

Олена С. Анненкова (*Olena S. Annenkova*),

Олена В. Юферева (*Olena V. Yufereva*)

Київ, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

УКРАЇНСЬКИЙ РАДЯНСЬКИЙ ТРЕВЕЛОГ КРІЗЬ КАНОН СОЦРЕАЛІЗМУ (НА МАТЕРІАЛІ *КРИЛАТОГО РЕЙДУ* ІВАНА КОВТУНА ТА *ГОЛУБІВ МИРА. ПОДОРОЖ ЗА КОРДОН* ІВАНА МИКИТЕНКА)

**Ukrainian Soviet Travelogue through the Canon of Socialist Realism
(Based on *Winged Raid* by Ivan Kovtun and *Pigeons of Peace.
Travel Abroad* by Ivan Mikitenko)**

ABSTRACT: The article is devoted to travelogues written by Ivan Kovtun and Ivan Mikitenko, poorly researched authors of Ukrainian literature, representatives of the phenomenon of the Executed Renaissance. The article aims to identify the key features of the Ukrainian travelogue that were formed during 1924-1925 years within the joint Soviet literature process. The analyzed texts represent two main themes of travel literature of 1920s: the 'own' space of Soviet republics and 'other' space of foreign, bourgeois countries. Despite inheriting ideological rhetoric and the main tendencies of the Soviet travelogue, the position of an 'author of proletarian literature' doubles and deepens regarding the narrator's hypostasis as a Ukrainian writer. Ukrainian discourse (Ukrainian land, language, culture, literature) is set on both – the personal and literary – levels, particularly it occurs in specific sensitivities about one's 'own' and 'other' space.

KEYWORDS: Ivan Kovtun and Ivan Mikitenko, travelogue, socialist realism, proletarian discourse, the Executed Renaissance

Українські тревелоги лише знедавна, з кінця 2000-х років, і дуже повільно й не виправдано мало привертають увагу дослідників¹. Подорожні тексти

¹ Серед сучасних робіт, які актуалізують малодосліджені або забуті тревелоги українських письменників, пропонують нові підходи до вивчення, а також систематизують широке поле національної літератури подорожі треба відзначити, зокрема: *Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX -першої половини XX ст.:* колективна монографія, відп. ред. Т. Пастух. Львів 2020; Н.В. Розінкевич, *Українська мандрівна*

українських письменників 1920-1930-х років, більшість яких належить, з одного боку, українському літературному феномену «розстріляного відродження», а, з іншого, цілком вписується у загальну тенденцію літератури ранньої радянської доби з її вираженою революційною риторикою, пропагандистським радянським пафосом і підпорядкуванням завданням партійної ідеології, досі очікують наукової систематизації й осмислення. Водночас саме численні зразки української подорожньої літератури дають багатий матеріал для теоретико-аналітичних узагальнень і практик, яких відверто бракує в літературознавчому західному та українському просторах.

Тексти, обрані для аналізу, раніше не ставали об'єктом комплексного літературознавчого аналізу, що зумовлює новизну дослідження. *Крилатий рейд* Івана Ковтуна² та *Голуби мира. Подорож за кордон* Івана Микитенка³, написані майже одночасно, у 1929 р., якнайкраще репрезентують два основних тематичних напрями літератури мандрів 1920-х років («свій», «домашній» простір радянських республік і «чужий», закордонний простір буржуазних країн) та особливості становлення і потенціал розвитку українського подорожнього нарису, який оформлюється як тревелог у сучасному розумінні цього жанру, хоча він і був підпорядкований вузько партійним, класовим та ідеологічним завданням з комплексом виразних ознак, що вже у 1930-і роки складуть канон літератури

проза початку XXI століття: тематика, проблематика, поетика. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Київ 2019; М. Pavlyshyn, *Literary Travel: Ukrainian Journeys Toward the National and the Modern*, „Australian Slavonic and East European Studies (ASEES) Journal” 2009, vol. 23, Nos. 1-2, pp. 1-18; М. Soroka, *Travel and Ukrainian Literary Modernism*, „Canadian Slavonic Papers. Revue Canadienne des Slavistes” 2007, vol. 49, № 3/4, pp. 323-347.

² Іван Дмитрович Ковтун (псевд. Юрій Вухналь) (1906-1937) – український письменник, журналіст, член редколегії журналу *Червоний перець*, автор книг для дітей та юнацтва, популярний гуморист. Належав до літературного об'єднання ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників). Крім творів у жанрах гумористичного оповідання, нарису, фейлетону (найвідомішим є *Життя та діяльність Федька Гуски* (1929)), створив науково-фантастичний роман *Азіатський аероліт* (1931). Заарештований у 1936 р. за звинуваченням в участі у контрреволюційній терористичній організації. Розстріляний у Києві 15 липня 1937 р. Реабілітований у 1958 р.

³ Іван Кіндратович Микитенко (1897-1937) – український письменник і драматург, один з активних керівників ВУСППУ та член пролетарського часопису *Гарт*. Мав стійкі соціалістичні переконання, був відданий ідеям пролетарської літератури, 1932 р. став членом оргкомітету Спілки письменників СРСР, а з 1936 по 1937 рр. був очільником Національної спілки письменників України. Незважаючи на відсутність літературної освіти (І. Микитенко закінчив Харківський медичний інститут), він рано та успішно почав займатися літературою та є автором повістей та оповідань, однак найбільш повно його літературні здібності проявилися в драматургії. Він написав багато п'єс, що мали успіх на сценах радянських театрів, особливо резонансними стали *Диктатура* (1929) і *Соло на флейті* (1933-1936). Усі його твори зачіпали злободенні соціально-політичні теми і цілком вписувалися в канон літератури соцреалізму. 3 жовтня 1937 р. його виключили з Комуністичної партії через його «куркульське походження», а 18 жовтня 1937 р. він загинув за нез'ясованих обставин. Реабілітований у 1956 р.

соцреалізму та проявляється в усіх жанрах, у яких працювали в ті часи радянські літератори. Рефлексії щодо місця українського подорожнього письма в межах соцреалістичної літератури спонукають замислитися над ширшим питанням вагомості українського концепту в радянській літературі, яка, очевидно, не була однорідною й монолітною. Виходячи з цього, метою статті є визначення ключових рис українського тревелогу, що формувався з 1924-1925 років у спільному літературному радянському просторі.

Тревелог епохи 1930-х рр. вирізняється специфічною хронотопічною структурою, провідною рисою якої є «дегеографізація», тобто пересування ідеологічним простором з уніфікацією національно-етнографічних ознак місцевості, а також досвіду власне подорожнього⁴. Радянський подорожній, як людина «інноваційна», без «диференційних ознак»⁵, переміщувався уявним універсалізованим світом, спираючись на символічні, а не конкретні, історично або географічно зумовлені особливості. До того ж подорож «своїм» простором, державою СРСР, має ознаку, яку б ми визначили як «хроностазис» – ілюзія зближення теперішнього і майбутнього, розриву із минулим, що об'єктивувало ідею завершення формування «нової» ери розвитку людства. В аналізованих тревелогах І. Ковтуна та І. Микитенка ці стратегії наочні, однак вони не поширюються на культурні, етнографічні, географічні репрезентації українського простору, що ми спробуємо довести у цій роботі. Крізь соцреалістичні техніки та риторику виразно проступають національні маркери, які у певний момент вступають у конкуренцію із ідеологічно окресленими параметрами і розмивають єдність ціннісного ландшафту. Те, що в межах щільного радянського дискурсу закладаються відмінності, здатні перетворитися на опозицію до імперського конструкту, трансформувати його зсередини у потенційному смислорозвитку, – вагомий феномен, який дозволяє розглядати представлені тексти на перетині радянського та українського дискурсів.

Український радянський тревелог наслідував провідні жанрові варіанти соцреалістичної літератури подорожі: нарис на кшталт звіту петровських часів (поїздка за кордон) та паломницького ходіння (подорож «своїм» простором)⁶.

