, *Hymn demokratycznej młodzieży* [Гімн демократичної молоді]). There is also good reason to believe that (at least) Žadan's *Internat* (Інтернат), published in 2019, had a similar fate in Poland. Taken into consideration the fact that a lot of information of this nature is not known and what can be deduced varies to some degree, nevertheless, these numbers are in stark contrast with the data we have (see Hnatiuk 2010, 54; Hordziy 2022b, 226 fn. 42).

²³ It should be added that two out of the five books published by Czarne which won the Central European literary award Angelus (2006-) are by Ukrainian writers (Andruchovyč's *Dwanaście kregów* in 2006 and Žadan's *Mezopotamia* [Месопотамія] in 2015).

²⁴ The vast majority of books by Ukrainian authors published by Czarne came out in the periods 2000-09 and 2013-14. As a matter of fact, around the middle of the 2010s Czarne changed its publishing policy shifting from fiction toward nonfiction, especially contemporary reportage.

²⁵ Zadura translated, alone or in collaboration, 42 books by Ukrainian authors (a small number of them from Russian). It should be mentioned that in the early days of his career he also translated from English and Hungarian, in the latter case using literal translations by others.

²⁶ Zadura's relationship with Ukrainian is also somewhat unusual from a linguistic perspective, at least in respect to the majority of professional translators nowadays. When he was asked to translate Pavlyčko's book, he did not know Ukrainian and progressively learned the language in the following years by reading and by establishing personal contacts with Ukrainian writers. Nonetheless, even today, Zadura's active linguistic skills in Ukrainian are not very proficient.

in 2004 the most influential Polish anthology of Ukrainian poetry – *Wiersze zawsze są wolne (Poems are always free)*²⁷ – was born from his readings and preferences.

The canon and symbolic capital of the anthology must be taken into consideration. The translator himself underlines the non-representativity of his selection, guided by his own interests, preferences, and readings (Zadura 2007, 9). In the anthology we find 220 poems by twenty poets, coming mainly from right-bank Ukraine. Fourteen of these poets were born after 1959, only three women are included, but poems from all the members of the literary groups *Bu-Ba-Bu*²⁸ and *LuHoSad*²⁹ are translated. Jerzy Jarniewicz spoke about two types of translators: translators ambassadors and translators legislators. In Jarniewicz's view Zadura belongs to the latter category: this kind of translator builds his own artistic hierarchies and creates in the target culture a canon that is often different from that which exists in the source culture (2005, 437).

Conversely, the symbolic capital aspect relates to Zadura's status as a renowned poet in his own right; he thus confers part of his own capital on the authors he translated, who are often unknown or little known to Polish audiences, and also actively engages in promotional activities. Conferring the poet's symbolic capital by translating and promoting has repercussions relevant to the discussion about the strictly textual level, i.e. the quality of the translations. Inez Okulska claims that many reviewers, even experts, gloss over analyses of the translations emphasising instead poetic mastery and the importance of Zadura's endeavours (2013, 192)³⁰.

On the other hand, while Zadura started translating prose only in 2011, today it constitutes most of his output. In the second half of the 2010s, while the number of translations from Ukrainian grew consistently, they were more and more atomised, being published in low print runs by small publishers. In this situation Zadura's recognisability served to diminish, to a certain degree, the market invisibility of these publishing enterprises strongly committed to promoting

²⁷ The famous literary critic Bogusław Bakula considered the anthology a turning point in the reception of Ukrainian poetry in Poland. In his view Zadura's selection went against the stereotypical view of Ukrainian poetry as primarily folkloristic and sentimental (2005, 100).

²⁸ *Bu-Ba-Bu (Burlesk-Balahan-Bufonada)* was a literary group which existed in the second half of the 1980s and the first half of the 1990s whose literature is often analysed in terms of the post-modern and the carnivalesque.

²⁹ *LuHoSad* (from the surnames of the members Lučyk, Hončar, Sadlovs'kyj) was a literary group which existed between 1984 and, formally, 2009, and theorised its literature as a "poetic rearguard". Some of the characteristic poetic forms of the group included visual poetry and palindrome.

³⁰ These translation and promotion endeavours have been recognised in recent years by some important awards: the "Literatura na Świecie" poetry translation award for the translation of Zadan's *Antena* and Central European award Angelus for translators for the winning book in the main category *Nikt tak nie tańczył, jak mój dziadek (Миї дід танцював краще за всіх)* by Kateryna Babkina in 2021, and the Drahomán Prize for translators in 2022, awarded by the Ukrainian Institute, PEN Ukraine, and the Ukrainian Book Institute.

Ukrainian literature in Poland. Zadura has predominantly worked with Warstwy form Wrocław and Warsztaty Kultury from Lublin³¹.

3. Ukrainian literature in the Russian language in Poland and the latest developments in the translation activity: some remarks

3.1. Translations of Russophone Ukrainian authors

Ukrainian literature written in the Russian language is an intriguing phenomenon for non-Ukrainian readers and researchers. An interview with a Russophone Ukrainian writer can hardly end without a question about the role of language in determining the author's identity and work³². Indeed, this literature has a peculiar position in the editorial market: on the one hand, it has the opportunity to reach a wide readership, on the other hand, it has to compete with publishing houses from the Russian Federation in order to be properly promoted (Puleri 2016, 98-9). Its status is also the subject of an intellectual and artistic debate³³. The occupation of Crimea in 2014 and the full-scale invasion of February 24th, 2022 have challenged this phenomenon even more, because, as a consequence, some writers decided to switch to the Ukrainian language for both their artistic production and everyday situations³⁴. It is therefore worth looking into the presence of Ukrainian literature written in Russian in Polish translation.

Nevertheless, the concept of Russophone Ukrainian author is sometimes difficult to define. Of course, it encompasses writers who write in Russian, but the questionable part of the definition is the "Ukrainianness" of writers born outside the frontiers of Ukraine who consider themselves Ukrainians, such as Andrij Kurkov or Ihor Pomerancev, or those who link their career mainly to the Russian book market. We find it reasonable, as Hordziy does (2022b, 214), to take the authors' self-identification into account. We present here an outlook on those of their works that have been translated into Polish, on the basis of Arsen Hordziy's bibliography (2022a) and personal research by Viviana Nosilia.

Among these authors, those who write mass literature, especially fantasy books, can count on the widest readership. This is the case for Henry Lion Oldi (a pseudonym for Oleg Ladyženskij/Oleh Ladyžens'kyj and Dmitrij Gromov/Dmytro Hromov) and for Marina/Maryna and Sergej/Serhij Djačenko.

³¹ In the years 2020-21 especially smaller publishers could also rely on funding from the Translate Ukraine Translation Grant Programme of the Ukrainian Book Institute. As a matter of fact, six of the eleven publications by Warstwy and Warsztaty Kultury in these two years benefited from this funding programme.

³² This is also the case for Poland, see e.g. the interview to Andrij Kurkov by Wojciech Szot for *Gazeta Wyborcza* (Szot 2022). In general, current developments in political, social, and cultural spheres inform very strongly the interest in Ukraine in the West and influence the reception of its literature as well, in Poland at least since 2005.

³³ See Puleri 2016, 100-13.

³⁴ E.g. Volodymyr Rafejenko (Rafeenko 2022). About his case see also Puleri 2022.

If we consider works with higher artistic ambitions, translations of Ukrainian authors from Russian into Polish are rather scarce in comparison to translations from Ukrainian.

The author with the highest number of translations from Russian is Andrij/Andrej Kurkov: five of his works have been translated into Polish: *Kryptonim 'Pingwin'* (2004; *Пикник на льду*)³⁵, *Ostatnia miłość prezydenta* (2007; *Последняя любовь президента*), *Prawo ślimaka* (2009; *Закон улитки*), *Dobry anioł śmierci* (2010; *Добрый ангел смерти*), and *Jimi Hendrix we Lwowie* (2021; *Львовская гастроль Джими Хендрикса*). In addition, his journal of the Revolution of Dignity (*Dziennik ukraiński*, 2015) has also been translated, but from German³⁶, while his recent *Diary of an Invasion* (*Dziennik inwazji*, 2023) has been translated from English (2022). The translations of Kurkov's fictional prose into Polish follow a very strange pattern: they do not reflect the order in which they appeared in Russian, nor the order in which Ukrainian translations were published. The timespan between the publication of the original version and the translation was of three years in the case of *The president's last wife* (Russian: 2004; Polish: 2007), four years for *Prawo ślimaka* (Russian: 2005; Polish: 2009), seven years for *Kryptonim 'Pingwin'* (Russian: 1997; Polish: 2004), nine years for *Jimi Hendrix in L'viv* (Russian: 2012; Polish: 2021), and twelve years for *The good angel* (Russian: 1998; Polish: 2010). Moreover, not even half of Kurkov's literary production has been translated. Therefore, we cannot say that the reception of his work has been enthusiastic; the Polish translations are scarcely representative of the real scale of Kurkov's international success and his creative path.

Other Russophone Ukrainian authors whose works have been translated into Polish include Anatolij Krym and Oleh Sencov.

Five books of Polish translations of Krym's works have been published since 2008, when his *Tales about Jewish happiness* (*Рассказы о еврейском счастье*, 2005) appeared. The following year there appeared a collection of dramas: *Testament spotliwego rozprustnika i inne komedie* (*Завещание целомудренного бабника*, 2005). The other translations are the novels *Rura* (2011; *Труба*, 2010) and *Ukraińska kabała* (2020; *Украинская каб(б)ала*, 2014, republished in 2020), and the dramas collected in *Jesień w Weronie i inne utwory sceniczne* (2012)³⁷. His dramas are represented on the stages of Polish theatres. The tradition of Jewish theatre in Poland may have helped him find his way into Polish bookshops and onto Polish stages. Interestingly enough, we have been unable to find German translations, although the German book market is a general reference point for Europe. The Polish translations thus seem to stem from a specific interest.

Oleh/Oleg Sencov is a writer and a film-director, who was unjustly detained in Russian prisons from 2014 to 2019. In 2019, while he was still in prison, a pub-

³⁵ On the Russian title of this work see Possamai (2008, 460 fn. 10).

³⁶ *Ukrainisches Tagebuch. Aufzeichnungen aus dem Herzen des Protests* (2014).

³⁷ It contains several dramas. The eponymous *Autumn in Verona* (*Осень в Вероне*) appeared in 2007.

lishing house in L'viv republished a collection of his tales in an edition containing both the original Russian text and the Ukrainian translation³⁸. After he was liberated the same publisher released his autobiographical prose *Marketer*, in the same form³⁹. These books were instantly translated into Polish, due to the relevance of his clamorous trial and imprisonment. Sencov's works were translated by one of the aforementioned protagonists in the reception of Ukrainian literature in Poland, Bohdan Zadura.

Of the authors with international renown, Volodymyr Rafejenko/Vladimir Rafeenko has also had a novel translated into Polish: *Najdłuższe czasy* (2020; *Долгота дней*, 2017). This is his last novel written in Russian as he wrote his following works in Ukrainian⁴⁰.

Another book is worth mentioning in this context, although the author is usually classified as belonging to Soviet Union in general. In 2018 a new edition of Anatolij Kuznecov's *Babij Jar* (1966) was published. It had appeared in Poland in 1968⁴¹, as a censored version. The 50th anniversary was the occasion for a new, uncensored edition⁴² issued by a small publishing house in Danzig.

In general, Ukrainian "high" literature in the Russian language is scarcely represented. Even the most famous Russophone Ukrainian writer, Andrij Kurkov, has only had five fictional books translated into Polish. One the most outstanding Russophone Ukrainian authors, Oleksij/Aleksej Nikitin, has never been translated into Polish. The current situation is quite uncertain and dynamic, and it will be very interesting to observe whether works written in Ukrainian by authors who have so far written in Russian will now receive a different reception in the Polish context.

3.2. After February 24th, 2022

The onset of the full-scale invasion of Ukraine by Russia provoked some changes in the trends of translation of Ukrainian literature on the Polish book-market, of course, but Poland is perhaps characterised by a relative continuity if compared to other countries. It would be incorrect to say that Polish readers discovered Ukrainian literature only after February 24th, 2022. An increased "presence of Ukraine" in the public discourse is evident, but in comparison to other countries Poland had a far better "starting point" so far as the extant translations are concerned. As Katarzyna Kotyńska notes, Ukraine has become relevant for some for the discussion on Polish identity, and Ukrainian literature by 2020 had already increased its presence on the bookstore shelves in Poland (2020, 272). Of course,

³⁸ First published in 2015, the short stories were then republished in 2019 under the title *Жизня*.

³⁹ <https://starylev.com.ua/marketer> (accessed: 13.01.2023).

⁴⁰ The novel *Мондегрін (пісні про смерть та любов)* (2019), and the drama *Мобільні хвилі буття* (2022). On this poet and the issue of Ukrainian Russophone writers see the fundamental work by Marco Puleri (2016).

⁴¹ Anatol Kuznecow, *Babi Jar*, Warszawa: PIW, 1968 (translated by Zofia Korczak Zawadzka).

⁴² Anatol Kuznecow, *Babi Jar: powieść-dokument*, Gdańsk: Fundacja Historia.pl, 2018 (translated by Piotr Tymiński).

a lot is still to be done, but the situation is quite encouraging. The new phase of the war raged by Russia has stimulated a reaction also in the book market, but in the context of an already existing attention for the Ukrainian literary production, and, more specifically, of an already present thematization of the war⁴³.

One of the earliest examples of translations prompted by the full-scale invasion is the publication of translations of poems about the war in the journal *Teatr*, based in Warsaw. This journal publishes a great deal of materials devoted to Ukraine,⁴⁴ but it is intended for a specialist audience, not the vast general public.

The aforementioned publishing house Czarne recently issued a new edition of the Polish translation of Serhij Żadan's *Anthem of democratic youth*, which they had already printed in 2008 – clearly, this book has become relevant again. This move enabled the publisher to react promptly to the upsetting international developments.

The war influenced a project which had been conceived prior to the invasion: Bohdan Zadura had been preparing an anthology of his own translations for the publishing house Biuro Literackie, which has a series devoted to the publication of selections of a hundred poems from various literatures. The outbreak of the war changed the concept of the project: the theme of war became dominant, even though the poems had mainly been written before February 24th, 2022, in many cases in connection with the annexation of Crimea (*Nowy Napis* 2022). The result is a collection of 100 poems by 39 poets entitled *100 free poems from Ukraine* (*100 wierszy wolnych z Ukrainy*). The Polish title contains a play on words: in Polish, 'wiersz wolny' can be a free verse, as a form of poetry, but can also be a free poem, in the sense of an allusion to liberty. The wordplay also recalls the aforementioned influential anthology of 2004 *Wiersze zawsze są wolne*⁴⁵, edited by the same translator. Soon after its initial publication, this book was republished as a revised version in 2005 and in 2007. Although the anthology was published before the beginning of the Orange Revolution, its reprints are very probably due to the international resonance of this political phenomenon.

By coincidence, then, we can observe how poetry first appeared on the Polish book market at critical moments of Ukrainian history. As previously mentioned, the 2022 anthology project had been conceived before the beginning of the war, but the book got into the hands of the readers some months after it had started; this certainly influenced the way in which it was perceived by readers.

Another initiative, instead, was born directly in connection with the war: the cultural centre Pogranicze started publishing the book series "Biblioteka Poezji Ukrainy", in which poems related to the war written by Ukrainian poets are print-

⁴³ Even before 2022 there appeared in Poland books of conversations with Ukrainian intellectuals, reportages, interviews, translations of classics, and prose and poetry relating to the present war.

⁴⁴ See issues nr 4 and 5 of 2022.

⁴⁵ See Biuro Literackie n.d. As Arsen Hordziy notes, the title is the Polish translation of a verse from Mykola Rjabčuk's poem in the *Prjamolinijni virši* cycle: "вірші завжди / вільні" (Рябчук 1989, 12).

ed, in editions illustrated by Ukrainian artists. The incomes are used to support Ukrainian writers suffering from the war. Poets like Serhij Żadan, Ilja Kiva, or Halyna Kruk were translated by various Polish translators (Jerzy Czech, Krzysztof Czyżewski, Aneta Kamińska, Jakub Pszoniak, Janusz Radwański, Leszek Szaruga, Katarzyna Szweda, Bohdan Zadura, and others) (Ósrodek Pogranicze 2022). So far, the centre Pogranicze has published twenty booklets.