⁴ Семен Франк стверджує, що у так званій літературі факту домінує тенденція соцреалізму – «дефактизація». Дослідниця переконливо доводить, що до середини 1930-х рр. в радянських подорожніх текстах усталюється нова концептуалізація простору, а саме – відмова від його географічного виміру, що також є продовженням тенденції «дефактизації». Відмінності радянських тревелогів цього часу, трансформації, які змінюють жанр тревелогу до невпізнаності із сучасної точки зору, і призводять до появи нового типу літератури подорожі, зумовлюються у тому числі полемікою із європейською традицією тревелогів. (С. Франк, *Русские тревелоги середины 1930-х гг.*, [в:] *Беглые взгляды: новое прочтение русских тревелогов первой трети XX в.*, Москва 2010, с. 180-212).

⁵ М. Берг, *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, Москва 2000, с. 34.

⁶ Див. про це: М. Балина, *Литература путешествий*, [в:] *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург 2000, с. 896-909.

Яскравим прикладом актуалізації паломницького канону є *Крилатий рейд* І. Ковтуна – нариси й репортажі на основі відрядження автора до Закавказьких республік навесні 1929 р., які були опубліковані в газеті *Комсомолец України*, а також вийшли окремим виданням. Подорож «своїм» простором у тревелозі І. Ковтуна відбиває загальну тенденцію жанру періоду, що полягає в «посиленні інтересу до себе», тобто «своїї» території⁷. Однак прочитання твору залишає запитання щодо однозначності сприйняття й наративізації образу «свого» простору як суто радянського.

І. Ковтун називає подорож «експедицією», у чому криється подвійний знак: із позиції радянського дискурсу, це перекреслює індивідуальні інтенції мандрівника й висуває на перший план цілеспрямовану й суспільно значущу програму, – прикметну рису подорожей кінця 1920-1930-х років. Водночас поняття «експедиція» містить семантику пізнання, дослідження нової або малознайомої місцевості, що не дуже узгоджується зі змістотворчим центром твору – величання відомого простору, в якому немає дистанції між своїм та іншим. Це мав би бути світ тотожних процесів, ідей, спрямувань. І автор частково реалізує стратегію «зрівняння» відмінностей: деталі побуту, одягу, їжі, які є постійними об'єктами зображення в літературі подорожі, оминаються, подорожній не вступає в контакт з «іншим», за винятком офіційних зустрічей. Однак дискурс захоплення, притаманний радянським мандрівкам власними межами, перебивається міфологічним дискурсом, спрямованим не тільки на затвердження державної соборності, а й на відчуття відокремленості, лімінальності подорожнього.

Отже, подвійна оптика – та, що санкціонована владою, й особистісна, двоїста – формує своєрідність твору, що на позір виглядає жанровим шаблоном радянського подорожнього нарису. За соцреалістичною риторикою та державницькою прагматикою приховується глибинний ритуальний підтекст, який у радянському тревелозі було знівельовано відсутністю зустрічі з «іншим» як однією з основних жанрових вимог подорожі. До цих особливостей додається ще одна, не менш вагома в контексті розвитку жанру, ознака: у творі поєднується утопічність 1920-х з архетипами тоталітарної культури, які домінуватимуть у літературі 1930-х років. Цікаво, що в *Крилатому рейді* немає навіть згадки сакральних владних персон, а тоталітарні архетипи виглядають непереконливими, ледь окресленими. Як приклад, комічне зниження архетипу героя, втіленого у попутникові – переможці «дракону», а на справі ящірки, – гумор натякає, що з архаїчним минулим змагатися вже не треба, що справу зроблено революцією. Портрет вождя передається метонімічно в образі товариша Махарадзе, голови раднаркому Грузії. Архетипний образ батька з постійним епітетом «сивобородий», стомлений працею, з тихою посмішкою і міцною рукою перегукується з канонічними зображеннями Сталіна в пізнішій літературі. Немає

⁷ Е.Р. Пономарев, *Типология советского путешествия: «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920-1930-х годов*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Санкт-Петербург 2014, с. 45.

у тревелозі зв'язку досліджуваних територій із центром – Москвою або Кремлем. Попри те Тифліс становить своєрідне Святе Місце як батьківщина вождя. Пояснення спостереженим явищам полягає, на нашу думку, у тому, що твір становить перехідну модель радянської подорожі, коли тоталітарний тревелог тільки формується.

Інноваційний для епохи спосіб подорожування, авіамандрівка, символізує технічний прогрес і образ радянського майбутнього. Авіаційні мотиви є проявами утопійності соцреалістичної літератури⁸ й інструментом ідеологічної пропаганди⁹. У *Крилатому рейді* літак виступає одним із засобів реалізації зовнішньої мети подорожі, яка полягає не в традиційному для жанру зануренні у світ іншого, а в репрезентації інтернаціональних зв'язків Союзу. Літак ніби зшиває віддалені й відмінні території. Ту саму роль виконує і потяг, яким змушена пересуватися робітнича делегація після поламки літака. Прикметно, що потяг теж асоціюється в оповідача із «велетенським птахом»¹⁰.

Авіаподорож у І. Ковтуна також демонструє подвійність ритуального сюжету: інтеграційного, спрямованого на соціум (посилення зв'язків між територіями через символічне з'єднання землі і неба), та ініціаційного, зорієнтованого на особистість подорожнього (географічний перехід з увиразненими лімінальними відчуттями холоду, небезпеки, нерухомості, безодні).

Динамічність пересування повітряним транспортом, прискорений ритм змін локацій не впускає в текст мандрівки подорожні медитації, рефлексії, не дозволяє зблизька розгледіти ландшафт. Натомість панорамність картини, що ним забезпечується, розкриває ідеологічний концепт широти і безкрайності радянської країни. Височінь робить невидимими «недоліки», наприклад, рідного Харкова: місто бачиться «викресленим» і «чітким», із «суворо рівними магістралями»¹¹. Саме звідси є можливість побачити «нерви й артерії нашого велетенського Союзу»¹² – залізничні колії.

Щодо маршруту, центром якого стали міста Сочі, Тифліс і Баку, – то в радянській літературі він вже мав знаковий претекст, ідеологічний «взірець» – подорожні нотатки Максима Горького *По Союзу Советов*, видані наприкінці 1928 р. Озираючи на канонічний текст є відчутним у творі українського письменника. Сюжетно-композиційна структура *Крилатого рейду* вкладається в жанрові межі радянської подорожі кінця 1920-початку 1930-х років, як, власне, і змістова насиченість: зустрічі з пролетаріатом, екскурсії будівництвими й новими храмами – будинками культури, натхнений опис «омолоджених» міст і фантастичних успіхів.

⁸ Див. про це: Х. Гюнтер, *Соцреализм и утопическое мышление*, [в:] *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург 2000, с. 41-48.

⁹ Див. про це: R. Bobryk, *Крылья Коммуны. Идеологизация авиации в советской культуре 1920-1930 годов (Наброски к теме)*, „Slavia Orientalis” 2020, vol. LXIX, № 3, s. 455-470.

¹⁰ І. Ковтун, *Крилатий рейд. Подорожні нотатки*, Харків 1929, с. 30.

¹¹ Там само, с. 4-5.

¹² Там само, с. 12.

Типовий комплекс подій організується за чіткою схемою, яка задається нарисами Горького: прибуття – «спогади» минулого – бесіди з представником підприємства і демонстрація досягнень – висновки і захоплення побаченням¹³. Враження й оцінки Ковтуна покровоно наслідують «порядок денний», відомий за подорожніми нотатками радянського «наставника». Самовіддане уславлення нового світу, дуалізм «було» / «стало», що в радянському ідеологічному дискурсі заміняє опозицію «стихийно» / «свідомо»¹⁴, – усі ці властивості є очевидними в *Крилатому рейді*. Відмінність полягає у тому, що в репрезентації минулого Горький спирався на власний досвід, хоч і доволі міфологізований, а Ковтун – на вже визначені ідеологеми. Показовим прикладом є опис нафтовиробництва в Баку. У радянській теперішності Горький не упізнає минулого, його вражає «тиша», праця без людей, – результат «раціоналізації», технологічний ідеал майбутнього¹⁵. Через пів року український письменник повторює мотиви здивування змінами на виробництві, образи тиші та безлюдності, тему раціоналізації¹⁶.

Семантика порядку, дисципліни, як маркери нового життя, є наскрізними для усіх відвіданих міст. У Сочі буржуазний дорогий курорт перетворюється на пролетарський санаторій із чітким графіком процедур. У Тифлісі зачаровують «рівні бетонні береги» каналу ЗАГЕС. У Баку вражає клуб ім. Алі Байрамова – «великий жовтуватий будинок» з «широкими мармуровими сходами» та «просторими коридорами», де розкріпається жінка в «організованих майстернях»¹⁷. Погляд подорожнього настійливо фіксує ідеологічно правильні – рівні, широкі архітектурні ландшафти. Старі ж міста уявляються примарами з «вузькими», «темними», «кривулястими» заулками, які незграбно туляться до проспектів, а «заборсані лабіринти»¹⁸ давніх забудов стоять порожніми і напівзруйнованими. Отже, принцип протиставлення минуле / теперішнє скеровує оптику подорожнього.

За соцреалістичним канонем здійснюється витіснення позиції приватної людини у дорозі, розчинення у спільному узагальненому «ми», репрезентація якого виходить на міфологічний рівень, як наприклад, в епізоді знайомства з товаришами у Тифлісі:

...і ми йдемо схвильовані до натовпу з червоними прапорами й оркестрами.

І якось на диво просто, щиро, самі того не помічаючи, вливаємось у нього і одразу ж стаємо невід'ємною складовою частиною.

¹³ А. Гуски, *Наставник в пути. Путевые записки Максима Горького «По Союзу Советов»*, [в:] *Белые взгляды: новое прочтение русских travelogov первой трети XX в.*, Москва 2010, с. 176.

¹⁴ Там само, с. 175.

¹⁵ М. Горький, *По Союзу Советов*, [в:] <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/vospsovetov/po-soyuzu-sovetov.htm> *ominaniya/po-soyuzu-* (31.01.21).

¹⁶ І. Ковтун, *Крилатий рейд...*, с. 47-48.

¹⁷ Там само, с. 49.

¹⁸ Там само, с. 50.

Навколо – привітні обличчя, що зразу стають близькими й дорогими, тиснемо захоплено руки, не називаючи ні імен, ні прізвищ, бо це зайве й не-потрібне¹⁹.

Для подорожі Ковтуна серед арсеналу радянської міфології засадничими стають «оргіастичні стани»²⁰ – показ масових сцен, де людина втрачає індивідуальність і переживає посилення квазієдності. Натовп, «величезний», «тисячний», оточує делегацію в час прибуття і від'їзду в кожному місті. Огляд міст і будівництв розпочинається і завершується обміном між гостями і господарями символічними подарунками: патетичними промовама, піснями і танцями, спільними лозунгами, «одним настроєм і захватом». Ритуал «хвилююче-братерського єднання»²¹ – виконує функцію включення незнайомих до соціального колективу. Але також він сприяє набуттю сили, енергії «молодою» спільнотою: «Гриміли оркестри, під гарячими проміннями сонця на зеленому просторі буяла повна сили й запалу молода всезборююча сила»²².

Тобто і в цьому втіленні увиразнюється подвійна семантика ритуалу, що прочитується і як перехід із одного простору в інший, і як спосіб утворення нової, більшої, єдності. Останнє підкріплюється космологічними образами, які посилюють символічність оформлення соціальних змін. Перше ж речення, що відкриває твір, задає високий емоційний реєстр і закарбовує головні образи твору – «сонце» й «оркестр»: «Заллятий соняшною повинню іподром грає яскравими барвами й гримить сотнею потужний оркестр»²³. Куди б не відправились подорожні, сонце незмінно освічує їхній шлях, змінюючись вночі на «золоту» електрику. У кульмінаційній точці подорожі, коли нарешті гомін натовпу й концерту стихується, подорожній мовчазно спостерігає з вікна товарового потягу велике село у вогнях, а на сельбуді горить червона першотравнева зірка²⁴.

Полісемантичність міфопоетичної образності зумовлюється амбівалентністю «інший» та «чужий», що ускладнює модель подорожі «своїм» простором. Ці поняття різко розведені, адже чужий – це ворог, небезпека, а інший – той, хто має відмінності в межах спільного колективу (у творі «місцеві» постійно підкреслюють, що в Україні інші умови, які не можна співвіднести з ситуацією в Грузії або Азербайджану). Однак обидва феномени постають у негативному забарвленні. Загрозливий «чужий» – це, перш за все, залишки минулого: від архітектури до традицій. Бадьорі марші й гомінливі збори є своєрідним обрядом

¹⁹ Там само, с. 20.

²⁰ Е. Добренко, *Метафора влади. Литература сталинской эпохи в историческом освещении*, Мюнхен 1993, с. 53.

²¹ І. Ковтун, *Крилатий рейд...*, с. 20.

²² Там само, с. 21.

²³ Там само, с. 5.

²⁴ Там само, с. 30.

проводів минулого, адже воно має померти, як «старий Тифліс помирає»²⁵ або як на місці «мовчазних просторів та цвинарів»²⁶ виростає нове місто Баку.

Те, що подорожній дивиться та сприймає побачене не «радянським» оком, автору не вдається приховати. Знаки цього крихтами аналогій й асоціацій розсипані по ідеологічній тканині тексту. Гомогенність уявного цілого підточується маркерами «свого», українського, простору, в першу чергу, в організації хронотопу подорожі. Дослідники слушно підкреслювали, що ключовою рисою радянських тревелогів є побіжність сприйняття, редукації подорожі до короткочасних зупинок²⁷. І це до певної міри притаманне й подорожі І. Ковтуна. У той же час впадають в око ретардації, які вирізняються, по-перше, показом епізодів спілкування або кумедних випадків зі своїми попутниками, членами делегації, по-друге, відтворенням їх у стилістиці гумористичні оповідань – жанру, з характерними для української літератури ознаками: фрагментарністю, лаконічністю і точністю засобів зображення, гострим й дотепним діалогом, шаржовістю образів. Такими є вставні оповіді про перший досвід гоління Старого Рубаки – молодого хлопця, що хоче здаватися дорослішим, кумедні залицяння в літаку до моторної Маї Тищенко або жартівливі змагання на моторних човнах. Гумористичні замальовки контрастують із офіційними монологами й театралізованими сценами братерського єднання конкретними індивідуальними образами, показом людини на тлі живих повсякденних ситуацій.

Автор транслює українські прикмети опосередковано, наприклад, через пряму мову попутника Павла Усенка, який нудьгує в очікуванні рейсу так, як колись чумаки у своїх возах, ностальгійно перебирає в руках слобожанські первоквіти²⁸. Далі український контекст постає виключно в негативному висвітленні. Спів української пісні («На вгороді верба рясна / Там стояла дівка красна») на березі моря здається «німичним, жалібним, кволим»²⁹. Пісня стала каталізатором усвідомлення «інакшості», тож подорожні замовкають і зачаровано вдивляються у «симетричні залляті електрикою корпуси Рів'єри». Це початок подорожі, а далі усвідомлення своєї відмінності буде посилюватися семіотично маркованим почуттям «сорому». Українці червоніють перед грузинськими товаришами тому, що в «себе» не знайомі з об'єднувальною силою концерту. Подорожньому соромно за харківських комсомольців через відсутність такого ж ентузіазму, як у тифлісців. Він порівнює танці тюркських комсомольців із «нашими» і знову відчуває сором. Вивчаючи взаємодію регуляторів сорому і страху, Юрій Лотман відзначав, що сором позначає межу забороненого в культурі колективу³⁰. У тревелозі негативізація національного самоусвідомлення на тлі міфологізованого

²⁵ Там само, с. 20.