Even though Ukrainian poems are published in Polish, it is however dubious that they can play a fundamental role in popularising Ukrainian literature among a vast public: poetic works are not widely read, as a report by the National Library of Poland for the years 2021/2022 and 2022 shows⁴⁶ (Chymkowski and Zasacka 2023a, 45; 2023b, 9). Nevertheless, it is worth noting that the Ukrainian poet Andrij Ljubka (b. 1987) was one of the three poets mentioned by the readers interviewed in a 2023 study: “Poetry is only marginally present in the Polish readers’ choice, the respondents declared to have read only three poets: Anna Sztudynger-Kaliszewicz, Andrij Ljubka and Bolesław Leśmian” (Chymkowski and Zasacka 2023a, 45)⁴⁷. As fortuitous as this choice may have been, it is of course noteworthy.

Translations of prose works are less numerous and are not related to the war: they are quite long novels, such as *Archduke Wilhelm’s orderly writing-books* by Natalka Snjadanko (*Porządne papiery arcyksięcia Wilhelma*, translated by Bohdan Zadura, 2022; *Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма*, 2017) or *Daughter* by Tamara Duda (*Córeczka*, 2022, translated by Marcin Gaczkowski; Ukrainian first edition: *Доця*, 2019). These time-consuming and work-intensive projects had certainly been initiated long before the war began. *The age of red ants* by Tanja P’jankova (*Wiek czerwonych mrówek*, 2023, translated by Marek S. Zadura; *Вік червоних мурах*, 2022) had already been awarded at a contest in 2021 (Коронація слова, n.d.), and this fact probably influenced the decision to translate it. This is also the case for Jevhenija Kuznjecova’s *Ask Miječka* (*Nim dojrzeją maliny*, 2023, translated from Ukrainian by Iwona Boruszkowska; [*Снутаїте Мієчки*, 2021]) (EU Prize for Literature n.d.).

Although it is beyond the scope of our work, we will spend a couple of words on works of non-fiction about Ukraine published after February 24th, 2022. In Italy, many books, often written very quickly, appeared on the history and geopolitics of Ukraine; these books were of very variable quality. In Poland, many books on the history and geopolitics of Ukraine had been published following the invasion of 2014. More recently, new issues have mainly comprised reportage (e.g. Parafianowicz’s *Śniadanie pachnie trupem*, 2022) or biographies of Volody-

⁴⁶ For the year 2022 we have only the preliminary version. Literary works with higher artistic ambitions are read only by 21% of the readers, if we sum the data for works before 1918 and after 1918. This broad category comprises drama, poetry, and the classics, so we can reasonably infer that the percentage related to poetry is in fact smaller (Chymkowski and Zasacka 2023b, 9).

⁴⁷ “Poezja jest marginalnie obecna w wyborach lekturowych Polaków, wskazano tylko lekturę trzech poetów: Anny Sztudynger-Kaliszewicz, Andrija Lubki i Bolesława Leśmiana.”

myr Zelens'kyj⁴⁸. Results from searching the website of one of the most popular Polish online bookshops, merlin.pl (Merlin Internet Bookshop. n.d.), indicate that Polish readers already have opportunities to find texts about Ukraine. For example, a book of interviews with the historian Jaroslav Hrycak that came out in 2022 (Hrycak and Chruślińska 2022) is in fact a revised and enlarged edition of a previous publication (Hrycak and Chruślińska 2009).

Some intellectual reflections written by Ukrainian authors have become available in Polish translation since the beginning of 2023. In January 2023 the book *My longest book tour (Najdłuższa podróż, 2023)*, a sort of pamphlet, came out in Poland (Zabużko 2023)⁴⁹. In April 2023 it was the turn of the collection of essays by Vira Ahejeva entitled *In the Shadow of the Empire (W cieniu imperium. Kulisy ukraińsko-rosyjskiej wojny kulturowej, 2023; За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини, 2021)*. We can thus observe new editorial proposals in the form of individual views on the 'Russian mentality' and the way in which 'Russian culture' may have been involved in preparing a war against Ukraine.

The presence of Ukrainian refugees in Poland currently has led to the publication of books for children, in many cases of a bilingual nature with both Polish and Ukrainian texts, because the priority is to make little readers feel at home and help them integrate into schools.

Another interesting – although unsurprising – phenomenon is the republication of works from the past, such as those by Serhij Żadan or Oksana Zabużko. A new translation of Vasyl' Barka's *Yellow Prince* appeared in 2022 (*Żółty książe; Жовтий князь, 1962*) after the novel was first published in 1991, although the translator had set up the project two years earlier (Piotrowski 2022).

On the whole, we must necessarily wait to assess whether and how the full-scale aggression of the 24th of February 2022 has provoked changes in Ukrainian-Polish literary translations. It is however likely that the intensified presence of Ukrainian writers in Poland – as it is the case for Oksana Zabużko –

⁴⁸ One was written by a Polish author: Wojciech Rogaci, *Zelenski. Biografia*, Warszawa, Wielka Litera, 2022. Others are translated from English: Gallagher Fenwick, *Wołodymyr Zelenski. Ukraina we krwi*, Białystok, Mova, 2022; Andrew L. Urban, *Wołodymyr Zelenski. Zdumiewający Ukrainy, który oparł się Putinowi i zjednoczył świat*, Ożarów Mazowiecki, Arti, 2022. For our topic, the most relevant is the biography written by the Ukrainian journalist Serhij Rudenko and translated into Polish: S. Rudenko, *Zelenski. Poza scenariuszem*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2022 (translated by Katarzyna Losson and Marek Zapór).

⁴⁹ Oksana Zabużko is one of the best known Ukrainian authors in Poland, although her fame is ambiguous. On the one hand, in some circles she is a very respected literary figure, she has been published by major publishers (W.A.B., Agora) and translated by talented translators such as Katarzyna Kotyńska, on the other, her, more or less, openly apologetic views of nationalist groups and single individuals involved in the massacres (sometimes defined as genocide) on the Polish population of Galicia and Volhynia during WWII cause controversy and protest. See an analysis of some key passages of her novel *The Museum of Abandoned Secrets (Музей покинутих секретів)*, which also appeared in Poland, by the historian Grzegorz Motyka in his book on the Polish-Ukrainian memory conflict (2013, 71-7).

and the place devoted to them at public events will bear fruit and stimulate the appearance of new translations.

4. Conclusions

In this article we have endeavoured to shed some light on a number of factors which can affect the presence of a translation of a work belonging to Ukrainian literature in the Polish literary field. The position of Ukrainian literature has definitely improved since 1989; nevertheless, it still remains within the semi-peripheral areas of the receiving polysystem. In this situation the impact of a restricted number of strong actors who impose their individual choices is even greater, and networks based on personal acquaintance are crucial. The only strong tendency that can be identified between market demand and the projects of these actors, and also among the latter, is a drive toward contemporary literature, a significant part of which is deemed able to enhance intercultural dialogue between the two nations.

As regards Ukrainian literature in Russian, its presence on the Polish market is not remarkable, especially when it comes to literature with high artistic ambitions. It should be evaluated in the future whether the fact that some Russophone authors have started writing in Ukrainian (in part at least since 2014) will affect their presence in translation in Poland.

Finally, it is too soon to identify significantly crucial new trends in the presence of Ukrainian literature in Poland since the beginning of the war. What is certain is that a notable number of publications conceived prior to this event, if not all of them, has come to be seen in the light of the invasion.

Bibliography

- Bakuła, Bogusław. 2005. "Poetycka przestrzeń Ukrainy." *Twórczość* 12: 98-107.
- Bakuła, Bogusław. 2012. "Ars poetica dzisiejszej Ukrainy. Wokół najnowszej antologii liryki ukraińskiej." *Akcent* 4: 59-66.
- Bandia, Paul, and John Milton, ed. 2009. *Agents of translation*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- BBC News Україна. 2021. *Книга року BBC-2021: інтерактивний путівник*. Published on November 16. Accessed on May 7, 2023, <https://www.bbc.com/ukrainian/news-59292853>
- Berdychowska, Bogumiła, ed. 2016. *Zamiłowanie do spraw beznadziejnych: Ukraina w "Kulturze"; 1947-2000*, Paris: Instytut Literacki Kultura; Kraków: Instytut Książki.
- Biuro Literackie. N.d. Accessed on May 25, 2023. <https://www.biuroliterackie.pl/ksiazki/wiersze-zawsze-sa-wolne-2/>
- Borowiec, Jarosław, and Bohdan Zadura. 2011. *Klasyk na luzie: rozmowy z Bohdanem Zadurą*. Wrocław: Biuro Literackie.
- Chymkowski, Robert, and Zofia Zasacka. 2023a. *Stan czytelnictwa książek w Polsce w drugim roku pandemii (2021-2022)*. <https://www.bn.org.pl/raporty-bn/stan-czytelnictwa-w-polsce/stan-czytelnictwa-w-polsce-w-202122-r>
- Chymkowski, Robert, and Zofia Zasacka. 2023b. *Stan czytelnictwa książek w Polsce w 2022 roku. Komunikat wstępny*. <https://www.bn.org.pl/raporty-bn/stan-czytelnictwa-w-polsce/stan-czytelnictwa-w-polsce-w-2022>

- Cobel-Tokarska, Marta. 2014. "Wydawnictwo Czarne i Ośrodek Pogranicze Sejny – dwie nowe narracje o Europie Środkowej." In *Dom otwarty/dom zamknięty?: lekcje pogranicza; Europa Środkowo-Wschodnia (XX/XXI w.)*, red. Bożena Górczyńska-Przybyłowicz, Stanisław Jankowiak, Izabela Skórzyńska, Krzysztof Strykowski, and Anna Wachowiak, 430-55. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- EU Prize for Literature. N.d. "Eugenia Kuznetsova." (Accessed 25.05.2023). <https://www.euprizeforliterature.eu/author/eugenia-kuznetsova>
- Fowler, Mayhill C. 2015-16. "Beyond Ukraine or Little Russia: Going Global with Culture in Ukraine." *Harvard Ukrainian Studies* 1-4: 259-84.
- Hnatiuk, Aleksandra. 1994. "Wstęp." In *Rybo-wino-kur*, red. Aleksandra Hnatiuk, 5-16. Warszawa: Świat Literacki-Tyrsa.
- Hnatiuk, Aleksandra. 1997. "Pozorna obecność: o recepcji literatury ukraińskiej w Polsce w ostatnim półwieczu." *Pamiętnik Słowiański* 47-48: 53-69.
- Hnatiuk, Aleksandra. 2010. "Kultura ukraińska w Polsce w latach 1980-2000." *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze* 11-12: 47-54.
- Hnatiuk, Aleksandra. 2021. Interview by Arsen Hordziy. L'viv, September 16, 2021.
- Hordziy, Arsen. 2022a. *La ricezione della letteratura ucraina in Polonia dopo il 1989: testi, contesti e mediatori*. MA Thesis. Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.
- Hordziy, Arsen. 2022b. "Sulla ricezione della letteratura ucraina in Polonia (1989-2021): contesti, cesure, fenomeni." *Europa Orientalis* 41: 209-34.
- Hrycak, Jarosław, and Iza Chruślińska. 2009. *Ukraina. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Hrycak, Jarosław, and Iza Chruślińska. 2022. *Zrozumieć Ukrainę. Historia mówiona*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Jarniewicz, Jerzy. 2005. "Tłumacz jako twórca kanonu." In *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440-2005*, red. Edward Balcerzan, i Ewa Rajewska, 434-39. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Kotyńska, Katarzyna. 2020. "Rekonstruowanie pamięci. Problemy udostępniania ukraińskiej prozy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku polskiemu odbiorcy." *Slavica Wratislaviensia* 173: 267-75.
- Kotyńska, Katarzyna. 2021. Interview by Arsen Hordziy. Skype meeting. September 22, 2021.
- Merlin Internet Bookshop. N.d. (Accessed 07.01.2023), <https://merlin.pl/>
- Motyka, Grzegorz. 2013. "Sekrety odsłaniane czy dalej wypierane ze świadomości? Wokół książki Oksany Zabuzko *Muzeum porzuconych sekretów*." In Grzegorz Motyka, *Cień Kłyma Sawura. Polsko-ukraiński konflikt pamięci*, 71-7. Gdańsk: Wydawnictwo Oskar.
- Nowy Napis. 2022. "100 wierszy wolnych z Ukrainy." *Nowy napis* 154, 02.06.2022.
- Okulska, Inez. 2013. "Tłumacz marki poeta." In *W wierszu i między wierszami: szkice o twórczości Bohdana Zadury*, red. Piotr Śliwiński, 185-194. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Centrum Animacji Kultury.
- Ośrodek Pogranicze. 2022. "Biblioteka Poezji Ukrainy." Ośrodek Pogranicze 25.07.2022 (Accessed 08.07.2023). <https://www.pogranicze.sejny.pl/pogranicze-ukraina/pogranicze-ukraina/publikacje/biblioteka-poezji-ukrainy/>
- Piotrowski, Maciej (@piotrowski_mac). 2022. "To efekt mojej pracy z ostatnich dwóch lat. W @KolegiumWroclaw wychodzi powieść Wasyla Barki *Żółty książę*, do której przygotowałem przekład i posłowie." Twitter 26.08.2022, https://twitter.com/piotrowski_mac/status/1563143575923478534
- Possamai, Donatella. 2008. "Uno scrittore è scrittore là dove viene letto... 'Il caso Kurkov.'" In *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi fra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi*

- Bercoff*. Vol. II, a cura di Maria Di Salvo, Giovanna Moracci, e Giovanna Siedina, 459-67. Firenze: FUP.
- Puleri, Marco. 2016. *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*. Firenze: FUP.
- Puleri, Marco. 2022. "How the Writer R. Left the City Z for the Country U, and Along the Way He Died and Wrote a Novel': Ukrainian Russophobia through the Lens of Vladimir Rafeenko's Literary Experience." *Russian Literature* 127: 71-97.
- Rafeenko, Volodymyr. 2022. "I Once Wrote – and Spoke, and Thought – in Russian... No More." *Literary Hub*, 29.07.2022. Accessed July 8, 2023. <https://lithub.com/i-once-wrote-and-spoke-and-thought-in-russian-no-more/>
- Roszczyńska, Magdalena. 2012. "Małe miasta i prowincja w ofercie Wydawnictwa Czarne. Rekonesans." *Świat i Słowo* 2: 283-302.
- Skowron, Jadwiga. 2018. *Recepcja najnowszej literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po 1989 roku: wybrane zagadnienia w ujęciu diachronicznym i synchronicznym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Snyder, Timothy. 2004. *The Reconstruction of Nations: Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus; 1569-1999*. New Haven: Yale UP.
- Szot, Wojciech. 2022. "Andrij Kurkow: Mówię i piszę po rosyjsku. Zawsze byłem Ukraińcem, ale nie zawsze byłem akceptowany." *Gazeta Wyborcza* 20.05.2022, https://wyborcza.pl/7,75517,28409531,andrij-kurkow-zawsze-bylem-ukraincem-ale-nie-zawsze-bylem.html?fbclid=IwAR1Lt2LC8_kA8h4t87kKJTT8pnxifFb8lPjJyhuOIKT-ow6Lo6gWw2OwtOc
- Zabużko, Oksana. 2023. *Najdłuższa podróż*. Transl. by K. Kotyńska. Warszawa: Agora.
- Zadura, Bohdan. 2007. "Dopowiedzenie." In *Wiersze zawsze są wolne*, ed. by Bohdan Zadura, 2nd edition, 7-9. Wrocław: Biuro Literackie.
- Бойченко, Олександр. 2009. "Далеке й близьке." *Український Тиждень* 37 (98) від 11 Вересня, <https://tyzhden.ua/daleke-j-blyzke/>
- Одинець, Світлана, розмовляла. 2018. "Оля Гнатюк: 'Я ніколи не була кабінетним вченим, склад душі не такий.'" *Україна Модерна* 15.05.2018, <https://uamoderna.com/jittepis-istory/hnatiuk>
- Ільченко, Юлія. 2014. "Схід більш сексі." *Збруч* 18.09.2014, <https://zbruc.eu/node/26996>
- Коронація слова. 2021. *Переможці Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова»-2021 у номінації «Романи».* Published on August 20. Accessed May 7, 2023. <http://koronatsiya.com/peremozhchi-mizhnarodnogo-literaturnogo-konkursu-koronacziya-slova-2021-u-nominacziyi-romany/>
- Михед, Павло. 2007. "Заметки к проекту 'История украинской русскоязычной литературы.'" В кн. Павло Михед, *Слово художне, слово сакральне*, 129-39. Ніжин: Аспект-Поліграф.
- Рябчук, Микола. 1989. *Зима у Львові. Вірші різних років*. Київ: Вид. цк ЛКСМУ Молодь.
- Гутик, Олена, [інтерв'ю]. 2015. "Анджей Стасюк: 'Любов і божевілья – основа всього.'" *Високий замок* 20.06.2015, <https://wz.lviv.ua/interview/131779-andzhei-stasyuk-liubov-i-bozhevillia-osnova-vsogo>

Тема війни і миру в сучасній українській поезії

Ірина Шатова

Українці переживають сьогодні дуже важкий, травматичний, катастрофічний досвід. Віроломна, жорстока війна Росії проти України принесла потрясіння, страждання, болючі втрати. Як зазначив письменник Степан Процюк, ми зараз ще не можемо доконечно осмислити весь огром національної травми після російського вторгнення із його ракетними обстрілами, вбивствами цивільних, зґвалтуваннями, мародерством... (Процюк 2022)

Порушення російською владою міжнародного права, збройна агресія, анексія територій незалежної суверенної держави, геноцид українського народу, екоцид – це імперський підхід в його жорстоких і наглих проявах, які засуджує весь прогресивний світ. Більшість росіян теж транслює імперський шовіністичний наратив, підтримуючи тим свою владу.