²⁶ Там само, с. 50.

²⁷ Див. із цього приводу, наприклад: А. Гуски, *Путевые записки Максима Горького...*, с. 179.

²⁸ І. Ковтун, *Крилатий рейд...*, с. 25.

²⁹ Там само, с. 16.

³⁰ Ю. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2001, с. 665.

хронотопу, притаманного моделі паломницького ходіння, відбиває процеси становлення механізмів формування тоталітарної спільноти. Тиск ідеологічної системи, вимог чіткого дотримання соціальної ролі радянської людини призводить до втягнення «рідного» простору у сферу «чужого».

На відміну від подорожного нарису І. Ковтуна *Голуби мира: подорож за кордон* І. Микитенка, опубліковані 1930 р. у тому самому Державному видавництві України у Харкові, мають набагато амбітнішу мету: і через те, що подорожувати випало І. Микитенку за кордон і ще й багатьма європейськими містами, і через те, що подорожній визначав для себе серйозні завдання. Суть завдань полягала у тому, щоб побачити «справжнє обличчя західно-європейського пролетаріату»³¹, а для цього треба було «відчутти смак Європи на власних губах, взяти безпечну дозу психологічної Європи для лябораторії свого мозку, перетравити й непотрібне викинути»³².

Поїздка І. Микитенка разом із іншими представниками української літератури та науки за кордон була організована Народним Комісаріатом Освіти УРСР в 1929 р. з метою закріплення встановлених культурних зв'язків та обміну досвідом із закордонними науковими і культурними колами. Маршрут був чітко визначений: у Львові вони мали зупинитися через необхідність «від імені радянської України й Народного Комісаріату Освіти»³³ привітати з тридцятип'ятирічним ювілеєм наукової діяльності українського академіка Кирила Студинського, а потім відвідати Берлін, Дрезден, Лейпциг, Дюссельдорф, Гамбург, Нюрнберг, Мюнхен, Кельн, Прагу і знову через Німеччину повернутися на батьківщину. Саме в Берліні мандрівник має відсвяткувати одинадцяті річницю революції і розповісти «про нашу літературу, про те, як будується наша держава»³⁴. Розуміння почесності та відповідальності своєї місії декларується на самому початку нарису, так само, як відразу чітко формулюється та усвідомлюється статус подорожнього – «пролетарський письменник», який визначає ракурс та оптику, за допомогою яких наратор збирається висвітлювати все побачене, почуте і відкрите ним у зарубіжних країнах, адже «вивчений він (пролетарський письменник – авт.) прикладати клясовий критерій до всіх тих суспільних явищ, у яких живе, думає, творить, змагається, мріє...»³⁵. Такий специфічний погляд очевидно обмежує мандрівника, який виїжджає до країн Європи, як стверджує Олеся Омельчук, з культурною місією³⁶, але є очевидним, що місія ця обертається насамперед на ідеологічну і пропагандистську.

³¹ І. Микитенко, *Голуби мира. Подорож за кордон*, Харків 1930, с. 13.

³² Там само, с. 15.

³³ Там само, с. 14.

³⁴ Там само, с. 9.

³⁵ Там само, с. 16.

³⁶ О. Омельчук, *Український претекст Жака Дерріда, або літературне пілігримство 1920-х.*, «Слово і Час» 2009, № 7, с. 5.

Голуби мира І. Микитенка, написані в загальній, притаманній численним створеним у 1920-і роки подорожнім нарисам манері, водночас відрізняються відвертим голосом письменника, який твердо стоїть на класових позиціях пролетаріату і щиро відданий ідеям інтернаціонального братерства трудівників. Він ревно переживає, щоб витрачені на його поїздку державою немалі кошти були виправданими, чудово розуміючи, що, хоча він і не студент і йому не треба буде складати «іспиту з подорожи»³⁷, однак доповіді, виступи і письмові звіти у вигляді щоденникових нотаток чи подорожніх нарисів є неминучими і стануть ще більш серйозним екзаменом на відданість партії. Саме вони були «віддачою за європейський тур»³⁸ і мали засвідчити належний напрям думок і почуттів Микитенка як не письменника взагалі, а саме як пролетарського письменника, який їде за кордон не стільки як приватна особа, а як представник молоді держави. Заангажованість І. Микитенка як одного з керівників ВУСППу і представника *Гарту*, часопису, в якому вже у першому числі, що вийшов у квітні-травні 1927 р., стверджувався намір «прилучити свої удари до металевого співу доби, що, обвіяна залізною пургою і димом асфальтів, злітає перед нами по струнких високих сходах соціалізму»³⁹, тобто підпорядкованість ідеологічним завданням відкрито наголошувалася цілком у дусі соцреалізму, є очевидною. Відчуття відданості ідеям та ідеалам пролетарської революції, тобто класовість та ідейність є основними лейтмотивами подорожнього нарису І. Микитенка, які забарвлюють наявні в ньому суб'єктивні враження та оцінки, наративну тональність тексту і визначають те неповне і навмисно звужене коло подій, явищ, людей та імен культурних діячів і літераторів Європи, з якими знайомиться український письменник, а також структуру подорожнього нарису. Перші дві частини присвячені «справам» і займають більшу частину нарису, а останні дві, незважаючи на заувагу самого оповідача, що після насичених подіями, знайомствами і враженнями відповідальних днів з'їзду пролетарських письменників Німеччини, він нарешті «починає подорожувати»⁴⁰, продовжують задані основні лінії і мотиви: мандрівник дивиться на все очима і слухає вухами людини, яка непохитно тримається загальної революційної справи радянських трударів.

Помітною рисою *Голубів миру* І. Микитенка є відхід від традиції мандрівної літератури ХІХ століття, для якої європейські чи східні території розглядалися як джерела незнаного, яскравого і цікавого духовного і матеріального культури, через що мандрівка розгорталася в парадигмі «іншого», захопливого і відкритого для пізнання, але не чужого і тим більше ворожого, небезпечного простору. Водночас *Голуби миру* наближені до сучасного визначення жанру літератури мандрів – до тревелогу, в якому наявні не лише документальна точність (збереження по-

³⁷ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 14,15.

³⁸ О. Омельчук, *Український претекст Жака Дерріда...*, с. 6.

³⁹ Цит. за: *Журнал «Гарт»*, [в:] <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/2734> (5.01.2021).

⁴⁰ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 197.

слідовності переміщень, часові і фактологічні відповідності, реальність подій, підкріплені уведеними в текст документами, до прикладу, *Організаційний статут Союзу пролетарських революційних письменників Німеччини*, і фрагментами щоденникових записів), а й емоційні враження і реакції, їх суб'єктивні оцінки та домінування автора, який задає рамки, в яких він відбирає матеріал і в яких читачеві слід сприймати його розповідь. Виразна, сповнена експресії та емотивності манера оповіді сприяє тому, що цей подорожній нарис, будучи результатом офіційної подорожі і даниною завданням пролетарської літератури, прочитується як «неформальний тревелог» (Марія Горбач), де провідну роль має голос наратора, що ділиться з читачами своїми враженнями від поїздки, відносячи свої «нотатки» і «враження» до «гатунку літератури», що позначений «скрайнім і найдосадливішим суб'єктивізмом...»⁴¹.

Наратор-мандрівник дозує і контролює репрезентацію «психологічної Європи», ніколи не забуваючи, що він є перш за все виразником поглядів одного класу – трудівників-пролетарів, через що у тревелозі І. Микитенка простежується чіткість опозиції «своє / інше-чуже» з відвертою акцентуацією на відчуженості тієї частини європейського простору, яка представляє буржуазне середовище, що паразитує на пролетаріях. Усе побачене описується та оцінюється з позиції заздалегідь заданої і безперечної, за якої «своє», життя в радянських республіках, є омріяним ідеальним життям, що відповідало загальному принципів мистецтва тоталітарних держав: «саме життя, сама епоха є тим ідеалом, який визначає форми відображення дійсності»⁴², а література та інші види наративних мистецтв підпорядковані «вищому принципу»⁴³. Водночас у поле «свого» потрапляють німецькі і чеські робітники та їх родини, комуністичні ватажки, симпатки Радянського Союзу, і пролетарські письменники, що з ними радо знайомиться і жваво спілкується подорожній. Принцип емоційної поляризації, закладений оповідачем в опозицію «своє / інше, чуже», де «інше» максимально нівелюється, визначає специфічність хронотопу цього тревелогу. При домінуванні німецьких міст-топосів простежується однобічна вибірковість і локальність місць, до яких навідується мандрівник. Він відвідує «пивнушки», корчми і «льокалі», які належать комуністам і де збираються пролетарі, люди з лівими поглядами, бідні або здебільшого безробітні люди, він відвідує лише ті німецькі видавництва, які притримуються комуністичних поглядів і де працюють і друкуються прогресивні пролетарські письменники і поети. Саме в цих місцях, що стають «локусами подій» (Михайло Бахтін), відбуваються значимі для мандрівника зустрічі та розгортаються дискусії.

Він йде на мітинг соціал-демократів у Берліні, стає очевидцем і учасником з'їзду німецьких «Червоних фронтників», де виступає перед почесним зі-

⁴¹ Там само, с. 209.

⁴² Х. Гюнтер, *Тоталітарне государство как синтез искусств*, [в:] *Социалистический канон*, Санкт-Петербург 2000, с. 10.

⁴³ Там само, с. 10.

бранням і, ледве втримуючись від закликів до збройного повстання проти диктатури буржуазії, палко розповідає про героїчну боротьбу радянського пролетаріату⁴⁴. Налагоджує він зв'язки і з німецькими письменниками, однак виключно з тими, хто сповідує пролетарські погляди. Він знайомиться з молодим німецьким поетом-експресіоністом Йоганесом Р. Бехером, який перейшов на бік пролетаріату і став учасником Союзу пролетарських революційних письменників Німеччини. Промову цього німецького письменника докладно передає оповідач⁴⁵, і є очевидним, що виступ Й. Бехера в основних його тезах збігається із метою ВУСППу⁴⁶ і насправді передбачає ті основні лінії, які у найближчому майбутньому складуть базу відомої постанови Політбюро ЦК ВКП(б) *Про перебудову літературно-художніх організацій* 1932 р., результатом чого буде створення Союзу радянських письменників і згодом ствердження соцреалізму як єдиного правильного методу творчості радянських письменників. Крім того, розгорнута передача слів німецького оратора є й вдалим композиційним прийомом І. Микитенка, що ним він широко послуговується у цьому тревелозі, часто уводячи пряму мову тих співрозмовників, думки яких цілком корелюються з поглядами самого оповідача.

У великому обширі культурних та історичних перлин старовинних європейських міст наратор-мандрівник звертає увагу на негаразди життя простих людей, робітників гінденбургівської республіки і наголошує, що зростання німецької економіки базується на «живій крові робітника й його дітей»⁴⁷. Він активно експлуатує поширену в літературі соцреалізму тему дитинства та розповідає жакливу історію про те, як пацюки з'їли дітей німецьких робітників, поки вони заробляли копійки на роботі. У по-різдвяному прикрашеному Гамбурзі він не дозволяє собі помилуватися красою міста, замість того він бачить гамбурзького пролетаря «з голодними очима», який нічого не може купити. Всюди він помічає злиденні квартали, убоге житло («курячі халупки на одне маленьке віконце»⁴⁸) звичайних робітників, німецьку і чеську проституцію, голод, бруд і жахливі умови життя людей, які не вибороли собі таке життя, яким живуть щасливі трудівники в Радянському Союзі. І він не стримує подиву, що

⁴⁴ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 166.

⁴⁵ Там само, с. 185-188.

⁴⁶ ВУСПП була створена наприкінці 1926 року в Харкові, знаменитий РАПП був заснований пізніше, в квітні-травні 1928 р. на Першому з'їзді пролетарських письменників як «паралель до Української асоціації пролетарських письменників, а також до вже існуючих організацій відповідного характеру в інших союзних республіках» (К. Кларк, *РАПП и институализация советского культурного поля в 1920-начале 1930-х годов*, [в:] *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург 2000, с. 210), тому можна висновувати про наступність і спільність засад діяльності цих організацій, які були ліквідовані в 1932 р., а їх найбільш віддані ідеям соціалістичного будівництва учасники стали членами Спілки письменників СРСР і Спілки радянських письменників України.

⁴⁷ Там само, с. 171.

⁴⁸ Там само, с. 125.

«тільки в шостій частині світу панує пролетаріят, а поза тим – і досі панують над ним короновані й некороновані королі»⁴⁹.

Європа як географічний і культурний простір для оповідача неприваблива та чужа. У структурі тревелогу І. Микитенка європейські міста-топоси та соціокультурні локуси (музеї, собори, вулиці) є лише приводом для емоційних політично-класових оцінок. Так він, до прикладу, описує голубів, які полюбляють збиратися біля знаменитого музею в Лейпцизі, що на майдані Августа, та з іронією, що тяжіє до їдкої саркастичної посмішки, говорить про цих птахів, що вони прихильні до «ляйпцизьких буржуа», до скульптури, що стоїть біля музею, і створюють недоречну, неприродну ідилію, яка заважає побачити справжнє становище пролетарів⁵⁰.

Наратор-мандрівник стрімголов веде за собою читача з одного німецького міста в інше, і всюди його гостре класове око бачить те, що йому потрібно і що підігрує його насмішкуваті й критичні оцінки «небезпечного» життя в Європі. Ось він у Мюнхені, столиці «самовпевненої реакції», по вулицях якої страшно ходити: «тут на камінні та на асфальті цвіла кров комунарів»⁵¹; у Лейпцизі, «місті музеїв», де в університеті вчилися Готгольд Ефраїм Лессінг і Фрідріх Готліб Клопшток, однак це місто, колись центр художньої літератури, тепер – «провінція гнилої буржуазної диктатури, що глушить вільне революційне слово...»⁵²; у Дрездені, цьому «суцільному витворі мистецтва!» та в Дрезденській художній галереї, але на *Сікстинську Мадонну* він пропонує подивитися очима Георгія Плеханова, пригадуючи навіть, на якій точно сторінці XIV тому зібрання творів цього знаного революціонера написано про картину Рафаеля, адже його сприйняття цього шедевру європейського живопису розчинюється у зразкових враженнях Плеханова – це земна жінка, а ніяка не Богородиця, саме тому вона примушує до роздумів, спрямованість яких визначає, «до якої кляси ви належите, яких політичних переконань тримаєтесь і кому та якій справі служите, так будете й думати...»⁵³. У Мюнхенському музеї, де зібрано історію «цілого людства», він спускається у глибокі шахти, де його переслідують думки про «страшні катастрофи і загибель шахтарів»⁵⁴. У Кельнському соборі, перед громадою якого людина видається «мізерною», мандрівнику «холодно, порожньо і нудно»⁵⁵, так само, як і в картинній галереї Дрездена, тому що у цих проявах людського генія він бачить кров робітників, які їх творили: вся ця холодна умовна краса, «всі ці заломі і витівки коштували

⁴⁹ Там само, с. 212.

⁵⁰ Там само, с. 204.

⁵¹ Там само, с. 237.

⁵² Там само, с. 203.

⁵³ Там само, с. 207.

⁵⁴ Там само, с. 238.

⁵⁵ Там само, с. 240.

життя тим багатством тисячам невідомих, що їхнє життя ні тоді, ні ще й тепер у цій країні нічого не коштує»⁵⁶.