Деїмперіалізація – це сфера, з якою має працювати також і література, і культура. У наші дні помітнішим став прямий зв'язок між культурою та політикою. Майже все, що нас оточує, зараз пов'язано з політикою, від їжі, автентичного одягу до високої культури (Якимчук 2022).

Наведу декілька прикладів щодо «приналежності» митців, народжених в Україні, до російської культури. Видатний скульптор-новатор Олександр Архипенко, один із засновників авангарду в його пластичних формах, народжений у Києві, освіту свою він здобув теж у Києві, з художнього училища був виключений за участь у страйку. Лише два роки він навчався в Російській імперії за межами України – в художньому училищі у Москві, після чого переїхав до Парижу. Архипенко все життя розмовляв українською мовою, називав

Irina Shatova, Classic Private University (Zaporizhzhia), Ukraine, irina.shatova@gmail.com

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Irina Shatova, *The Perception of War and Peace in Modern Ukrainian Poetry*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.25, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 289-309, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

свою душу українською, попри його еміграцію у Західну Європу і США. Проте мистецтвознавці Росії вважають Архипенка представником російського авангарду. Абсурдність ствердження щодо Архипенка-“росіянина” очевидна, але не для російського імперського мислення.

Таких прикладів багато. Від давньої української літератури часів Київської Русі, від українського Одиссея XVIII ст., відомого письменника і мандрівника Василя Григоровича-Барського, українського філософа Григорія Сковороди до культурних діячів і науковців ХХ ст. Росіяни наполегливо привласнюють надбання української культури і науки, називають себе старшими братами, суверенну Україну вважають частиною своєї імперії, «тюрми народів».

Світ захоплюється сміливістю української армії. Не так давно на ночі поезії в Зальцбургу один автор сказав українській поетесі Любові Якимчук: «Ви б'єтеся як леви». Поетка ясно усвідомлює: наша визвольна війна сприймається світом як війна за спільні з європейцями цінності. Існує великий інтерес до України і української культури, який нам слід використовувати для того, щоб світ дізнався про нас більше і захоплювався нашою культурою не менше, ніж мужньою українською армією. «Ми маємо виглядати переможцями і в культурній сфері також» (Якимчук 2022).

Майже все українське, що нас оточує, своєрідні етнокультурні феномени пов'язані сьогодні з політикою, навіть їжа, як-от український борщ, навіть автентичний старовинний одяг. Поетка Людмила Горова нещодавно опублікувала вірш “Леся варитиме борщ...” (2023), в якому сучасна війна пов'язана з історією визвольної боротьби і з українською ідентичністю: рідною мовою, іменами, сорочками-вишиванками, борщем як національною стравою – вони є елементами українського культурного коду, символами національної культури, які намагались привласнити росіяни.

Леся варитиме борщ.
Ївга, Килина і Ганна
Для нього з обстріляних площ
Бруківку збирали старанно. [...]

Леся варитиме борщ.
Теця, Параска, Маланка
З мороку табірних прощ
Несли хрести вишиванки.

Згарок малої свічі
З вогких криївок поліських
Теж має бути в борщі –
Кажуть Уляна й Оріся.

Леся варитиме борщ.
Під синьо-жовтим знаменом
Берцями вмішує дощ
В землю вчорашня “Єлена”.

Крім осмислення української ідентичності та її автентичних проявів, вірш Горової торкається й інших характерних і важливих для новітньої української поезії питань: тісного зв'язку сучасної війни з історією української визвольної боротьби ХХ-ХХІ-го століть (тут згадуються “обстріляні площі” українських Майданів, табори ГУЛАГу, криївки Української повстанської армії 1940-х – початку 60-х років), а також самовизначення *жінки під час війни*. Українські жінки не залишаються осторонь, не хочуть бути жертвами і пасивними спостерігачками війни; з 2014 року багато свідомих, сильних жінок стали справжніми берегинями: військовими лікарками, медсестрами, парамедиками, волонтерками, які щоденно підтримують армію, навіть героїчними воїтельками-захисницями. Вони такі само високо умотивовані військовослужбовиці, як і наші воїни-чоловіки. І пішли на війну вони, щоб захищати, а не завойовувати. Жіноча тема теж сьогодні актуальна в українській военній поезії, назву такі вірші: “У тієї та й в Оксани...”, “Я не знаю, як та Наталя дає собі раду...”, “Марії К.”, “Мама на нулі”, “Дитинство в долонях” Людмили Горової, “Королева кришталева ходить у броні...” Наталки Слободянюк, “Повертаєшся на війну...” Олени Герасим'юк, “дівчино на блокпості...” Анатолія Дністрового, “Не знаю, як говорити. І нащо потрібні вірші...” Катерини Калитко і т.д. Образ беззахисної жінки – жертви війни, відтворено, на тлі воєнної дійсності, у віршах “Забирай із собою, жінко...” Наталки Фурси, “Гусінь” Любові Якимчук, “Що є жіноча пам'ять на великій війні?..” Катерини Калитко та багатьох інших.

Сучасна українська поезія про війну тісно пов'язана також з *темою дитинства*. Солдати в окопах перед очима смерті часто повертаються подумки до свого дитинства і своїх дітей, онуків. Так, львівська поетка Галина Крук у вірші “десь посеред війни і смерті з кимось стається любов...” наводить спогади військового про дитинство, батьків, минуле мирне життя. А військовий-поет на псевдо Anatoliy Anatoliy створив вірш про те, як

За секунду до крайнього видиху
під важкою, в'язкою глиною
після чорного, наглого вибуху
я побачив себе дитиною.

Я побачив себе усміхненим,
одночасно сумним і радісним,
із життям, як в кіно, сповільненим,
і захищеним, і беззахисним.

Що дрімаю від колисаночки,
що милуюся небом зоряним,
що обожнюю мчати саночки
на засніженім полі зоранім... (“За секунду до крайнього видиху...”, 2020)

У вірші “Я можу сказати ще більше, та це буде травма...” (2021) Anatoliy звертається до доньки побратима, розповідаючи їй про загибель тата такими щемливими словами:

Тобі, доню, шість і ця розповідь геть не дитяча,
хоч в погляді маєш достатньо дорослого суму.
Мені невідомо, що тато востаннє побачив,
та знаю напевно, про кого востаннє він думав.

Український воїн – добре вмотивований захисник, він знає, кого він захищає: «позаду фарбовані сонцем дитячі малюнки» (Anatoliy, “Штурмить безпервно...”, 2023).

Захисники сприймаються суспільством як найкращі діти нашої Батьківщини, тому “дітьми” іноді називають і військових – у сенсі “діти своєї України, своє землі”: «як на герць ідуть діти єдині» (Anatoliy, “Обгоріла земля після бою...”, 2022). В таких віршах поет подумки звертається до рідної України, яку ототожнює не лише з матір’ю, але і зі своєю милою, з коханою.

Зустрічається в поезії також фольклорний мотив про те, що лелеки принесуть загиблих козаків на землю новонародженими немовлятами: «[...] пролетять дощами в полях на козацькі могили, / де білі лелеки свої полоскатимуть крила, / коли принесуть вас на землю малими дітьми» (Anatoliy, “Послухай, Човняре, куди це ти всіх нас везеш...”, 2022).

Серед українських воїнів є багато молодих людей, іноді їх теж ототожнюють з дітьми, як у вірші “перехресний, як рима, вогонь, охолонь, перестань...” Галини Крук («сонця м’яч золотий бачить як учорашнє хлоп’я / пробиває іще за своїх, але вже – поза грою») або у вірші “Отче наш! / Боже України суверенної!...” (2022) поетки-парамедикині Олени Герасим’юк (позивний Гера): «Отче наш! / Дзвонять тобі хлопчик Смурфик і дівчинка Гера. / Передавай вітання Духу, Отцю і Сину / на віки вічні, плюс-плюс. / Кінець зв’язку» (*Між любов’ю* 2022).

Відомий харківський письменник Сергій Жадан у вірші “Бреде снігом вертепна хода...” (2023) розмірковує про трагічну долю і загибель українських дітей, які попри лихо і біду, невпинно бредуть різдвяною ходою:

Щоби творилася коляда,
щоби не так палила біда,
щоби грівся співом кожен спудей.
Але шкода дітей, так шкода дітей.
Шкода, що їх торкнулася ця
історія, без початку й кінця,
історія чудес і лих,
шкода, що полюють саме на них.

Поетеса з Полтавщини Наталка Фурса створила виразну метафору «споконвічної жорстокої гри», прадавнього протистояння лютого, немилосердного і благословенного світів, смертельного полювання пекельних ворожих крилатих ракет на мирний всесвіт, схований у дитячій рукавичці («у долоньку дитячу вмістився рай»): «В рукавичку дитячу сховався світ, / і на неї полює крилате пекло» (“Тільки вітер... і тиша... А, був приліт...”, 2022) (Фурса 2023, 136).

Біблійна тема полювання царя Ірода на немовлят по-новому трактується також у вірші Anatoliy'я “Ліпше зовсім собі не гадати...” (2021): «А ти знаєш, де ті немовлята, яких Ірод тоді не убив? / Вони служать з тобою, солдате!» / Дід достав цигарки й закурив...».

Тема дитинства, опаленого, загубленого, закривавленого війною, драматично і щемно розкрита також у віршах “Так світло зранку. Прозоро навіть...”, “Як це діється тут, на Сході?..”, “Метро” Сергія Жадана, “У мене не буде сина...”, “Мавка”, “Не бійся, дитино, це – танки...”, “Ліза”, “Візочки”, “Дитинство в долонях” Людмили Горової, “Коли вона скінчилась...” Любові Якимчук, “Дівчинка з ключиком у руці...” Тетяни Пишнюк, “Вирок” Павла Чорного і т.д.

Вірш “Школа” Дмитро Лазуткін починає такими рядками: «розбомблена школа – / триумф російської зброї» (*Між любов'ю* 2022). Галина Крук у вірші “втягнеш місяць лютий...” (2023) пише про травматичні «нелюдські, недитячі досвіди» українських дітей, «із якими / жити не можна померти». У вірші “Чи зможу я піти два кроки далі, чи спинюся отут...” (2023) Галина Крук свідчить про злочинні бомбардування росіянами цивільних, вбивства дітей:

Дитячий капчик, що злетів у повітрі з дитини,
коли їх перемішувало з уламками скла і бетону,
зламаний жіночий ніготь на руці з-під завалів,
незаблурене те, що залишилось від тіла,
дитяча книжка, на якій фокусуєшся,
щоб не бачити всього решта,
щоб не уявляти всього решта,
що було між книжкою і рукою,
між моментом родинного суботнього ранку і наступним кадром.
[...]
Література для того, щоб могли жити з цим криком у вухах,
з цією рукою і цим капчиком...

Про терапевтичний ефект своєї військової поезії говорила також і Людмила Горова.

Постійні обстріли прифронтових територій, бомбардування росіянами українських міст і сіл викликають у дітей і дорослих травматичні психологічні стани. Згідно з соціологічними опитуваннями січня 2023 року, 6% українських дітей були свідками смерті рідних або близьких, 5% дітей втратили житло, 5% зазнали голоду та відсутності води, 17% – тривале перебування в холодному приміщенні, 24% пережили обстріли та бомбардування, 25% – переїзд в інший регіон країни, 60% були свідками або учасниками подій, пов'язаних з війною (Барсукова 2023).

У ході повномасштабного вторгнення російські війська лише за перший рік вбили в Україні 461 дитину, ще 927 дітям завдали поранень – про це повідомив 25 лютого 2023 року Офіс Генерального прокурора України. Але оголошена інформація не остаточна, у прокуратури немає доступу до оку-

пованих територій, таких як Маріуполь (Офіс 2023). До того ж Росія втілює масштабну операцію з викрадення українських дітей; конвенція чітко визначає це як злочин геноциду.

Поетка Любов Якимчук у вірші “коли вона скінчилась...” (2022), заперечуючи пафосні слова, пише про долю дітей, які залишаються з батьками в Україні:

поряд бігають діти, які росли без електрики
виростали в сирих укриттях висоток та шкіл
і не треба цих пафосних фраз, що діти – це квіти [...]
наші ж діти навчилися рости під бетоном, на глибині
навчилися жити в коридорах і ваннах

Сергій Жадан співає пісню на його вірш “Метро” (2022) про «злих і веселих дітей харківських підвалів», які переховуються від російських обстрілів у метрополітені, що працює в режимі укриття:

Пацан із Салтівки, чий будинок згорів,
Гілка метро глибша за більшість морів,
Ліхтарик у кишені, підземки переповнене нутро,
Господь із тобою ночує на станції метро.

Дівчинка з ліцею, що прибилася з Нових Домів,
Ніхто не зумів тобі сказати і я теж не зумів,
Ніхто не пояснив, чому вигорає цей квартал.
Але серце твоє дитяче міцніше за метал.

Злі і веселі діти харківських підвалів,
Діти, що живуть у глибинах метрополітену.
Світ, який усе це бачив, посивів і постарів.
Але любов це робота й нам робити цю роботу щоденну.

Створюються також і нові колискові для дітей і дорослих (“Нічка тулиться до нас...” Л. Горвої, “Коліскова” Марини Джус, Катерини Калитко та ін). Віра в те, що настане мир, хворий світ одужає і заспіває знову дітям солодку колискову, живе в поезії поряд з трагедіями, болем, сумом:

А небо одужає, пташко, від ліку зозулі,
дощами заплаче, теплом обійматиме знову,
співатиме солодко, як і колись, колискову:
“Ой люлечки-люлі, дитятко, ой люлечки-люлі...” (Anatoliy, “Тепер небеса, со-
венятко, такі ненаситні!..”, 2022).

Трагедія матерів, які залишилися з дітьми в Україні або виїхали за кордон, рятуючи дітей, іноді змальовується у народно-поетичному стилі або набуває інтерпретації, наближеної до біблійної:

Летіла пташка зеленим коридором
несла у дзьобику кілька слів іноземних
кілька гілочок на нове гніздо

[...]

Мадонна з перев'язаною головою

годує сина із пляшечки

Молоко пропало

зате живі (Анна Малігон, "Летіла пташка зеленим коридором..." (Між любов'ю 2022).

Горе зчорнілої матері, батьків, які втратили на війні дитину, теж набуває максимально трагічного і нерідко фольклорного зображення: «ворона / зчорніла матір / аж згинається від крику» ("світ обертається довкола зв'язаних рук..." Богдана-Олега Горобчука) (Між любов'ю 2022).

Також трагічно і гостро відтворено горе дітей, які втратили на війні тата або маму. Змальовуючи дітей ветеранів війни, поети уводять мотив єднання поколінь у спільному прагненні батьків і дітей до визволення: «Хтось вернувся до хатоньки, / Хтось назавжди – у вирію... / Хлопченятко чубатеньке / Какую таткову міряє» ("Покривала Покровонька...", 2015) (Горова 2022а, 16).

Трагічна міфологізована, пронизлива фігура жінки-воїтельки, удови з почорнілою від горя душею, мертвим поглядом, холодною порожнечою і лютью всередині виразно змальована Л. Горовою у вірші "Потороча" (2023). Про трагедію юних дів написала поетка і викладач вишу Галина Крук у вірші "мої студенточки тонкостані..." (2023) з присвятою «Миросі, Вірі, Ірі, Марті...»: «печуть солоні плячки медові / мої студенточки юні вдови... [...] / мої ізранені тонкостані, / любов ніколи не перестане».