Риторика І. Микитенка цілком вкладається у властивий літературі соцреалістичного стибу загальний наратив як російських, так і українських тревелогів 1920-х років: краса пам'яток європейського мистецтва – «мертва, як сама смерть»⁵⁷, велич середньовічних соборів – «гнітюча», така, що викликає «абсолютну порожнечу»⁵⁸. Оповідач користується заідеологізованими стереотипами сприйняття західного мистецтва, адже самого себе він сприймає не як окрему індивідуальність, яка вільна у своїх уподобаннях, а як збірний образ, позбавлений особистісних рис новий тип «радянської людини», для якої відвідування всіх тих буржуазних пам'яток є обов'язком, при цьому словосполучення «приємний обов'язок» автор бере у лапки, які мають підкреслити всю гіркоту його іронії: він – це «радянська людина, що виїхала з країни молодого соціалізму і споглядає архіви мертвої краси»⁵⁹.

Поодинокими у тревелозі І. Микитенка залишаються не визначені класовою упередженістю авторські емоційні зауваги про місця його перебування, що він їх не може стримати: його вражає багата виданнями Дрезденська бібліотека, де в тінях «зелених лямпових дашків»⁶⁰ можна помріяти про світову літературу і почитати Йоганна Гете і Генріха Гайне, та особливо Прага. Описи цього міста відрізняються від гострих і відчужених характеристик німецьких міст. Вони, як зазначає оповідач, є «ліричним акомпаньяментом» до *Нотаток мандрівника* його собрата по перу «т. Досвітнього»⁶¹, тому він захоплено переповідає визначні сторінки її історії, з цікавістю описує її величні і прекрасні архітектурні пам'ятки: «середньовічне місце, повне принад для романтиків і містиків», «місто романтичних злочинів і спиритизму», «місто історичної давнини...»⁶².

Оригінальність тревелога І. Микитенка виражається тим, що статус «пролетарського письменника» подвоюється та поглиблюється іпостасю оповідача як українського письменника, при чому обидві складові для наратора є рівнозначними, однаково цінними і значущими. Дискурс українського (української землі, мови, культури, літератури) присутній у цьому тексті із самого початку і до кінця, і розгортається він як на особисто-побутовому, так і культурно-літературному та ідеологічному рівнях. На приватно-побутовому плані мандрівник ностальгує за батьківщиною, що генерує його прагнення порівнювати все закордонне з «домашнім», «своїм». Об'єктами порівнянь стають мешканці європейських міст: голови німців у нього «стрижені по-запорізькому», блискучі зуби

⁵⁶ Там само, с. 240.

⁵⁷ Там само, с. 211.

⁵⁸ Там само, с. 240.

⁵⁹ Там само, с. 209.

⁶⁰ Там само, с. 208.

⁶¹ Там само, с. 220.

⁶² Там само, с. 219.

жінок білі, «мов український рафінад», навіть півні в чеських горах кукурікають «зовсім по-українському»; європейські театри, співи, гра акторів його не вражають, адже в його сприйнятті це все завжди поступається рідному, українському.

Всюди мандрівникові трапляються українці, які волею обставин емігрували до Європи та які стають його провідниками у світ європейського життя. У Берліні він випадково зустрічається з Петером Кошем, який родом із Західної України, і той простий робітник, симпатик соціалістичних ідей, уводить його в кола німецького пролетаріату, а у «важкій, задимленій» Празі він знайомиться із молодим чоловіком, докторантом філософії, який пише листа до своєї милої в Галичину і щиро радіє за нову Україну. Однак найбільш вагомою для нього була праязка зустріч з українським емігрантом, який сповідував радянські погляди і чекав дозволу для повернення в Радянську Україну. Цю зустріч і розмову з українцем оповідач використовує, щоб вже звично поляризувати позиції емігрантів, серед яких є ті, хто давно визнав свої «помилки», подумки перейшов на бік радянської влади і чекає, щоб «Соціалістична Україна колись їм подарувала їхні важкі гріхи і прийняла на свої землі»⁶³ (такими є представники, до прикладу, чеської *Громади радянського студентства*), а є й такі, що не скорилися і не зрадили своїм поглядам. Слід зауважити, що в Празі у 1920-х роках утворилося українське поетичне угруповання, до складу якого входили Олег Ольжич, Олена Теліга, Олекса Стефанович, Микола Чирський, Євген Маланюк та інші українські поети, і саме ця «інша частина»⁶⁴ потрапляє до поля «чужого» і стає об'єктом викриття, нищівної критики мандрівника, яку він вже звично підкріплює словами свого співрозмовника, українського поета і філософа, ім'я якого він не може назвати, та який розповідає йому казку про «гнилого щура», що ним є ті українці-емігранти, котрі не прийняли Радянської влади в Україні:

Ви кажете еміграція. Яке її громадське життя? <...> Вона не живе, вона гниє. Вона не має жадного громадського життя, жадної акції. Вона гризеться між собов, оббріхує, ненавидить своїх «ближніх», підлабузнюється, льокайствує, пливає у власній погані і щодня один з другим їсть гнилого щура...⁶⁵

До такої частини української еміграції потрапляє в очах наратора український поет Євген Маланюк, на якого він навішує клеймо «фашиста» за його знамените *Послання*, слідуючи загально прийнятій позиції партії, та саркастично викриває його страждання за українство⁶⁶, зневажливо переповідаючи вечерю у консульстві, на якій начебто зустрілися чеські письменники, польський поет і письменник Ярослав Івашкевич, уродженець вінницької землі, та український поет Є. Ма-

⁶³ Там само, с. 227.

⁶⁴ Там само, с. 225.

⁶⁵ Там само, с. 225, 226.

⁶⁶ Там само, с. 230.

ланюк. Факт такої зустрічі в консульстві і розмови саме з такими образливими словами та інтонаціями потребує підтверджень і породжує сумніви, адже біографія Ярослава Івашкевича, його зв'язок з українською землею, його знайомство у Польщі з Є. Маланюком ще до Праги та їхня подальша дружба, вірші-взаємоприсвяти⁶⁷, взагалі увага Я. Івашкевича до України і його листування з українськими письменниками говорять про протилежне. Важко припустити, що ця освічена і глибока людина могла назвати цілий народ «бидлом»⁶⁸, той народ, землю і мову якого він завжди пам'ятав, шанував і любив, про що свідчать рядки з його вірша *Прага*:

...Ta mowa tak muzyczna dla mnie jest i drzemna,
 Słuchać w niej brzęki stepu i kolebek skrzypcy,
 Co kołysały mężów jak my zabłąkanych...

(...Та мова для мене музична і таємнича,
 Чути в ній звуки степу і скрип колиб,
 Які колисали заблуканих, як ми, мужів... (Перекл. А. Могильного)⁶⁹).

Сам наратор свідком цієї зустрічі не був, при цьому він не вважає за потрібне вказати на джерело, з якого він переповідає цю історію в консульстві. Однак це не заважає йому винести суворий вирок українському поетові, адже той не кинувся захищати український народ від образ, і цим вердиктом він як справжній український пролетарський поет рішуче викреслював Є. Маланюка з рядів українців взагалі та українських поетів зокрема: «І такі... такі підлі й принижені льокаї мріють 'повернути' Україну!»⁷⁰.

Розгорнуті описи подій, пов'язаних з українськими діячами, з емоційно-емоційними судженнями та оцінками, з докладними живими діалогами, дають можливість стверджувати, що найбільш повно дискурс українського розгортається в літературно-культурній площині, і саме українська культура і література є тим підґрунтям, на якому перетинається і міцно зростається національна свідомість українця за походженням і самовідчуттям І. Микитенка з ідеологічними установками І. Микитенка як виразника і палкого захисника інтересів

⁶⁷ Я. Івашкевич написав вірш *Прага* з епіграфом «Євгенів Маланюкові», помістивши цей вірш у своїй збірці *Повернення до Європи 1931 р.*, у цій же збірці він розмістив, переклавши його польською, і вірш Є. Маланюка, який був присвячений українським поетом Я. Івашкевичу *До Ярослава Івашкевича*, де назвав польського друга «Пане-Братом». Однак український оригінал цього вірша загублений. (Антін Верба (Середницький), *Євген Маланюк і польські письменники*, [в:] <http://slovooprosivity.org/2015/10/08/yevgen-malanyuk-i-polski-pismenniki/> (10.01.2021)).