Мужні і сильні українські жінки під час війни, дружини і мами воїнів, з їх постійними турботами про берці, фліски, сітки і молитви для бійця-сина, бійця-чоловіка художньо і правдиво змальовані у вірші тернопільської поетеси Любові Бурак (Дзвінки Торохтушко) "Обіцяний звечора дощ, геть неспішно приходить уранці..." (2022).

З'являються також вірші, які правдиво, виразно передають *відчуття і досвід* українців під час війни, їх *психотравми* і трансформації, жажливий досвід фізичної присутності на війні («Кров проростає крізь зело, / та тромби множить, / бо сніг люгневий битим склом / застряг у кожнім»), життя у небезпечному світі, під постійною загрозою загибелі («Мій світе, світочку, світку, / при чорних звіздах»; «Увіруй чи поворожи...», 2019-22 (Фурса 2023, 81), «А потім я кам'янію...», «Серце моє кам'яне...», «І коли ти з усіх боків чекаєш зради...», «Я знову збираю слова у вірш...», «У час розп'ятій...», 2022, Наталки Фурси). Єгор Семенюк теж сприймає свого ліричного героя, що перебуває у центрі воєнної ситуації і катастрофи, нерозривно пов'язаним з трагедією війни: «Мене замінували / І я замінований / Усі навколо заміновані / Небо і земля заміновані / Життя заміноване» ("Мене замінували...") (Між любов'ю 2022).

Як і більшість українців після 24-го лютого 2022 року, поети загострено сприймають і осмислюють війну проти *української ідентичності* і мови. Широкомасштабне вторгнення в Україну значно пришвидшило процес національної самоідентифікації, про це свідчить і поезія сьогодення. Болісно, загострено сприймається знищення нашої ідентичності, про що йдеться,

приміром, у віршах “Чом ти засмучена, пташечко мила?..” Anatoliy’я, “Ось тобі, жінко, мова. Стріляй із неї...”, “Катехизис” Катерини Калитко, “Вечір” (2023) Елли Євтушенко:

просто вони хочуть щоб не існувало особисто мене
і особисто тебе
як і кожної україномовної макаронини яку вже не перевиховати
щоб кожен із нашої каструлі особисто перестав існувати
щоб його змила з лиця землі хвиля історії
щоб його пам’ять пішла за водою як піна від шампуню
щоб його перетасувало в великій колоді великому казані
на безлику масть.

Починаючи широкомасштабне вторгнення, президент РФ під час міжнародної пресконференції процитував вульгарну некрофільську частушку про фізичне насильство. *Насилля* і жорстокі вбивства цивільних супроводжували дії ворожої армії на Сході, Півночі, Півдні України, на Донбасі, Київщині, Харківщині, Чернігівщині, Херсонщині, у Маріуполі, Ірпені, Бучі... Після визволення Київської області та повідомлень про групові зґвалтування, сексуальні напади зі зброєю, зґвалтування на очах дітей, було визнано, що українкам загрожує зґвалтування як знаряддя війни.

Про сексуальні злочини ворожої армії свідчать і українські поети. Так, про військове насилля пише Anatoliy: персоніфікуючи сучасну Україну, він ототожнює її зі зґвалтованим, затоптаним, «люто гартованим» юним дівчам: «Хоч руки заламує, висмикує волосся, реви – / країна зґвалтована, юний безвинний підранок», «Самотнє, затоптане, бите дівча молоде, / дочасно доросле, гартоване люто зимою». На цю ж тему вірш Натаалки Фурси “Зґвалтована дівчинко, не крові у сіль...” і вірш Л. Горової про малесеньку степову Мавку.

Воєнний досвід значно вплинув на психоемоційний стан українців. Сформувались психологічні травми та посттравматичні стресові розлади; негативні емоції *біль, тривога, напруга, небезпека, гнів, страждання, горе, сум, страх, злість, ворожість, ненависть* нагромаджуються і в житті, і в літературі. *Біль* сприймається як тотальний, всюдисущий, «холодний прадавній біль» (Anatoliy). «Куди не торкнись – біль. / Куди не поглянь – обіцянка болю. / І біль цей у кожного – неповторний. / І у кожного – нестерпний» (“Торкайтесь тільки її голівки...”, Л. Горова). «Недобра тривога, що виє» і несе щовечора загрозу смерті від вибухів авіабомб, матеріалізується і трансформується у сигнал оповіщення про повітряну тривогу (“Щовечора бродить, викопає чорні рови...” Anatoliy’я, “В Києві виють сирени...” Н. Фурси). Загибла через смертельне поранення від ракетного удару по Краматорську письменниця Вікторія Амеліна пророчє писала: «Повітряна тривога по всій країні / Так наче щоразу ведуть на розстріл / Усіх / А цілять лише в одного / Переважно в того, хто скраю // Сьогодні не ти, відбій» (“Повітряна тривога по всій країні...”) (*Між любов’ю* 2022).

Травмовані війною люди намагаються заспокоїти невгамовний біль і відчай релігійним досвідом. Щиросердна *віра* українців у *Бога*, щира *молитва*, відчут-

тя присутності, попри все, Божественної сили, усвідомлення, відчуження Бога і Ісуса Христа поряд з українськими військовими, в одному строю, по один бік лінії фронту, – такі зворушливі почуття супроводжують військову поезію. Наприклад, “Спадає листя тихо, невагомо...” Anatoliu’я, “Молитва” Любові Бурак, “Отче наш! / Боже України суверенної!..” Олени Герасим’юк, “Срібну січеш косу...”, “Стрільяла арта. Рушився собор...” Наталки Фурси, “Казочка про грудочки” Надії Капінос, “Вірю!” Антоніни Листопада.

У жорстокі воєнні часи виникає і відчуття богопокинутості, тоді люди звертаються до Бога, щоб допоміг пережити вбивства, катування, смерті (“Отче наш...” Катерини Калитко). Вінницька поетеса Катерина Калитко вважає, що мова миру і мова війни кардинально відрізняються, а поезія є «територією правди і відваги, особливо щемної, коли приходиться велика війна». Калитко написала сучасний поетичний “Катехизис” (2022), підручник віри у вигляді питань і відповідей, в якому на питання «Що відбувається?» пояснює: «Нас прийшли вбивати. / Нас убивають просто зараз. / Нас убиватимуть далі. / Нас ніколи не вб’ють». На питання «Що нам робити?» дає пряму відповідь: «Ми мусимо убивати», «Захиститися, помститися. Убивати» (Калитко 2022).

Протистоять болю, відчаю, стражданням, смерті також любов, щире кохання, поруч з ними живуть надія, пам’ять, духовна близькість, глибока довіра. *Фронтową любов, кохання на війні* військові усвідомлюють як безумовну цінність на межі людського існування (“Він багато знів, багато бачив і був майже усюди...”, “Вона біле сонце, а він чорний місяць...” Anatoliu’я, “Так дивляться, мабуть, лише востаннє...”, “Відстань не вимірюється у кілометрах...” Володимира Шевченка, “Вже й квітень. Зиму відбула...” Любові Бурак, “Нам потім перевинайти слова...” Катерини Калитко, “Просто тримайся за це відчуття...” Мар’яни Савки, “Телефонний діалог” Вікторії Забави та ін.).

Змальовуючи фронтową історію кохання, Галина Крук уводить алюзію на відомий біблійний вислів про любов, яка довготерпить, милосердує, «ніколи не перестає» із першого послання апостола Павла “До коринтян”: «де любов, попри все, стається і не перестає, / стається і не перестає» (“десь посеред війни і смерті з кимось стається любов...”, 2023). Поетичну збірку воєнної поезії Л. Горової *Сію тобі в очі* завершує цикл “Любов”: «У цій розтерзаній країні так багато тепла і любові, / Що нею можна завітчати увесь світ» (“У цій розтерзаній домі...”) (Горова 2022а, 108).

Про кохання пишуть і з іронією. У Л. Якимчук є цикл іронічних віршів про любов під час війни – на зустрічах з читачами вона читає також і їх, щоб люди могли зворушитися або навіть посміятися. Поетка вважає, що у війну історії мають закінчуватися добре або хоча б із надією на добре (Якимчук 2022).

Наступна показова тема воєнної поезії – сум за *залишеною, спустошеною, втраченою або зруйнованою рідною домівкою*, рідним краєвидом, простором, ландшафтом. Цей сум був гостро втілений ще на початку війни у творчості поетів Донбасу і Криму, вимушених переселенців. Приміром, батьки Любові Якимчук через війну на сході України вимушені були залишити свій дім на Луганщині і переїхати на Полтавщину; за подобою старого життя вони збудува-

ли нове, але ще довго поривались повернутись додому. Сум за рідним домом і простором поетка передала у книзі *Абрикоси Донбасу* (2015):

нам додому хочеться, туди, де ми посивіли
де небо вливається в вікна потоками синіми
де посадили дерево і виростили сина
де збудували дім, який без нас відсирів
[...]
ми підемо й пішки, хоч би були босими
як не знайдем дому там, де ми залишили
побудуєм дім понад абрикосами
з неба синього, із хмар пишних (“Повертання”) (Якимчук 2023а, 92).

Нещодавно Любов Якимчук висловила цікаву думку про те, що «дім ми носимо в собі, усередині, з дитинства, і коли настають сприятливі умови, розгортаємо його довкола себе, заходимо в нього та залишаємося там»; «Зараз наші доми рухаються зі сходу та півдня на захід і північ. Рухаються в людях, які залишають речі, але забирають дім. Але, ось побачите, настануть нові часи і будуть нові люди, що понесуть свій дім на схід і південь України, у ті міста, де зараз все поруйноване, а буде все забудоване і заселене. Ці нові українські люди дістануть свій дім, поставлять його і будуть там жити» (Якимчук 2023б).

Через окупацію, обстріли, значні руйнування, велику хвилю біженців і внутрішньо переміщених осіб тема втраченого дому постала значно гостріше. Людмила Горова яскраво втілила тему у вірші “Я поверну тебе додому” (2022):

Мені із дому передали дім,
Котячі вуса, квіти з підвіконня.
Дім плакав, що в розлуці ми із ним.
Не плач, мій доме. Стрінемось в Херсоні.

Він плакав, що довкола бур'яни,
Паркан упав, орнамент вицвів грецький,
Що все мене чекає він з війни.
Не плач, мій доме, стрінемось в Донецьку.

Він згадував дитячі голоси,
Він мовчки плакав і мовчанням мучив,
Не дорікав, нічого не просив.
Не плач, мій доме, стрінемось у Бучі.

Він плакав, що його уже нема,
Що тільки злива на фундамент хлюпа,
Що день і ніч навколо лиш пільма.
Не плач, я повернуся в Маріуполь. (Горова 2022б)

Повернення додому, до своєї «єдиної і безцінної землі», яку пестили ще прадіди (В. Забава), відродження зі згарища зруйнованих будівель, міст і сіл, українського простору і ландшафтів – це теж частка нашої *перемоги*, загаль-

ноукраїнської мрії про *мирне життя* та повоєнну відбудову, і поети знаходять нові втілення цієї теми (“танцюй, моя пташко, просто посеред села...” Тетяни Власової, “А люди вже тут обсадилися...”, “В чужому місті... В чужому домі...”, “Внутрішньо переміщений борщ” поетеси із Гуляйполя Вікторії Забави: «Затовчу перемогою борщ», “Мирна моя гора...” Наталки Фурси: «мир – єдине, що справді цінуєш ти»). У ході бойових дій багато сіл і міст були вщент зруйновані або затоплені, деякі стали пустою. Де вщухли бої, люди почали повертатись додому, відновлювати будівлі, сади, городи. Це відчуття дому, спільної справи посеред руїн і війни вражає. Повертається життя у зруйновані села і міста: Бучу, Ірпінь, Салтівку (сильно пошкоджений район Харкова), Херсон...

Проте відчуття дому стало інакшим, навіть якщо ти залишаєшся у рідному домі, який тримає тебе і підтримує. Смутком і біллю насичена не лише душа – навіть стіни і вікна; душа зболіла так, що і вікна плачуть: «Не утираючи сльози шибкам», «Просто мовчати об тишу скляну», «вітер вже витер / краплю останню, і шибку, і світло / в домі твоєму – й пішов на війну...» (“Просто сидіти побіля вікна...”, 2022) (Фурса 2023, 204).

Сила духа, народна підтримка армії, вмотивоване військо, віра у перемогу, у визволення окупованих територій, довгоочікуваний мир допомагають вижити, вистояти: «Ми переможемо. Ну бо інакше – навіщо ми?», «Ми переможемо – навіть якщо всі поляжем тут» (“Марш героїв”, 2022, Н. Фурси) (Фурса 2023, 166), «Та кожен із нас, човнярів, попри все, переміг!» (Anatoliy, “Штормить безперервно...”), “А потім, дитино, уже після перемоги...”, «Доначу заначку [...] На вірну дорогу, / Близьку Перемогу» (“Доначу заначку”) Л. Горової, «Ми переможно здіймемось в політ. / І буде мир. І буде Україна» (“Сховалась в погріб поміж буряків...”), “Вип’ю келих вина я на День Перемоги...” В. Забави.

Сучасних *українських воїнів* порівнюють із запорозькими козаками, а боротьбу з ворогом іноді ототожнюють з герцем, в якому виявлялась козацька військова майстерність і звитяга. Про «герць зі смертю» – за Волю – пише Наталка Фурса (“Я на вівтар любові...”, 2022). Anatoliy Anatoliy назвав військове протистояння герцем «єдиних дітей» рідної України, «смертним танцем». Поезія Anatoliy’я має виражений історичний контекст. Поет усвідомлює, що війна Московії проти України триває століттями: він відає, «як жито розказує притчі зерну / про те, що справдавна, вже третє століття / ведемо невпинно ту саму війну» (“У безлічі мудрості безліч печалі...”). Anatoliy пише про наступність боротьби, від дідів-повстанців УПА до сучасних онуків: «... щоночі золотих пророчих снів, / в яких, мабуть, за років сімдесят / за вбитих нас помстяться наші внуки» (“Замало вже набіїв та гранат...”).

Ворожа армія, орда, зібрана із убивць-яничар, «з почвар і скажених», які вбивають навіть дітей, є втіленням нечуваного зла, диявольської жорстокості; лютий-квітень 2014-го і 2022-го років назавжди змінили світ (“Ріка була звіку...”, “Ну нарешті зима...”, “Що, моя пташко, зима?..”, “Війна затьмарює передвоєнні дні...” Anatoliy’я). У цьому контексті значущість завдання українських воїв виростає до вселенської битви між добром і злом та прирівнюється

майже до апостольського подвигу: «Крізь білі важкі сніги ідуть посланці на Схід / робити добро зі зла, бо більше немає з чого» (“А що там тепер у вас?..” Anatoliy’я). Персоналізовано сучасну війну і наших супротивників як «звірову навалу», «змійне кодро» сприймає і Л. Горова (“Схрещуються доли...”).

Проте українського воїна відрізняє від ворогів тепла краса, одухотвореність, сила (“Ще не бачила їх такими достобіса красивими...” К. Калитко: «Ніби військо архангелів, / тільки тепліше, ближче»), людяність, щира і тепла любов: «У цім розтерзанім серці так багато тепла і любові», воно «вискакує з грудей і стискається від дитячого плачу» (“У цім розтерзанім домі...”) (Горова 2022а, 107). Склад і характер української армії точно передав військовий поет-ветеран Володимир Шевченко у вірші “Моя армія” (2022):

Моя армія варить каву та слухає джаз.
Танцює танго та сальсу, а іноді вальс.
Моя армія читає Біблію та робить намаз.
Її благають дати автографи Тор та навіть Марс!

Моя армія пише вірші та малює гуашшю.
Вона одразу відчуває хто є свій, а хто точно не з наших.
Моя армія багато жартує, сміється та майже не плаче.
Лише інколи, тихо, вночі, коли в Вальхалу йдуть ті, що наші.

Моя армія складається з тисячі різних історій.
Вони з’являються від вітру війни, як хвилі на морі.
Вона їх згадає, коли закурить – в перервах між боєм.
Дві, три коротких зтяжки – та знов вертає до строю.

Моя армія ніколи не спить та завжди на варті.
Вона не вірить гучним словам – вони геть нічого не варті.
Вона сумує за домом, та робить собі дім усюди.
Моя армія – то є найкращі на світі люди (Шевченко 2022).