⁶⁸ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 230.

⁶⁹ Вірш Я. Івашкевича *Прага* цит. за: Н. Лисенко-Єржиківська, *Творчість Євгена Маланюка в контексті слов'янських літератур*, [в:] C:/Users/user/Downloads/khud_kult_2007_4_44.pdf (31.01.21).

⁷⁰ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 231.

пролетарської радянської літератури. Водночас це злиття ідейно-ідеологічного з національним українським продукує ті смисли і суперечності, які є очевидними для сучасного читача, адже те, що оповідач вважав джерелом та імпульсом розвитку і розквіту української культури, стало причиною її руйнації і через фізичне знищення великої кількості представників української культурної еліти та інтелігенції, і через труднощі і неможливість повноцінно розвиватися в полоні нової імперії, яким став Радянський Союз для молодшої української республіки. Оповідач демонструє чудові знання української літератури, вводячи в текст тревелога цитати, алюзії, ремінісценції з безлічі творів українських письменників (звучать імена та уривки з творів Миколи Куліша, Павла Тичини, Леоніда Первомайського, Олеса Досвітнього, навіть рядки із знаменитого *Солонського яру* свого ідеологічного опонента Миколи Хвильового він згадує⁷¹).

Численність локусів різноманітних німецьких видавництв також покликані підкреслити, що І. Микитенко по-справжньому відчуває свою відповідальність за стан української літератури, за поширення знань про неї у всьому світі, за якість розвитку міцних зв'язків українських письменників з прогресивними, тобто, пролетарськими зарубіжними колегами, тому і відвідує він ці установи чи то з листом від українського видавництва *Український робітник*, палко розповідаючи там, що він приїхав з України, а не з Росії, чи то просто для знайомства з досвідом роботи берлінських видавців. В одному з видавництв під назвою *Malik-Verlag* він зустрічається з прогресивним редактором Віляндою Герцфельде, який не має уявлення про існування різниці між Україною та Росією і тим більше не знає про існування окремої української літератури, на чому наполягає мандрівник-літератор⁷². Для більшої переконливості наратор долучає пряму мову і свого друга Петера Коша, який каже, що українська мова – «самостійна мова», «дуже багата мова сорока мільйонів людей»⁷³, і німця за походженням молодого талановитого поета Франца Вайскопфа, який краще за свого редактора знається на українській літературі, симпатизує радянським пролетарям, і це все разом викликає бажання в оповідача запросити німця до співпраці в журналі *Гарт*. Утім відвідини багатьох інших німецьких видань, знайомства з поважними і добре обізнаними в літературних справах видавцями і редакторами, книжні полиці яких ломляться від книжок англійських, французьких і російських не лише класичних, а й сучасних письменників, але там немає жодної української, навіть Тараса Шевченка, Івана Франка або Лесі Українки, остаточно переконують письменника, що «у Німеччині зовсім не знають української літератури і винні в цьому найбільше самі українські письменники, українські видавництва і Всеукраїнське товариство культурного зв'язку з закордоном»⁷⁴.

⁷¹ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 216.

⁷² Там само, с. 133-134.

⁷³ Там само, с. 135.

⁷⁴ Там само, с. 155.

Ще на перших сторінках цього тексту європейських мандрів звучить схвильований голос відданого ідеям розвитку національної української літератури письменника. Він міркує зі своїми друзями по Спільці пролетарських українських письменників про несправедливу, трагічну долю видатних українських майстрів слова, які не поступаються силою таланту ні російським, ні європейським авторам, але про них не говорять, їхні твори не перекладають іноземними мовами «культурних народів»⁷⁵. Надії на зміни і можливості для розквіту українського письменства він вбачає саме в революції: «Тепер вони (українські письменники – авт.) встають із мертвих, і лави трудящих нашого Союзу починають черпати з сторінок їхніх творів»⁷⁶.

Постать І. Франка, знакова для української літератури, стає приводом для уявної дискусії наратора зі своїми мислимими опонентами про те, яким шляхом Україні рухатися – в бік Росії чи Європи. Під пером Микитенка це старе українське питання перетворюється на ідеологічну суперечку про шляхи розвитку України, для якої оповідач долучає п'єсу Миколи Куліша *Мина Мазайло*, що викликала гучний резонанс в українській літературі кінця 1920-х років. Однак культурно-літературний дискурс так само, як і географічний, І. Микитенко підмінює політичним та ідеологічним, підпорядкованим завданням пролетарської революційної літератури, що підтримувалися всіма членами ВУСППу, організації, яка була «підтвердженням партійної монополії у сфері літератури»⁷⁷. Цілком у дусі пролетарського письменства, що в найближчому майбутньому, вже в 1930-ті роки, в Радянському Союзі, стало основою літератури соцреалізму, яка мала відмовитися «від власного національного обличчя і одягти інтернаціональну маску братерства»⁷⁸, І. Микитенко з рішучим пафосом стверджує: «Куме автокефального дядка, свату столипінського куркуля й “антилігентний” підпихачу нової буржуазії, дядьку Тарасе з Києва! <...> Хіба ви не знаєте, що ваша роля, дядьку Тарасе, лягти гноєм для нашої епохи?..»⁷⁹.

Таких українських дядьків Тарасів І. Микитенко називає «імперіялістами», яких багато в Україні, вони «мріють одокремитися від РСФСР і створити імперіялістичну фашистську Україну»⁸⁰, і у такий спосіб національне українське в його культурно-літературних вимірах у свідомості І. Микитенка підпорядковується пролетарському і радянському, набуває рис «чужого» і ворожого ідеям пролетарської революції, і разом із центральною опозицією тревелога *Голуби мира* «своє / чуже» породжує ще одну важливу опозицію «буржуазне / пролетарське», в категоріях якої розкривається ключовий для цього тексту концепт

⁷⁵ Там само, с. 7.

⁷⁶ Там само, с. 7.

⁷⁷ Г.Р. Соловій, *До питання теоретичного осмислення концепції читача в соцреалізмі*, «Наукові записки. Філологічні науки» 2003, т. 21, с. 33.

⁷⁸ Там само, с. 33.

⁷⁹ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 10.

⁸⁰ Там само, с. 139-140.

«психологічна Європа». В українському культурно-інтелігентському і літературному просторі 1920-х років розгорілася жвава дискусія щодо шляхів розвитку молодій Українській радянській соціалістичній республіці і тих основ і маяків, на які вона повинна спиратися та орієнтуватися у своєму розвитку. І власне концепт «психологічна Європа» був ужитий знаним українським письменником Миколою Хвильовим, який, як відомо, також був ідейним учасником журналу «Гарт», входив до ВУСППу і так само, як й І. Микитенко, активно опікувався питанням популяризації української літератури на Заході. Однак погляди на те, що таке «психологічна Європа» та якими шляхами має розвиватися українська культура, у цих двох представників революційної української літератури суттєво розходилися. М. Хвильовий як завзятий учасник ВАПЛІТЕ не лише відстоював національну специфіку української літератури, але убачав її розвиток у міцних зв'язках з європейською цивілізацією, культурою, літературою, психологією. Саме такі смисли він вкладав у свій знаменитий концепт «психологічна Європа».

Проте І. Микитенко використовує словосполучення М. Хвильового з гіркою іронією і вкладає в нього інший, політично-ідеологічний смисл. Для по-революційному налаштованого мандрівника-оповідача «психологічну Європу» слід навпаки здолати через її буржуазність, адже давно в ній немає місця для романтизму Гайне. У розумінні пролетарського письменника його посунули неромантичні жахи каторжної праці трудівників, «іржа експлуатації», «робітничая кров», «роздерті надії страйкарів»⁸¹. Для нього Європа – це політичний ворожий конструкт, царство несправедливості і поневолення пролетаріату, справжнього виробника всіх суспільних цінностей, для нього «психологічна Європа» – це «величне царство індустрії», яке має звільнитися від ярма капіталістів: «Ти в полоні, ти рабиня, але ти будеш вільна...»⁸².