Ще напочатку російсько-української війни поетка з Луганщини Любов Якимчук видала поетичну збірку *Абрикоси Донбасу*, де описала особисто пережитий досвід війни. Багатьом читачам книжка допомогла зрозуміти український схід і травму його окупації. Щоб візуалізувати внутрішній надлом, руйнівні стани, художники створюють видимі зсуви, викривлені, розкладені фігури. Вплив воєнних подій на українську мову і мовлення Якимчук підсумувала такими словами: «про війну є лише розкладання». Приміром: «не кажіть мені про якийсь там Луганськ / він давно лише ганськ», «і до нецька мені не дістатися», «Первомайськ розбомбили на перво і майськ», «а де бальцево? / де моє бальцево?» (“розкладання”, 2014) (Якимчук 2023а, 68-9). Поетка пояснює, що відбувається з мовою, коли країна воює. Під час катастрофічних ситуацій зовнішня реальність змінюється – і це впливає на мову. Слова змінюють зміст. Із війною те, що нас оточує, перестає означати те, що раніше. Тепер слово “коридор” для українця – це передовсім безпечне місце, а не транзитний простір. Так само зі “світлом”, яке мало позитивне значення,

робило невидиме видимим, освітлювало, а тепер видає ворогові наше місце розташування. З'явилися нові слова-омоніми, як-то “їжак”. Тепер українці думають не так про тварину, як про протитанкового їжака. Таких слів – сотні. Серед *мовних змін* спостерігається також «інфляція слів». Є слова, які так часто вживають, що вони починають означати трохи менше. Слово “війна” стало звичайним, як “стіл” (Якимчук 2022).

Авторка *Абрикосів Донбасу* давно зрозуміла, що *про схід України* не створено достатньої *міфології*. Є потужна міфологія Галичини, а про Луганщину, Донецчину, Харківщину до початку війни не було достатньо легенд. У поетки виникла потреба працювати з цим. У 2010 році вона пропонувала видати антологію під назвою *Битва за Донбас*. Це мали бути твори українських письменників про схід: Якимчук хотіла їх зібрати, щоб зрозуміти, як виглядає східна Україна у нашій літературі. Поетеса вважала, що ця міфологія – те, за що потрібно битися. Коли вона писала *Абрикоси Донбасу*, то мала на меті створити наратив, який би показував, що навіть окупований схід – це Україна. Якимчук знайшла дієвий спосіб зробити це – розповісти про дикі абрикосові посадки, які зникають, коли перетнути кордон із Росією. Це природний кордон, який маркує українські території на сході (Якимчук 2022).

За останні роки потреба створення *нової міфології українського сходу, битви за схід, битви на сході* стала більш помітною. Наведу показовий приклад сучасного неоміфологізму. Останнім часом розповсюдженим в Україні сприйняттям ворожої Московії, яка воює проти України, є асоціація із загальновідомою країною Мордор, осередком сили Чорного володаря-некрманта Саурона, антагоніста Вільних народів Середзем'я Дж.Р.Р. Толкіна. Українські військові називали російських загарбників орками ще відпочатку війни, з 2014 року. Але весною 2022 року паралель між армією Мордору, орками, і російськими військовими набула серед українців загального розповсюдження. Орки як втілення зла, раса злих і кремезних істот-ординців, прислужників Саурона, мають варварський вигляд, зі звіриними рисами, звіриною жорстокістю і низьким інтелектом. Тепер навіть українські поети, журналісти і влада іноді називають окупантів “орками”.

Військовий на псевдо Anatoliy Anatoliy створив показовий сучасний епос на тему битви народів Середзем'я. У вірші “На тебе по-справжньому ще не полюють...” (2022) він наслідує географію та топоніміку фантастичного толкінівського Середзем'я, проте додає деталі, які є красномовними алюзіями на сучасних загарбників і їх ватажків. Нескладні анаграми й криптограми допомагають розшифрувати яскраві образи вірша. Так, головна фортеця і столиця Мордору, цитадель мороку Барад-дур, звідки Саурон керував володіннями, має у вірші Anatoliy'я «рубінову вежу», яка асоціюється не тільки з палаючим вогнем усередині башти, бордовим промінням Ока Саурона, але також із рубіновими зірками на баштах московського Кремля. Поет звертається у вірші до відомого безбожника у «кривавій короні», з «орчими парадами» в очницях. Він забрів із «боліт Морок-лісу гнилого, / із гір Гундабада» – топоніміка твору знову збігається тут із толкінівським Середзем'ям. Залишок затемненого Тінню прадавнього лісу – Морок-ліс або Чорний, Сутінковий

ліс, Лихолісся – є «лісом великого страху», де жив таємничий Некромант-Саурон. Гундабад – це притулок орків на Півночі.

На тебе по-справжньому ще не полюють –
біжи-но, безбожний,
бо ти не попутник, що просто прямує,
і не подорожній.
Забрів ти з боліт Морок-лісу гнилого,
із гір Гундабада,
в очницях твоїх четвертовані боги
та орчі паради.
Для тебе палає рубінова вежа –
зоря Барад-дура,
звисає з кістявого тіла ведмежа
пошарпана шкура.
Тобі надягають раби Саурона
криваву корону,
з тобою ідуть сиві варги в колоні
із чорного схрону.
Ти думав, що тут незалюднене поле
і тихі майдани?
Що будуть вітати знежалені бджоли,
покірні селяни?
Гадав, що у спалених гротах під громи
змійного лету
не здатні співати налякані гноми
«за лентою лент»?
Тебе ще насправді ніхто не займає –
тікай-но, безбожний,
для тебе землі під ногами немає,
лиш прірва порожня.
І навіть якщо за тобою як слід ще
ніхто не женеться –
це тільки облудна омана, вовчище,
тобі так здається.
Тебе проганятимуть жорстко й утоплять
у кримському шельфі,
догонять, уб'ють, покалічать, захоплять
злопам'ятні ельфи.
Тебе забуття жде довічне, безлике
і адові муки:
до тебе вже йдуть із тризубами дикі
розлючені укри (Anatoliy 2022).

У цьому неоміфологічному тексті є велика кількість сучасних політичних алюзій. Серед них декілька впізнаваних алюзій з історії українських визволь-

них змагань, вони уводять у вірш новітній контекст. Антагоніст новоствореного епосу, який забрів із боліт Морок-лісу, якому «палає рубінова вежа», помилово вважав, що «тут» – «тихі майдани», «що будуть вітати знежалені бджоли, / покірні селяни». Він помилово гадав, що «не здатні співати налякані гноми / “за лентою лента”». Остання алюзія – на популярну повстанську пісню часів визвольної боротьби армії УПА, яка у 1942-60-х роках вела партизанську війну за незалежність України. «Лента за лентою» – одна з найпопулярніших пісень не лише за часів УПА, але і часів російської агресії проти України, з 2014 року. Назва пісні, поряд зі згадкою про останні українські революції – Помаранчеву революцію (Майдан) і Революцію Гідності (Євромайдан) виявляє очевидні політичні підтексти. «Знежалені бджоли» можуть бути натяком на експрезидента В. Ющенка, який захоплюється бджільництвом. У сприйнятті вороже налаштованого антигероя українці асоціюються у вірші з «покірними селянами» і «наляканими гномами»¹. Проте войовничих українців, здатних до рішучого спротиву, уособлюють тут не селяни і гноми, а «злопам'ятні ельфи» та «із тризубами дикі розлючені укри» – автор уводить у відомий сюжет расу воїнів-укрів, які мають прогнати ворогів-орків разом з їх коронованим Сауроном.

На тлі розлючених із тризубами «укрів» більш реальний вигляд мають і їхні вороги. Безбожний «вовчище» із Морок-лісу, в очницях якого – «четвертовані боги / та орчі паради», для кого «палає рубінова вежа» і кому «надають раби» «криваву корону», асоціюється не лише із Сауроном-Некротом – найжахливішою темною силою, найбільшим ворогом Вільних народів Середзем'я, але також і з володарем сучасних орків, що доводять звукопис і анаграми: «біжи-но, безбожний, / бо ти не попутник, що просто прямує» (*ти не попутник* – ПУТИН)².

Поряд з володарем у кривавій короні тайнопис дозволяє виявити і декількох його головних прибічників: «Забрів ти з боліт Морок-лісу знилого, / із зір Гундабада, / в очницях твоїх четвертовані боги»; останній топонім і його контекст співзвучні прізвищу Гундяєв. Вірш містить іронічні алюзії на українських президентів, тому припустимо в описі відомого образу «пошарпаного» «мачо», який ідентифікує сучасного Саурана, знайти також алегоричне уособлення ще одного російського експрезидента, поплічника теперішнього лідера: «звисає з кістлявого тіла ведмежа / пошарпана шкура» (під подертою шкурою ведмедя знаходимо прозору алюзію на Д. Медведєва, до того ж ведмідь – символ Росії). Серед інших приспівників безбожного «вовчища» поет називає «сивих варгів» – величезних вовкоподібних істот германно-скандинавської міфології і Толкіна, вовків і душителів, втілення осіб поза

¹ Образ наляканого гнома може бути ймовірною алюзією на останнього українського президента. Про це говорить і вірогідний тайнопис: «під громи / зміїного лету / не здатні співати налякані гноми / “за лентою лента”»; «незалиюднене поле».

² Його іменні анаграми дублюються також і у фінальній частині тексту: «Тебе проганятимуть жорстко й утоплять / у кримському шельфі, / догонять, уб'ють, покалічать, захоплять / злопам'ятні ельфи» (ПУТИН, ПУТИН, ПУТЯ).

законом: «з тобою ідуть сиві варги в колоні / із чорного схрону». Звукопис і контекст дозволяють трактувати «сивих варгів» як учасників угруповання Вагнера (*варги – Wagner*), російської терористичної приватної військової компанії. Також і власника цієї компанії: «для тебе землі під ногами немає, / лиш *прірва порожня*» («лиш *прірва порожня*» – ПОВАР ПРИГОЖИН, військовий злочинець, до того ж і засновник «фабрики тролів» з Ольгіна). У фінальних рядках наведено опис недалекого майбутнього новоствореного Саурана: «злопам'ятні ельфи» та «розлючені укри» мають прогнати його, захопити, убити або втопити «у кримському шельфі».

У неоміфологічному тексті “Навіщо, Ясоне, посіяв ти зуби дракона?..” (2022) Anatoliy звертається до відомого давньогрецького героя з питанням про те, навіщо він посіяв (а не знищив) драконові зуби: з них проростають численні вороги, пекельні страховища, побороти яких випала злая доля саме нам, українцям.

Інший алегоричний вірш-притча Anatoliy'я – новостворений варіант давньої української народної казки про відомого героя Котигорошка, хлопця надзвичайної сили, його битву зі Змієм та визволення з полону сестри і братів “Пішли-но, друже, на залізний тік...” (2022). Епічна історія випробувань надзвичайно дужого велетня Котигорошка, якого зрадили брати, потім друзі, поки не закінчена: герою ще потрібно перемогти могутнього «малого діда», що живе у палаці на дні глибокої ями

[...] та лиха наробив – дев'яте коло!

Сидить десь під землею, мов хробак,
а тільки-но відчує крові смак,
вилазить і руйнує все довкола.

[...] Чуєш – дід завив

сиренами між хмарами над містом.

Гарчить, лютує, супостат лихий...

У творчості Anatoliy'я на тлі інших його віршів військової тематики переказ казки про подвиги народного богатиря сприймається як епізод новітньої історії, який саме зараз переживає українське суспільство. Перемога Котигорошка над Змієм, «мерзенною поганню» «не від Бога», який був «мастаком» «вбивати брата вашого», а також визволення з полону рідних може трактуватись як відновлення незалежності українського народу внаслідок розпаду СРСР і як звільнення від узурпації влади проросійським президентом В. Януковичем³. Виявлення прихованого змісту, пов'язаного з четвертим президентом України, уможливають такі контексти: ув'язнення Змієм сестри і братів може бути натяком на політичні репресії за президентства Януковича – проти лідерів опозиції Ю. Тимошенко, Ю. Луценка, проти істориків, підприємців, письменників, журналістів, учасників Євромайдану. А от «малий дідок» з під-

³ Про це можуть свідчити і ймовірні іменні анаграми.

земного палацу-бункеру, «супостат лихий» і лютий, боротьба Котигорошка з яким ще триває, є прозорою алюзією на діючого лідера ворожої країни.

Зразки поезії воєнної тематики з вираженим міфологічним та народнопоетичним, епічним мисленням і сучасною трактовкою – не поодинокі у творчості Anatóliu'я. Серед них зустрінемо неоміфологічне викладення історії і воєнних подій (“Ріка була звіку, текла від гори до небес...”), змалювання ворогів-демонів, ніби із «балад потойбіччя» або «легенд старих віків» (“Дошкульне ячання чайок лунає над вільним морем...”), міфічний образ смерті як переправи в потойбічну пустелю (“Багром багряним місяць тягне тіні...”, “Послухай, Човняре, куди це ти всіх нас везеш...”), “вічний образ” смерті, захмілілої від трунку земного врожаю (“Вона п’є у барі міцне охолоджене віскі...”), зображення кохання Воїна як фольклорного гармонійного поєднання природних стихій, явищ, планет, зірок (“Вона біле сонце, а він чорний місяць...”) та ін. Сприйняття лютої, кривавої війни як ворожого світу, який намагається вбити свою непорочну жертву, поєднується з навіяним народною поетикою образом пташки (“Тепер небеса, совенятко, такі ненаситні!..” Anatóliu'я).

Наталка Фурса теж постійно звертається до українського фольклору, слов’янської, біблійної та світової міфології. Вона створює «поетичний щоденник емоцій і почуттів війни», філософськи осмислює те, що відбувається з людиною, «коли війна враз підриває все твоє життя» (Фурса 2023, 2). Народні мотиви і міфічні образи, сюжети допомагають глибше осягти буття з його складними проблемами, визначитись із самоідентифікацією, причетністю до національної спільноти, осмислити, подолати «стихію руйнування та наглої смерті», відродитися і знову творити: “Вернигоро, Крутиводо, Вирвидубе...”, “Марш героїв”, “Балада про Телесика”, “Боже, у раби Твоєї України...”, “Шлях на Захід”, “Пливе кача... Господь благий...”, “Весільний триптих”, “Я не скажу стихіям: «Ні!»...”, “Я не плачу, і ти не плач...”, “А ти ходи, парубче, понад краєм...” та ін.

Містичний потужний образ легендарного козака Байди, що прокинувся, піднявся із глибин Великого Лугу і «пробирається до своїх», на фронт («І все повторює: Хлопці, я ж їх руками душитиму!»), ніби оживає у вірші Катерини Калитко “Наче хмільний, чи скоріше контужений...”

Ще один потойбічний образ – відьми, яка «йшла по полю з ворогами битися», збирала кропиву, в’язала з неї кропив’яну ляльку-оберіг, «військо кропив’яне», намовляла на нього, щоб вигнати з рідної землі «всю ворожу силу» (Олена Степова, “Відьма йшла по полю, розплітала коси...”). Козаки з народних пісень і переказів, відьми, навіть «бліда Смерть» співчують і допомагають українцям у їх боротьбі зі «скаженими кагатами», намагаються підтримати, врятувати людей (“Бліда Смерть збирає для Бога свої дари...” Олени Степової).

Наближений до народного трагічний образ смерті, з коромислом і відрами крові (“Йшла степом смертонька...”), звернення до міфології і богів «рідної віри» як втілення природи, відтворення давніх українських народних вірувань, звичаїв, молитов, замовлянь спостерігаємо в поезії запорізької берегині Яни Яковенко.

Одна із найдавніших, архаїчних форм народної магії і обрядово-поетичного прояву людини – сакральні обрядові *замовляння*, за допомогою яких у давнину наші предки лікували та оберігали дух і тіло. За часів язичництва люди щиро вірили в силу і магію слова, зокрема, поетичного. Українські вірші-замовляння, створені в останні воєнні роки, подібні за своєю природою магічного мислення і спрямування їх впливу (захисту, оберегу або прокляття) прадавнім замовлянням на здоров'я, від хвороб і війни, проти ворогів.

Для сучасних поетичних замовлянь на підтримку українського воїнства (наприклад, із цикла Л. Горової “Намовляння”: “Мотанка”, “Сіточка”) або проти ворогів (“Сію тобі в очі...”, “Витруєна земле”, “Падай” Л. Горової) характерними є типові елементи: магічно-міфологічне світобачення, синкретизм, тотемізм, опис ритуальних дій і сакральних обставин їх виконання, сильний духовний і емоційний зв'язок індивіда з родом, суспільством, високий ступінь злиття людини з природою, апелювання до предків, до Бога і Святих, до предметів, явищ природи як таких, що безпосередньо причетні до роду і життя людини; конкретність, цілісність, образність мислення, символізм, інтерпретація причиново-послідовних зв'язків у категоріях початку і кінця, життя і смерті; емоційна чуттєвість, афективна напруга, екстатичність; стала структура, риторика, ритміка, повтори, паралелізм, порівняння, численні звертання (до ворогів – у наказовій формі), вживання формул неможливості, наявність негативних магічних образів чорного кольору («чорна біда», «чорний пристрій») та ін⁴.

У вірші “Мотанка” (2022) (Горова 2022а, 9-10) намовляння висловлене у позитивній формі оберега на підтримку українського воїна (чотири перші і три останні строфи) і у негативній формі прокльону ворогам, «змійному кодлу», нашіптування заклинання на ворогів (середні строфи). Таким чином, берегиня, хто сьогодні воїну «замість мами», хто виготовляє ляльку-мотанку і намовляє, ніби оточує ворогів у пустельному «дикому місці» умовним колом, щоб зупинити «звірову навалу», засліпити ворогів, запалити навколо них заграви, щоб знешкодити кодро і врятувати українського сина – з полону, пожежі, підвалу, у лікарні, у полі.

Найвідоміший вірш-замовляння “Сію тобі в очі...” (Горова 2022а, 17-9) має вигляд суто ритуального тексту: звернення відьми до ворога – злої демонічної сили, яку відьма послідовно знешкоджує, виганяє, вбиває в наказовій формі прокльонів. Авторка заговорює, щоб зупинити дію вкрай негативних сил. Для тексту характерні типові елементи структури стародавніх замовлянь: ритуальний зачин, епічна частина, у центрі якої – сакральний персонаж Відьма і її антагоніст ворог, опис магічних, ритуальних дій чаклунки і її заклинання на смерть ворога, багаторазові повтори звернення «враже» і магічної формули «Буде тобі, враже, / Так, як Відьма скаже»; закріпка, згадка міцних слів («Слово моє липке, / Слово моє кріпке»); спеціальний фінальний “замок”, завершення, що підтверджує міць замовлянь. Текст-замовляння

⁴ Про характерні ознаки українських народних замовлянь див.: (Хомік 2005).

Горової будується на характерних елементах поетики: тут використовуються анафори («сію»), епіфори («враже»), народнопоетичні епітети (свята земля, легка смерть, кріпке слово), звернення до Божественної підтримки, художній паралелізм («Богові – Боже, / Ворогу – вороже») тощо. Опис магічно-ритуальних дій та обрядів: намовляння на зерна жита, які чаклунка засіває в «святую землю», а також в очі ворогу, на нічний спів півня, на кроки ворога по Україні, насилання «чорного пристріту», наврочення на ворогів, намовляння за розписом писанки, колиханням люльки, просіювання горя через дрібне сито, замовляння на горе, хворобу, ганьбу, бездітність, смерть.

Останнім часом Людмила Горова створює трагічні образи осучаснених неоміфологізованих персонажів традиційних українських народних повір'їв: спустошеної войовниці-вдови як новітнього привида-Поторочі, зґвалтованої і вбитої дівчинки – степової Мавки воєнного сьогодення. У вірші «Мавка» (2022) «сил потойбічних гра» приводить до пораненого Капелана, залишеного після вибуху у безкраїм степу наодинці, маленьку степову примару, заплакану дитину:

Маленьке, простоволосе,
Дівчатко десь років шести
Розхристане, змерзле, босе.
Звідкіль тут взялося ти? [...]

І ще щось сказати хотіла
Й заплакала гірко знов.
З зеленого Мавки тіла
Червона сочилась кров.

Жахливі реалії війни, про які українці дізнались у березні-квітні 2022 року, наводять на думку, що ця маленька трагічна постать у вірші Горової, степова Мавка, не є традиційною для фольклорно-міфологічних вірувань українців. Розхристане, простоволосе дитя, мертво тіло якого кровить, а очі гірко плачуть, яке опинилось в біді і допомагає важкопораненому військовому Капелану вийти до своїх, сприймається не як традиційна русалка-утоплениця або померла нехрещеною дівчинка, але очевидно – як жертва війни і агресії. Проте демонологічний відповідник кривдника маленької дівчинки не викликає сумнівів. Романтичний мотив у вірші відсутній, фантастичний – лише частковий. Зазвичай мавки живуть у лісі, а не у степу. Уявлення про мавок з давніх часів побутувало у Карпатах, на Поділлі та Волині. Створену Горовою степову мавку, фантастичну істоту південно-східних українських степів, можна вважати трагічним образом нової міфології воєнних часів.

У сучасній українській поезії зібрано велику кількість проблем, пов'язаних із війною. Війна – це завжди трагедія, біль, жах, втрати, руйнування, смерть, але також і потужний каталізатор для розвитку літератури. Нинішня російсько-українська війна не є винятком.

Упродовж багатьох років воєнна тема не втрачає актуальності в українській літературі. Наша визвольна боротьба за незалежність України триває не

лише останнє десятиліття, від часів Майдану 2013-14 років, але значно більше десятиріч, навіть століть. Як минуле, так і теперішні події в Україні тривожать, засмучують, вимагають правдивого ставлення до історії. Українці докладають зусиль, щоб дізнатись і осмислити витoki минулих і сьогоdnішніх поразок і надбань, прагнуть миру і перемоги попри розуміння, наскільки складним та виснажливим є наш шлях до миру і незалежності.

Останніми роками на українському видавничому ринку спостерігається серйозне поживалення воєнної літератури, вийшла друком велика кількість різноманітних видань про війну, що триває, серед них важливе місце займають і твори військових. Серед цивільних поетів, які пишуть на воєнну тематику, відзначимо, наприклад, творчість Наталки Фурси, Галини Крук, Любові Бурак, Катерини Калитко, Олени Степової, Любові Якимчук, Людмили Горової, Сергія Жадана. Серед поетів, які беруть участь у бойових діях, назвемо Володимира Шевченка, Олену Герасим'юк, Anatoliy Anatoliy'я. Їхні вірші відтворюють фронтову реальність, осмислюють воєнний досвід, правдиво транслюють почуття і переживання. Сучасна російсько-українська війна відображена у численних талановитих віршах, але не всі вони опубліковані: у військових поетів не вистачає часу на укладання і публікацію збіроч.

Сучасна воєнна тематика розкриває цінність людяності, відданості, сміливості, волі, допомагає подолати психоемоційні травми. В поезії зображена і стародавня Україна, і визвольна боротьба українців 1940-60-х років, і сучасна Україна, поети продовжують переживати трагічний колоніальний досвід українського суспільства, постколоніальну травму, невимовний трагізм, лютий біль воєнних часів та військових злочинів, але також і піднесення національного спротиву воєнного сьогодення. Висвітлюючи сучасні події, українські поети знаходять їх схожість з далеким історичним минулим: від міфологічних, дохристиянських часів, Київської Русі, часів Козаччини, до трагічних подій ХХ і ХХІ століть.

В російсько-українській війні, при підтримці народів та лідерів країн антипутінської коаліції, українці мають ясну позитивну мету: йде боротьба за виживання, визволення, незалежність, боротьба з «колективним путіним», з воєнною агресією росіян, їх імперським, колоніальним агресивним мисленням, великодержавним шовінізмом, неофашизмом. Проте новітня українська воєнна поезія не має пафосної антифашистської спрямованості. Цікаво, що росіяни в їх викривленій реальності теж ведуть боротьбу, як їм доводить пропаганда, проти сучасного «фашизму» і «нацизму», українського і західного. Російська література, зокрема, сучасна воєнна поезія, має виражену антифашистську спрямованість, патріотичний, героїчний пафос, характеризується героїзацією і деякою романтизацією війни. Втім, російський патріотизм і героїка суттєво відмінні від українських проявів цих феноменів.

Вагомим в українській поезії є засудження самої сутності війни як насильства над людиною, війни, яка знищує гуманне, людське, перетворює людину на дикого безжального демона з психологією найжорстокіших із тварин. Більшість українських авторів цікавить не війна як така, а людина на війні: на фронті і в тилу. Окрема людина, її страждання, біль, випробування, емо-

ції, почуття, психотравми, її життя, боротьба, любов і смерть стали головним об'єктом зображення. Герої української новітньої поезії – звичайні люди, яким випала доля захищати Вітчизну, стати воїнами; також це мирні люди в тилу і евакуації, які страждають від жорстокого тягара війни, але знаходять в собі сили протистояти стресам і втомі. В часи найтяжчого випробування, руйнування вони залишаються людьми, прагнуть перемоги, миру, відновлення, поводять себе як сильні духом, достойні люди.

Література

- Барсукова, Олена. 2023. “Страх звуків, апатія, агресія: які наслідки війни помітні у дітей? Опитування.” *Українська правда* (Життя) 27 лютого, <https://life.prawda.com.ua/society/2023/02/27/253094/>
- Горова, Людмила. 2022а. *Сію тобі в очі: вірші*. Київ: Люта справа-ТаТиШо.
- Горова, Людмила. 2022б. “Я поверну тебе додому”. *Слов'янин* 45: 49.
- Калитко, Катерина. 2022. *Люди з дієсловами*: поезія. Чернівці: Meridian Czernowitz.
- “Між любов'ю і ненавистю ходимо навпростець: 14 нових віршів про війну.” 2022. Читомо 19 квітня. <https://chytomo.com/mizh-liubov-iu-i-nenavystiu-khodymo-navprostets-14-novykh-uirshiv-pro-vijnu/>
- Офіс Генерального прокурора. 2023. *Злочини, вчинені в період повномасштабного вторгнення РФ*. 25 лютого. https://t.me/s/pgo_gov_ua?after=9801
- Процюк, Степан. 2022. “Шовінізм і некрофільство російської літератури.” *Суспільне Культура* 21 квітня, <https://suspilne.media/230696-sovinizm-i-nekrofilstvo-rosijskoi-literaturi/>
- Фурса, Натаалка. 2023. *Вернигора*: поезія. Львів: Вид. Старого Лева.
- Шевченко, Володимир. 2022. “Моя армія”. *Слов'янин* 44: 78.
- Хомік, Олена Є. 2005. *Український вербальний оберег: семантика та структура*: Автореф. дис... канд. філол. наук. Харків.
- Якимчук, Любов. 2022. “«Росії дуже вигідно, коли ми відмовляємося від своїх авторів». Інтерв'ю, спілкувались Богдана Неборак, Аліна Руда.” *The Ukrainians* 18 липня, <https://theukrainians.org/liubov-iaakymchuk/>
- Якимчук, Любов. 2023а (2015). *Абрикоси Донбасу*: поезії. Львів: Вид. Старого Лева.
- Якимчук, Любов. 2023б. “Бо дім ми носимо в собі, усередині...” *Facebook* 28 травня, <https://www.facebook.com/iaakymchuk/posts/pfbid0LciEioa73cLzXp4zbeHgzyxbtkEHcMYZrV9RjEVtKtjdnC5nQseig5LR7Cga39ckl>
- Anatoliy, Anatoliy. 2022: “На тебе по-справжньому ще не полюють...” *Facebook* 29 червня, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid036oys4Q4DNqbfkVYYbVp5pcqYHeF3STJHYi61wVCDRCmdJQfYYMPzDEBZTRCKxo4l&id=100019902067792

The Reception of Serhiy Zhadan in Ukraine and in the West

Kateryna Nikolenko

Serhiy Zhadan (born in 1974), an acclaimed Ukrainian poet, novelist, and cultural figure, has garnered significant attention and critical acclaim not only within Ukraine but also across Europe. His bestselling works include prose novels *Depeche Mode* (2004), *Voroshilovgrad* (2010), *Mesopotamia* (2014), *The Orphanage* (2017), and poetry collections *Life of Maria* (2015), *Templars* (2016), *Antenna* (2018) and others. These literary works, characterized by their raw emotional power, captivating storytelling, and thought-provoking themes, have transcended national boundaries, engaging readers and igniting conversations about Ukrainian literature and its place in the global literary landscape. This paper aims to delve into the reception and impact of Serhiy Zhadan in Ukraine and in the West, shedding light on his significance as a literary voice and the wider implications of his work within a transnational context.

The reception of Serhiy Zhadan's writings in the West provides a lens through which we can explore the broader dynamics of literary reception and the interconnectedness of Western literary landscapes. Zhadan's exploration of themes such as post-Soviet identity, historical memory, political upheaval, and the human experience in a changing world resonates with readers who seek literature that explores the complexities of contemporary society. His unique storytelling style, infused with lyricism, realism, and a deep social consciousness, has captivated audiences, allowing them to glimpse into the Ukrainian experience while also engaging with broader universal themes.

Kateryna Nikolenko, Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine, 0000-0002-1299-8483

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Kateryna Nikolenko, *The Reception of Serhiy Zhadan in Ukraine and in the West*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.26, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 311-322, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

This paper adopts an interdisciplinary approach, drawing upon literary analysis, reception studies, and cultural studies. By analyzing interviews, critical responses, and reviews of Zhadan's works, this study aims to uncover the ways in which his writings have been embraced and interpreted by Ukrainian and Western readers, critics, and scholars.

Zhadan's works are known for their honest and unflinching portrayals of the Ukrainian experience, particularly in the aftermath of the 2014 Revolution of Dignity and the ongoing conflict in eastern Ukraine. Western audiences have been drawn to Zhadan's writing because of its universal themes of struggle, resilience, and the human cost of war. His works have been translated into several languages, including English, and have been well-received by critics and readers alike for their raw, emotional power. Zhadan's descriptions of the Ukrainian experience are both deeply personal and politically charged, making his writing an important contribution to the ongoing conversation about Ukraine's place in the world.

Upon moving to Kharkiv in 1991, the writer quickly immersed himself into the literary and cultural life of the city. He was one of the co-founders of the neo-futurist literary movement *Chervona Fira* (Ukr. Червона Фіра), which utilized wordplay and grotesque to parody journalistic clichés and challenge conventional public tastes. Building off the traditions of Ukrainian futurism (in particular, the poetry of Mykhail Semenko (1892-1937)) and postmodernism (most prominently represented by the literary performance group *Bu-Ba-Bu*, founded in Lviv in 1985), *Chervona Fira* offered a fresh perspective on poetry and became a powerful force in the Kharkiv literary underground scene.

Tamara Hundorova views Zhadan's work in the context of punk culture. She writes,

In Ukrainian literature and culture of the late twentieth century, Serhiy Zhadan embodies punk parody along with youthful insecurity in his poetry. Of course, we are not talking about a consistently sustained punk style, but about its recognizable elements that are combined with bohemianism and avant-garde. Moreover, bohemianism in this case somewhat falls out of the middle-class format, as it contains elements of youth punk consciousness (Гундорова 2005, 159 – trans. K.N.).

According to Hundorova, punk worldview is rooted in a combination of factors, which include loss of trust in the older generation, lack of faith in the happiness that can come from having a home and family, unwillingness to grow up, and infantilism lasting well into the old age. At the same time, Hundorova points out that these themes had already been explored by representatives of the hippie and beatnik movements, which had preceded punk chronologically. Therefore, she chooses to position Zhadan's work closer to the Western generation of the 1960s, a generation for which the main conceptual metaphor was the metaphor of the road (after the title of Jack Kerouac's novel *On the Road* (1957)). "The road that leads nowhere, homelessness, fatherlessness – these are the coordinates of the world chosen by the leader of the nineties in Ukraine, Serhiy Zhadan" (Гундорова 2005, 160 – trans. K.N.).

Drawing on Hundorova's remarks, I should note that Zhadan's artistic endeavors of the 1990s were indeed characterized by the profound themes of spiritual displacement and identity turmoil. However, with the passage of time, his creative perspective has undergone a notable transformation and attained a greater level of depth. Within this evolution, elements of punk subculture and protest against societal shortcomings became intricately interwoven into a multifaceted framework of values. In her study of Kharkiv-based writers of Zhadan's generation, Tanya Zaharchenko calls them the doubletake generation due to their coming of age, or entering historical consciousness, when the Soviet Union fell apart:

Upon reaching adulthood, they revisit the intense historical experience that coincided with their childhood or adolescence – a time when external changes fuse with internal ones, and are therefore not immediately accessible to articulation; at least not to the extent allowed by a subsequent backward glance (Zaharchenko 2016, 181).