В оповідача є надія і революційна віра в те, що «хімерна республіка» Гінденбурга, Німеччина, перетвориться на країну переможного пролетаріату, і свою роль в цій справі мають зіграти пролетарські письменники, яких він називає «голубами миру». Це не ті прихильні до буржуазних крих хлібу мирні пташки, що зліталися до музею в Лейпцизі, а голуби-письменники, які несуть мир пролетарям і перетворюють світ за допомогою нового революційного мистецтва. Можна висновувати, що тревелог І. Микитенка *Голуби мира: подорож за кордон* є яскравим зразком цього літературного жанру, який в умовах становлення соцреалістичної літератури кінця 1920-х років формує і відбиває її важливі риси і завдання, за якими література стає інструментом для боротьби, виразником інтересів переможного класу пролетарів та є підпорядкованою жорстким ідеологічним вимогам, які диктує тоталітарна держава, а герой-мандрівник такого тревелогу перетворюється на позбавленого вільного та неупередженого погляду на світ, заангажованого мандрівника-пропагандиста.

⁸¹ І. Микитенко, *Голуби мира...*, с. 243.

⁸² Там само, с. 243.

Отже, генетично-типологічна подвійність проаналізованих українських тревелогів визначила: особливості хронотопу цих текстів з властивою їм ідеологічною обмеженістю топосів і локусів; і здвоєність образу наратора-мандрівника, який виступає і як пропагандист, і як звичайний мандрівник, і водночас заміну індивідуального образу подорожнього на узагальнений тип «радянської людини»; і лімінальність образу «іншого»; і функціонування ряду «своє / інше / чуже» з виразним акцентуванням саме компоненту «чуже»; і складні референції міфологічного, ідеологічного, класового, національного та індивідуального дискурсів та утопічно-пропагандистського пафосу.

References

- Balina M., *Literatura puteshestviy*, [v:] *Sotsrealisticheskiiy kanon*, Sankt-Peterburg 2000.
- Berg M., *Literaturokratiya. Problema prisvoyeniya i pereraspredeleniya vlasti v literature*, Moskva 2000.
- Bobryk R., *Kryl'ya Kommuny. Ideologizatsiya aviatsii v sovetskoy kul'ture 1920-1930 godov (Nabroski k teme)*, „Slavia Orientalis” 2020, vol. LXIX, № 3.
- Clark C., *RAPP i instiutalizatsiya sovetskogo kul'turnogo polya v 1920-nachale 1930-kh godov*, [v:] *Sotsrealisticheskiiy kanon*, Sankt-Peterburg 2000.
- Dobrenko E., *Metafora vlasti. Literatura stalinskoy epokhi v istoricheskom osveshchenii*, München 1993.
- Frank S., *Russkiye travelogi serediny 1930-kh gg.*, [v:] *Beglyye vzglyady: novoye prochteniyе russkikh travelogov pervoy treti XX v.*, Moskva 2010.
- Gor'kiy M., *Po Soyuzu Sovetov*, [v:] <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/vospsovetov/po-soyuzu-sovetov.htm>
- Günther H., *Sotsrealizm i utopicheskoye myshleniye*, [v:] *Sotsrealisticheskiiy kanon*, Sankt-Peterburg 2000.
- Günther H., *Totalitarnoe gosudarstvo kak sintez iskusstv*, [v:] *Sotsrealisticheskiiy kanon*, Sankt-Peterburg 2000.
- Guski A., *Nastavnik v puti. Putevyye zapiski Maksima Gor'kogo «Po Soyuzu Sovetov»*, [v:] *Beglyye vzglyady: novoye prochteniyе russkikh travelogov pervoy treti XX v.*, Moskva 2010.
- Kovtun I., *Krylatyy reydy. Podorozhni notatky*, Kharkiv 1929.
- Lysenko-Yerzhivskiy'ska N., *Tvorchist' Yevhena Malanyuka v konteksti slov'yanskykh literatur*, [v:] C:/Users/user/Downloads/khud_kult_2007_4_44.pdf.
- Lotman Yu., *Semiosfera*, Sankt-Peterburg 2001.
- Mykytenko I., *Holuby myra. Podorozh za kordon*, Kharkiv 1930.
- Omel'chuk O., *Ukrayins'kyy pretekst Zhaka Derrida, abo literaturne pilyhrymstvo 1920-kh.*, «Slovo i Chas» 2009, № 7.
- Pavlyshyn M., *Literary Travel: Ukrainian Journeys Toward the National and the Modern*, „Australian Slavonic and East European Studies (ASEES) Journal” 2009, vol. 23, № 1-2.
- Ponomarev E.R., *Tipologiya sovetskogo puteshestviya: «Puteshestviye na Zapad» v russkoy literature 1920-1930-kh godov. Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni doktora filologicheskikh nauk*, Sankt-Peterburg 2014.
- Rozinkevych N.V., *Ukrayins'ka mandrivna proza pochatku XXI stolittya: tematyka, problematyka, poetyka. Dysertatsiya na zdobuttya naukovoho stupenya kandydata filolohichnykh nauk*, Kyuyiv 2019.

- Soloviy H.R., *Do pytannya teoretychnoho osmyslennya kontseptsyi chytacha v sotsrealizmi*, «Naukovi zapysky. Filolohichni nauky» 2003, t. 21.
- Soroka M., *Travel and Ukrainian Literary Modernism*, “Canadian Slavonic Papers. Revue Canadienne des Slavistes” 2007, vol. 49, № 3/4.
- Stratehiyi memuarnoyi ta mandrivnoyi literatur zakhidnoukrayins'kykh pys'mennykiv druhoyi polovyny XIX – pershoyi polovyny XX st.: kolektyvna monohrafiya*, vidp. red. T. Pastukh, L'viv 2020.
- Verba Antin (Serednyts'kyu), *Yevhen Malanyuk i pol's'ki pys'mennyky*, [v:] <http://slovoprosvity.org/2015/10/08/yevgen-malanyuk-i-polski-pismenniki/>.
- Zhurnal «Hart»*, [v:] <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/2734>.

ПРО АВТОРКИ

Олена Сергіївна Анненкова – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури та теорії літератури, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова (National Pedagogical Dragomanov University). **Основні публікації: книги:** *«Слово вечной жизни»: дискурс традиции И.С. Тургенева в прозе русского зарубежья* (Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев, М.А. Осоргин), Киев 2011; *Сучасна польська поезія. Хрестоматія*. Упорядник: О.С. Анненкова, Київ 2018. **Статті:** *Англійські острови Джуліана Барнса як гетеротопії*, «Проблеми сучасного літературознавства» 2019, вип. 28, с. 90-103; *Внутрі визуальних образів: «текст культури» в повісті Джона Фаулза «Башия из черного дерева»*, «Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки» 2019, № 2 (18), с. 139-152; *«Оставить в мире память о себе»: автобиографизм как творческая стратегия Галины Кузнецовой»*, «Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія Філологічні науки» 2020, № 1 (19), с. 122-132.

ORCID: 0000-0002-6578-3531

Email: aes.kyiv@gmail.com

Олена Володимирівна Юферева – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова (National Pedagogical Dragomanov University). **Основні публікації: книги:** *Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века*, Киев 2014; *Уявні світи у тревелозі Ярослава Окуневського «Листи з чужини»*, [у:] *Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX – першої половини XX століття*, Львів 2020, с. 449-469. **Статті:** *Геопоетичні коди Запорозжя в «Описі України» Гійома Левассера де Боплана*, «Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки» 2017, вип. 1, с. 90-98; *«Mystical fear» of naive author: the literary code of ruinous topos in Russian-language internet travelogues*, “Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2019, t. 27, s. 73-89; *Поэтика пограничных спектаклей трэвел-блогера Puerrtto*, “Avtobiografija” 2020, № 9, с. 321-340.

ORCID: 0000-0003-4700-8002

Email: elena.yufereva@gmail.com