Zhadan's literary output, thus, successfully amalgamates protest with an intellectual and critical apprehension of the global landscape, all while concurrently exploring the intricate quest for a sense of belonging within the Ukrainian societal fabric.

Originally from Starobilsk (Luhansk region), Zhadan has taken an unequivocal anti-war stance since 2014, when Donetsk and Luhansk regions were occupied by Russian troops. In christening Zhadan "the unofficial bard of eastern Ukraine" Marci Shore (2016) has concisely summarized the significance of his voice for the writer's compatriots as well as the recipients of his work abroad. Through his literary works, the writer actively engages in the construction of Post-Soviet identity by embracing marginal narratives and offering alternative perspectives on history. In this way, he is able to disassemble the traditional image of Ukraine as it appears in classical literature (traditionally depicted as a monolithic unity centered around the dominant power structures) and highlight the experiences of individuals "occupying subordinate and subaltern positions vis-à-vis the center" (Kratochvil 2011, 496). By giving voice to these marginalized perspectives, Zhadan challenges the dominant historical discourse and contributes to a more nuanced understanding of the Post-Soviet era in Ukraine. According to Stefaniia Andrusiv, utilizing an approach like this can successfully transform history into a collection of stories, an unfinished metatext that evolves through the interplay of myths, symbols, and cultural codes (Andrusiv 2005). These stories, in turn, will offer multiple interpretations and representations of the past in the present, allowing for a dynamic and evolving construction of post-Soviet identity.

In Zhadan's novels of the aughts, particularly *Voroshilovgrad* (2010) and *Mesopotamia* (2014), the topos of the lost and found home and the sacred border with the dangerous space beyond it takes on a special significance. This was emphasized by Tetiana Sverbilova, who examined these novels in the context of the theory of cultural hybridity, noting that the experience of living in the borderland portrayed by Zhadan in his novels opens a new vector for researching the cultural identity of Ukrainians, especially Ukrainians living in the border town of Luhansk (referred to as Voroshilovgrad during the Soviet era) and Kharkiv, which is located on the border and is open to all migration routes.

A constant motive is the need to return to one's memory and thus to one's native topos of home. The interfluvium of Mesopotamia, like Voroshilovgrad, appears as a refuge for eternal migrants, a home where a hybrid borderland type of culture is carried, not devoid of conflict and hostility, but which ultimately transforms the general space of national culture anew every time" (Свербілова 2016, 503-4 – trans. K.N.).

Therefore, in Zhadan's novels, Ukraine is presented as a real, modern country in the multitude of its contemporary realities - formed by diverse human destinies, social problems, and cultural influences.

Zhadan's works have been instrumental in dispelling several myths and stereotypes about Ukraine and its people that have persisted in the Western imagination. One of the most prevalent myths is the idea that Ukraine is a backward, Soviet-style country with little cultural or artistic value. Through his works, the writer showcases the vibrant cultural scene that exists in Ukraine, highlighting the country's rich literary traditions and its contemporary artists and musicians. Another stereotype that Zhadan challenges is the notion that Ukrainians are passive and fatalistic, resigned to their fate in the face of political upheaval and conflict. Zhadan's works portray Ukrainians as resilient and determined, actively fighting for their rights and freedoms even in the face of great adversity. Finally, Zhadan also dispels the myth that Ukraine is a divided and polarized society, torn apart by ethnic and linguistic differences. Instead, he emphasizes the shared experiences and struggles of Ukrainians across different regions and social backgrounds, highlighting the country's unity in the face of external challenges.

One of Zhadan's most famous novels is *The Orphanage* (2017), which depicts the first weeks of the war in Eastern Ukraine. It tells the story of a teacher who sets out on a long and arduous journey to save his nephew, who is currently staying in an orphanage in an occupied town. Portraying the daily life of people amid the horrid realities of war, Zhadan exposes the wounds of our society. He discusses the problems of collective memory and personal responsibility, bravery and cowardice, patriotism and national consciousness.

In a German translation by Sabine Stöhr and Juri Durkot, this novel won the Leipzig Book Fair Prize (Ger. *Preis der Leipziger Buchmesse*) in 2018. It also received the European Bank for Reconstruction and Development (EBRD) Literature Prize in 2022, which is traditionally awarded to the best translated book from Europe, Africa, and Asia. As of right now, Suhrkamp Verlag has sold the translation rights for *The Orphanage* for 26 languages.

The novel depicts a horrifying, absurd picture of war. "There's the sound of automatic gunfire coming from the city itself. The bursts aren't that frequent, though. Seems like that's it for today, time to sleep" (Zhadan 2021, 109). In conventional circumstances, the sound of machine gun fire cannot be interpreted as calming or sleep-inducing. In Zhadan's novel, however, the characters' perception has been altered by the war, which is why this very sound seamlessly assimilates into an ominous new reality. As a result, an atmosphere of profound unease and perturbation pervades, heightening the narrative's tension and unsettling the reader's sensibilities.

As the plot unfolds, the characters are forced to navigate an increasingly more complicated and unpredictable environment. The sources of impending danger remain elusive, and differentiating between friend and foe proves close to impossible. The city is akin to

a black pit. Hovering above it is thick black smoke with long tails, like strings on kites. And it's as though somebody's pumping souls out of the city. And those souls are black and bitter, snagging on trees and taking root in basements – you can't just rip them out (Zhadan 2021, 109).

Unforeseen and abrupt disappearances punctuate the narrative fabric, further accentuating the fickle nature of war portrayed in the novel. Ultimately, the novel portrays a somber reality where survival is not a guaranteed outcome.

Within the prevailing atmosphere of uncertainty, Zhadan presents a protagonist whose disposition is marked by passivity, indecisiveness, and fragility. Pasha, an unassuming Ukrainian language teacher from a modest station town, can be viewed as an anti-hero who tries to evade perilous circumstances and adopt a detached stance, abstaining from active participation in the events transpiring around him. Pasha's reluctance to intervene on behalf of his nephew, whom his sister sent to an orphanage, his inability to establish a meaningful rapport with his father, and his unwillingness to participate in the elections exemplify his inclination to neither endorse nor condemn, opting instead to remain unobtrusive and avoid provocation.

However, a notable shift in Pasha's personality occurs when he decides to rescue his nephew from the orphanage. This decision comes as a surprise even to the protagonist himself: upon suddenly realizing how limited the time at his disposal really is, he rushes to the already occupied city.

And he's standing here, like a priest taking questions after his homily, and thinking, 'This is some responsibility – leading a group of people I hardly know, in the dark, who knows where.' Pasha isn't used to this kind of thing. [...] But now he's suddenly got a whole bunch of women, children, and sick people that he has to take somewhere (Zhadan 2021, 88).

The plot of the novel revolves around the hero's journey as he navigates the desolate cityscape, amidst the remnants of destroyed buildings, shattered glass, lifeless bodies, and ravenous dogs. The recurring phrase "Don't feel sorry for anyone" serves as a haunting motif throughout the narrative, hinting at the problem of compassion and responsibility for oneself and other human beings during wartime. "How much more time needs to pass before all of this disappears underwater? Time has stopped, nothing's left, don't feel sorry for anyone" (Zhadan 2021, 224).

A poignant moment in the plot occurs when a soldier, exhausted and injured, gives Pasha a piece of coal with a fossilized fern imprint. This fern has a particular significance in Ukrainian culture, as it is thought that discovering a fern flower on the night of Ivana Kupala will bring good luck, prosperity, and miraculous power. According to the myth, only a young man can find the fern flower, after overcoming the evil forces that will hinder him. Zhadan reinterprets and transforms the

fern's symbolism in the novel, as it no longer merely represents luck and wealth, but rather stands as a symbol of something indestructible and eternal amidst death, pain, and suffering. The introduction of the fern's image also provides hope for the hero's spiritual salvation, as he overcomes not only the dire circumstances but also his own fears and limitations by leaving the occupied city and saving his nephew.

In his creative work, Zhadan seeks to engage a wide audience by employing a language familiar to the masses and utilizing media that resonate with them. Through his artistry, he aims to introduce both domestic and foreign audiences to a more comprehensive understanding of Ukrainian culture, shedding light on aspects previously obscured and presenting them in an engaging manner. A prominent example of this artistic approach is evident in the musical *1917-2017: Tychyna, Zhadan & the Dogs*, which was created in conjunction with the Yara Arts Group and premiered in New York in 2017. This performance piece encompasses the literary works of Ukrainian poet Pavlo Tychyna (1891-1967) and philosopher Hryhoriy Skovoroda (1722-1794), as well as the musical compositions and lyrics by Serhiy Zhadan and *Dogs in Space* (whose work will be further highlighted in this paper). By spanning a century of Ukrainian history, the production reflects upon the country's revolutionary experiences, the oppressive era of Stalinist rule, the burden of Soviet occupation, and the challenges posed by Russian invasion. Director Virlana Tkacz played a pivotal role in the project, collaborating with Wanda Phipps and Bob Holman to translate the texts by Tychyna and Skovoroda. Tkacz expertly arranged, choreographed, and wove the poetic texts into powerful and poignant scenes, effectively juxtaposing the tragic trajectory of the Ukrainian people from its agrarian origins to the series of rebellions against the political machinations of Russian and Soviet hegemony. The artistic merit of *1917-2017: Tychyna, Zhadan & the Dogs* was recognized when Yara Arts Group was awarded two New York Innovative Theatre Awards in September 2018. The musical, along with Zhadan's regular literary projects and readings, demonstrates the organic fusion of his poetic work with his musical career. This convergence creates a space where contemporary and classical elements coexist harmoniously, enabling both music enthusiasts and literary critics to perceive and uncover new layers of meaning.

The writer exhibits a notable affinity for rock and punk music, identifying acclaimed artists such as Pink Floyd, Oasis, AC/DC, The Stooges, Patti Smith, and Depeche Mode among his sources of inspiration. On his most recent birthday, punk icon Patti Smith even presented him with a copy of her book entitled *Year of the Monkey* (2019), emphasizing the significance of their artistic connection. Approximately fifteen years ago, Zhadan embarked on a collaborative journey with a ska-punk band from Kharkiv, known as *Dogs in Space* (Ukr. *Собаки в космосі*), which prompted a subsequent renaming of the ensemble to *Zhadan and the Dogs*. Ska is a music genre that originated in Jamaica in the late 1950s and was the precursor to rocksteady and reggae. It combined elements of Caribbean mento and calypso with American jazz and rhythm and blues. Ska punk, being a synthetic genre, strives to combine the provocativeness of punk with an uplifting spirit of ska. It tends to feature brass instruments, especially horns such as trum-

pets, trombones and woodwind instruments like saxophones, making the genre distinct from other forms of punk rock.

Today, *Zhadan and the Dogs'* concerts sell out in hours— not just in Ukraine, but in other European countries as well (including Germany, Poland, France and others). It is not coincidental that *The Time* and *Deutsche Welle* have referred to Zhadan as a “rock star poet” (Coakley 2022; Landsberg 2022). His lyrics are angry and full of satire. In his mocking of social vices like bribery, vanity, greed, or bureaucracy, Zhadan is merciless. His music is for those who think critically, act decisively and are not afraid to voice their opinions. At the same time, his lyrics are full of life, humour and love for his native country. By combining the rebellious punk spirit with upbeat ska melodies and discussions of contemporary Ukrainian realities, Zhadan has created a singular phenomenon in Ukrainian music.

In his interview with Deniz Yücel for German newspaper *Die Welt*, Zhadan proclaimed, “Ich möchte keine Konjunktur-Kultur machen, keinen Bayraktar-Pop” (Eng. “I don’t want to contribute to conjuncture culture, nor do I want to make Bayraktar-Pop”) (Yücel 2023 – trans. *K.N.*). I find this statement to summarize Zhadan’s creative philosophy in a succinct and powerful manner, although it does require a terminological explanation. The word “conjuncture” (Ukr. *кон'юнктура*) in the USSR (and, subsequently, in Post-Soviet countries) has acquired a connotation of “adapting to the existing political regime” and thus become synonymous with the image of the soulless bureaucratic machine and slow-witted officials supporting its functions. Thus, in claiming that he has no wish to create “conjuncture culture,” Zhadan distances himself from platitudes and empty promises that occur frequently in government officials’ speeches, and reasserts his ambition to make “real” art that can speak to the people and connect to their real emotions and problems.

By mentioning “Bayraktar-Pop,” Zhadan refers to a phenomenon in Ukrainian music that is a tad more recent. After the full-scale invasion of Russia commenced on February 24, 2022, the Turkish company Baykar has supported Ukrainian military by supplying their Bayraktar drones which proved to be invaluable in combat. In June 2022, the company gifted three of its Bayraktar TB2 drones to the Armed Forces of Ukraine completely free of charge, which came to be widely acclaimed as an unprecedented show of support and has won Baykar even more fans and clients both in Ukraine and beyond. This decision was a response to a crowdfunding effort which raised \$20 million in less than three days to buy Baykar’s mainstay Bayraktar TB2 drones for Ukraine (BAYKAR 2022).

With this in mind, Ukrainians’ admiration for Baykar has unsurprisingly become ubiquitous, but this has not been the only war-related theme that has permeated contemporary Ukrainian culture. From 2022 onwards, songs have been written about the sinking of the largest Russian warship “Moskva,” the now legendary village of Chornobayivka in Kherson region where many a Russian troop has been exterminated, the bomb-sniffing dog nicknamed Patron (Ukr. *патрон*, Eng. *cartridge, shell*), and many other phenomena of wartime life in Ukraine that have been amply discussed in news outlets and on social media. This cultural trend is often believed to have been spearheaded by the singer and songwriter

Taras Borovok, who recorded a song about Bayraktar drones in the early days of the full-scale invasion, thus providing the name and the blueprint for the whole genre of Bayraktar-Pop. Songs and poetry within this genre usually deal with urgent, topical war-related themes (preferably ones that have garnered wide media coverage and are thus familiar to the general population); tend to use simple but vivid imagery; utilize catchy, upbeat rhythms which have the potential to make the song go viral; quickly rise to fame, however are forgotten just as swiftly when “old news” fades into oblivion and a new event occupies the minds of the public. Therefore, in distancing himself from this genre he so aptly christened “Bayraktar-Pop,” Zhadan reiterates his ambition to create long-lasting art both in literature and in music.

Over the years, Zhadan’s musical career has become closely intertwined with his literary work, adding another dimension to his artistic output and expanding the understanding of his works. His music often reflects the same themes and concerns that appear in his writing. In particular, his music explores the intersections between language, culture, and identity, and the role of art in shaping political and social movements. Zhadan’s music has also helped to popularize his literary works, with many of his fans discovering his writing through his music and vice versa. Additionally, Zhadan’s performances have created a space for dialogue and engagement between artists and audiences, allowing for a deeper exploration of the issues that he addresses in his works. Overall, Zhadan’s musical career has enriched and expanded the understanding of his literary works, demonstrating the power of art to connect people and provoke thought and discussion.

In 2019, a selection of Zhadan’s poems was published in English under the title *What We Live For, What We Die For*. Bob Holman states in his foreword that these poems

extraordinarily depict the lives of working-class Ukrainians struggling against an implacable alien machine dedicated to eating their very identities, their *souls* if I can say that, whose road to the future seems blocked at every turn by oligarchs and remnants of a Russian past in which Ukrainians were forced away from their country’s heritage (Zhadan and Holman 2019, x),

suggesting that the ideas articulated by Zhadan could also be used by U.S. citizens as an impetus for fighting “their own demagogic forces hellbent on challenging the foundations of *their* country – freedom of speech, freedom of the press, protection of the poor and newly arrived, etc” (Zhadan and Holman, p.x). In drawing this connection between the social and political landscapes of today’s Ukraine and U.S., Holman reiterates the power of honesty and integrity in literature as the force that could be instrumental in exposing harmful social phenomena and forming the individual and collective philosophy of citizens.

While Zhadan’s poetry undoubtedly explores some heavy topics including death, loss of loved ones, loss of home, loneliness, despair, and abandon, it is still full of vivid energy, liveliness and hope for a better future. German newspaper *Die Zeit* called him a “poet against fear” (Weidermann 2022), emphasizing the significance of the poet’s voice in today’s Ukraine.

Serhiy Zhadan's literary achievements have garnered international recognition, as evidenced by his nomination for the Nobel Prize in Literature in 2022 by the Committee of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences. Zhadan's literary oeuvre, characterized by his ability to articulate the individual and collective experience of war, resonates with readers in Ukraine and beyond. As the Polish newspaper *Gazeta Wyborcza* noted, "Free Ukraine speaks with Zhadan's voice!" (Nogaś 2022). Despite ultimately losing out to Annie Ernaux for the 2022 Nobel Prize, Zhadan's nomination bears testament to his status as a significant literary figure on the world stage.

In 2022, the writer was also awarded with the Hannah Arendt Award for Political Thought, funded by both the state government of Bremen and the Heinrich Böll Foundation in Bremen. This annual award was created to honor individuals who identify critical and unseen aspects of current political events and who are not afraid to enter the public realm by presenting their opinion in controversial political discussions. The jury motivated their choice in the following way,

In his books, readers come to know how a traumatized mass of shattered individuals, affected by war and hardship, continually gives rise to new forms of solidarity and civil energy. Zhadan not only describes the Ukrainian world but also helps us comprehend it in all its chaos, suffering, and humanity. This style of storytelling, in which the narrator is not a master but rather one among others, immersed in the chaos of everyday life and searching for a path, is also indebted to the musical world that Zhadan invites us to experience through his punk band *Dogs in Space* (Heinrich-Böll-Stiftung 2022 – trans. K.N.).

Today, the writer is in Kharkiv, fighting against the full-scale Russian invasion. He gathers and distributes humanitarian aid, purchases cars and technical equipment for the Ukrainian military, gives literary readings and concerts for charity.

Zhadan's Facebook posts serve as a sincere chronicle of the war, depicting the struggle, courage, and resilience of those affected by it. These posts typically conclude with formulaic phrases, such as "Our flags are flying over the city" or "Tomorrow we will wake up one day closer to our victory." A certain formulaic character of these endings actually has a potent psychological impact: Zhadan's supporters from Ukraine and other parts of the world can read them daily and find reassurance that despite all the occupiers' attempts, the city remains standing and fighting, and its inhabitants have not given up. In late 2022, Zhadan's Facebook posts were compiled into the book *Sky Above Kharkiv: Dispatches from the Ukrainian Front*. In her online review, one reader wrote, "I'm waiting for the sequel and I want to continue reading every evening that Ukrainian flags are flying over Kharkiv, just like in this book" (Waldfee – trans. K.N.).

Zhadan's war diary is presently available in German and English, with Polish and Danish translations to follow soon. However, there are no plans for a Ukrainian edition yet. The deliberate targeting of a Western audience for this publication is not incidental, as Zhadan seeks to communicate extensively not only with his native audience but also with foreign readers about Ukraine and Ukrainians. Here, the author's objective is to articulate both individual and collective experiences

of war and to present this experience in a comprehensible and accessible form to the readers. Simultaneously, we must acknowledge that modern European youth (who constitute a significant part of Zhadan's audience) tend to primarily learn about the war from textbooks and stories from their grandparents' generation. As a result, *Sky Above Kharkiv* may be regarded as an effort to bridge the gap between different perspectives: those who lack direct experience of war and those who are actively living through war's realities, feeling its presence every moment of their lives.

For Western audiences, Zhadan's poetry poses important questions about the nature of war and conflict, and their impact on human lives and communities. His works challenge simplistic narratives about conflict and violence, highlighting the complexity and nuance of human experience in times of crisis. At the same time, Zhadan's poetry speaks to universal themes and concerns, demonstrating the power of art to transcend boundaries and connect people across different cultures and contexts. Overall, Zhadan's poetry offers a compelling and deeply moving portrait of the contemporary war landscape in Ukraine, and its impact on the lives of ordinary people caught up in the midst of conflict.

As for Ukrainians, many of us now have to live in a different world – a world with destroyed schools, burned books, and ruined human lives. This new reality, no matter how frightening it is, poses many complex and ambiguous questions that require reflection, discussion, and the search for new spiritual supports and life meanings. In October 2022, Serhiy Zhadan received the Peace Prize of the German Book Trade (Ger. *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*) for his artistic and humanitarian work. In his acceptance speech, he formulated his own questions.

How can one talk about war? How can one manage all the desperation, fury, and rancor in one's tone, as well as all the energy and eagerness to stick by your fellows, not to retreat? [...] Actually, war changes our memory and fills it with excessively painful images, excessively deep traumas, and excessively bitter conversations. You can't rid yourself of these memories; you aren't able to fix the past. It will always be a part of you. Hardly your best part. [...] As long as we have our language, we have, at the very least, the vague chance to articulate ourselves, speak the truth, and tidy up our memories. So we speak and we go on speaking. Even when words hurt our throats. Even when they make us feel lost and empty. The possibility of truth is behind our voices. And it's worth taking advantage of this opportunity. This may be the most important thing that could happen to us (Börsenverein 2022 – trans. Isaac Stackhouse Wheeler and Reilly Costigan-Humes).

In conclusion, the work of Serhiy Zhadan demonstrates the power of literature to bridge cultural divides and forge connections across borders. Through his powerful and evocative portrayals of life in contemporary Ukraine, Zhadan has captured the attention of readers and literary critics alike. While his work grapples with themes that are often difficult and painful, such as the trauma of war and the struggles of daily life in a post-Soviet society, Zhadan's writing is imbued with a sense of hope and resilience that speaks to readers across the globe. As evidenced by his nomination for the Nobel Prize in Literature and the growing popularity

of his work outside of Ukraine, Zhadan's voice is one that will undoubtedly continue to resonate with readers for years to come.

Bibliography

- Andrusiv, Stefaniia. 2005. "Das Spiel mit der Geschichte auf ukrainische Art (Die Konzeption der Vergangenheit in der Gegenwartsprosa)." *Greifswalder ukrainistische Hefte* 2: 204-14.
- BAYKAR (@BaykarTech). 2022. "Baykar'dan duyuru! * Announcement from Baykar! * Оголошення від Baykar!" *Twitter* June 27, <https://twitter.com/BaykarTech/status/1541478839662043136>
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. 2022. "Serhij Zhadan – Peace Prize of the German Book Trade". October 23, <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/en/alle-preistraeger-seit-1950/2020-2029/serhij-zhadan>
- Coakley, Amanda. 2022. "The Rock Star Poet Playing Concerts to Ukrainians Sheltering Underground From Russian Bombs." *Time* June 18, <https://time.com/6188539/serhij-zhadan-interview-ukraine/>
- Kratochvil, Alexander. 2011. "Postmodern History/Postmodern Stories." *Harvard Ukrainian Studies* 32/33: 495-508.
- Landsberg, Torsten. 2022. "Serhiy Zhadan: Ukraine's Rock Star Poet." *dw.com* October 23, <https://www.dw.com/en/peace-prize-winner-serhiy-zhadan-ukraines-rock-star-poet/a-63515644>
- Nogaś, Michał. 2022. "'Wolna Ukraina mówi glosem Żadana!' Pisarz nadaje z Charkowa. Polacy zgłosili go do Nobla." *Gazeta Wyborcza* 5 marca, <https://wyborcza.pl/7,75410,28187225,wolna-ukraina-mowi-glosem-zadana-apel-o-literackiego-nobla.html>
- "Serhij Zhadan ist Hannah-Arendt-Preisträger für politisches Denken 2022." 2023. Heinrich-Böll-Stiftung, <https://www.boell.de/de/2022/07/14/serhij-zhadan-ist-hannah-arendt-preistraeger-fuer-politisches-denken-2022> (accessed 02.05.2023).
- Shore, Marci. 2016. "The Bard of Eastern Ukraine, Where Things Are Falling Apart." *The New Yorker* November 28, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-bard-of-eastern-ukraine-where-things-are-falling-apart>
- Waldfee. 2023. "[Review of] *Himmel über Charkiw: Nachrichten vom Überleben im Krieg*, bei Serhiy Zhadan." *Amazon.de* 2 Februar, <https://www.amazon.de/Himmel-über-Charkiw-Nachrichten-Friedenspreis/dp/3518431250>
- Weidermann, Volker. 2022. "Ein Dichter im Krieg." *Zeit Online* 29 Juni, <https://www.zeit.de/2022/27/literatur-ukraine-krieg-friedenspreis-serhij-zhadan>
- Yücel, Deniz. 2023. "Serhij Zhadan in Charkiw: 'Das wird nach dem Sieg vergessen sein.'" *Die Welt* 25 Januar, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/plus243236189/Serhij-Zhadan-in-Charkiw-Das-wird-nach-dem-Sieg-vergessen-sein.html>
- Zaharchenko, Tanya. 2016. *Where Currents Meet: Frontiers in Post-Soviet Fiction of Kharkiv, Ukraine*. Budapest-New York: Central European UP.
- Zaharchenko, Tanya. 2019. "The Synchronous War Novel: Ordeal of the Unarmed Person in Serhiy Zhadan's *Internat*." *Slavic Review* 78 (2): 410-29, <https://doi.org/10.1017/slr.2019.95>
- Zhadan, Serhiy, and Bob Holman. 2019. *What We Live For, What We Die For*, trans. Virlana Tkacz and Wanda Phipps. New Haven: Yale UP.
- Zhadan, Serhiy. 2021. *The Orphanage: A Novel*, trans. Reilly Costigan-Humes and Isaac Stackhouse Wheeler. New Haven: Yale UP.

- Гундорова, Тамара. 2005. *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Київ: Критика.
- Гундорова, Тамара. 2008. *Кітч і література. Травестії*. Київ: Факт.
- Свербілова, Тетяна. 2016. "Метафорична семіотика дому в системі постколоніальної гібридної культури прикордонних регіонів у романах С. Жадана «Ворошиловград» і «Месопотамія»." *Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі* 13: 499-514.

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

TITOLI PUBBLICATI

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Scerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica Biblioteconomica*, 2007
4. Giovanna Brogi Bercoff, Maria Grazia Bartolini (a cura di), *Kiev e Leopoli: Il 'testo' culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Herzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitar radi ucenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti. (Ohrid, 10 - 16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Giovanna Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture.. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, a cura di Marcello Garzaniti, Donatella Possamai, 2010
13. Maria Grazia Bartolini, «*Introspece mare pectoris tui*». *Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010
14. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandar (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010
15. Paola Pinelli (a cura di), *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567). Atti della Giornata di studi Firenze, 31 Gennaio 2009*, 2010
16. Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, 2011
17. Maria Giovanna Di Salvo, *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, a cura di Alberto Alberti, Maria Cristina Bragone, Giovanna Brogi Bercoff, Laura Rossi, 2011
18. Massimo Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, 2012
19. Marcello Garzaniti, Alberto Alberti, Monica Perotto, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi Italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti. (Minsk, 20-27 agosto 2013)*, 2013
20. Persida Lazarevic Di Giacomo, Sanja Roic (edited by), *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrovic*, 2013
21. DanilSo Facca, Valentina Lepri (edited by), *Polish Culture in the Renaissance. Studies in the arts, humanism and political thought*, 2013
22. Giovanna Moracci, Alberto Alberti (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, 2013
23. Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, 2014
24. Anna Paola Bonola, Paola Cotta Ramusino, Liana Goletiani (a cura di), *Studi italiani di linguistica slava. Strutture, uso e acquisizione*, 2014
25. Giovanna Siedina (edited by), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Its Impact on the Development of Identities*, 2014
26. Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso internazionale degli Slavisti. (Ljubljana 15-21 agosto 2003)*, 2014
27. Maria Zalambani, *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*, 2015

28. Sara Dickinson, Laura Salmon (edited by), *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, 2015
29. Luigi Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, 2015
30. Claudia Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov dalla teatralità alla 'poetica della rivelazione'*, 2015
31. Valentina Benigni, Lucyna Gebert, Julija Nikolaeva (a cura di), *Le lingue slave tra struttura e uso*, 2016
32. Gabriele Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, 2016
33. Luisa Ruvoletto, *I prefissi verbali nella Povest' vremennykh let. Per un'analisi del processo di formazione dell'aspetto verbale in russo*, 2016
34. Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli (a cura di), *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, 2016
35. Pina Napolitano, *Osip Mandel'stam: i Quaderni di Mosca*, 2017
36. Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, 2017
37. Alessandro Farsetti, *Una voce parigina nel Futurismo russo: la poesia di Ivan Aksenov*, 2017
38. Giovanna Siedina, *Horace in the Kyiv Mohylian Poetics (17th-First Half of the 18th Century). Poetic Theory, Metrics, Lyric Poetry*, 2017
39. Rosanna Benacchio, Alessio Muro, Svetlana Slavkova (edited by), *The role of prefixes in the formation of aspectuality. Issues of grammaticalization*, 2017
40. Maria Chiara Ferro, Laura Salmon, Giorgio Ziffer (a cura di), *Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti. (Belgrado 20-27 agosto 2018)*, 2018
41. Alessandro Achilli, *La lirica di Vasil' Stus. Modernismo e intertestualità poetica nell'Ucraina del secondo Novecento*, 2018
42. Jan Kochanowski, *Elegiarum Libri Quattuor. Edizione critica commentata*, a cura di Francesco Cabras, 2019
43. Maria Cristina Bragone, Maria Bidovec (a cura di), *Il mondo slavo e l'Europa. Contributi presentati al VI Congresso Italiano di Slavistica (Torino, 28-30 settembre 2016)*, 2019
44. Monica Fin, Han Steenwijk (a cura di), *Gerasim Zelic e il suo tempo*, 2019
45. Giovanna Siedina (edited by), *Essays on the Spread of Humanistic and Renaissance Literary Civilization in the Slavic World (15th-17th Century)*, 2020
46. Daniele Franzoni, *La prosa sovietica nel contesto socio-culturale dell'epoca brežneviana*, 2020
47. Maria Zalambani, *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, 2022
48. Rosanna Benacchio, *Studi slavistici tra linguistica, dialettologia e filologia*, a cura di Monica Fin, Malinka Pila, Donatella Possamai, Luisa Ruvoletto, Svetlana Slavkova, Han Steenwijk, 2022
49. Tatsiana Maiko, *Конструкции с опорным глаголом в русском и итальянском языках / Support Verb Constructions. A Russian-Italian Contrastive Analysis*, 2022
50. Giulia De Florio, *L'Isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, 2022
51. Anna Polivanova, *Old Church Slavic. Grammar and Dictionaries*, edited by Artemij Keidan, 2023
52. Daria Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *Ф.М. Достоевский: Юмор, парадоксальность, демонтаж. Сборник статей*, 2023
53. Walter Breu, Malinka Pila (a cura di), *L'aspettualità nel contatto linguistico: lingue slave e oltre. Resistenza, ristrutturazione ed innovazione dell'aspetto verbale e della sua periferia sotto l'influsso di varietà alloglotte. Atti del 3° Convegno Internazionale Costanza/Hegne, 16-20 giugno 2019*, 2023
54. Andrea Trovesi, *Studi contrastivi di linguistica slava: grammatica e pragmatica*, a cura di Rosanna Benacchio, Lucyna Gebert, 2023
55. Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, 2023

This volume, edited by scholars from diverse backgrounds, stems from the original convergence of various geo-cultural viewpoints on the reception of East Slavic cultures and literatures (Russian, Ukrainian, Belarussian, Soviet): European viewpoints are juxtaposed with those of the Japanese, Chinese, Israeli areas. The volume offers a broad look at the history of the perception of these literatures in Europe, Italy, and East Asia (with special attention to their reception in Japan and China). Contacts, influences, meditations, and difficulties in the perception of literary and cultural phenomena are the subject of original comparative analyses. The vitality with which Slavic-Eastern literatures have found echoes in very distant environments, but also the evolution of the self-perception of Ukrainian literature over time, are among the topics.

Shin'ichi Murata, professor, dean of the Graduate School of Languages and Linguistic at Sophia University (Tokyo), honorary professor of the Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University and of the Classic Private University (Zaporizzhja), president of the Japanese National Committee of the MKS, president of the Japanese Association of Slavists. Author of scientific publications on Slavic literatures and comparative theatre studies.

Stefano Aloe (PhD), associate professor at the University of Verona, is a historian of Russian literature and of Slavic-Italian cultural relations. President of the International Dostoevsky Society and managing editor of the journal *Dostoevsky Studies*, treasurer of the Italian association of Slavists. He is the author of four monographs and more than 150 scientific publications

ISSN 2612-7687 (print)
ISSN 2612-7679 (online)
ISBN 979-12-215-0237-4 (Print)
ISBN 979-12-215-0238-1 (PDF)
ISBN 979-12-215-0239-8 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0240-4 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

www.fupress.com