

Санкт-Петербургский государственный университет

Социо-культурный контекст русской эмиграции 1917-1939 годов в Италии

Выпускная квалификационная работа по направлению Культурология
Основная образовательная программа Культура Италии

Дипломная работа студента
дневного отделения
Лещевой Виктории Андреевны

Научный руководитель:
к. соц. н., ст. преподаватель
Хмырова-Пруель И. Б.

Рецензент:
к. филол.н., ст. преподаватель
Колосков А. Н.

Санкт-Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1. Теоретическая основа и исторический контекст эмиграционных процессов.....	6
1.1. Социальная культурология. Взаимовлияние социальных и культурных процессов.....	6
1.2. Феномен эмиграции в культуре.	7
1.3. История и культура. Исторический контекст эпохи.....	9
2. Итало-русские отношения к русской эмиграции в Италию.....	12
2.1. Социальная политика Италии по отношению к русским эмигрантам.....	12
2.2. Культурный взаимообмен русских эмигрантов и итальянской культуры.....	15
2.2.1. <i>Политический момент</i>	15
2.2.2. <i>Интеграция русских художников-эмигрантов в итальянскую культуру</i>	19
2.2.3. <i>Русский Рим (1917-1922)</i>	21
3. Эмиграция в лицах: истории отдельных персоналий.....	25
3.1. Русско-итальянские писатели: Осип Фелин, Лия Неанова, Ринальдо Кюфферле.	25
3.2. Деятели театра: Николай Бенуа, Сергей Дягилев, Татьяна Павлова, Раиса Гуревич.....	28
Заключение.....	36
Список литературы.....	37

Введение

Говоря о русских эмигрантах в Италии в начале XX века, обычно упоминают пару самых известных имён, например, Максима Горького, который достаточно долго жил в Сорренто, на юге Италии. **Актуальность** этой работы в том, что, в действительности, хоть эмиграция в Италию в 1917-1939 годах не носила такого масштабного характера как, например, во Францию, всё же она имела место быть и оказала значительное влияние на итальянскую культуру. Назовём ещё одну причину небольшой известности русской эмиграции в Италию – все её значительные попытки организовать как-либо политически в итоге потерпели крах в отличие от того, как происходило во Франции, хотя были попытки создания мест, где эмигранты могли собраться вместе, например, существовало такое понятие как «русский Рим».

Степень научной разработанности проблемы русской эмиграции в Италию после октябрьской революции 1917 года недостаточно глубока. Во-первых, при рассмотрении темы русской эмиграции исследователи обращали своё внимание на основные её центры — Париж и Берлин, так как эмиграция во Францию и Германию значительно превосходила по размерам эмиграцию в Италию. Во-вторых, в процессе исследования проблемы русской эмиграции именно в Италию берётся во внимание в основном XIX век. Например, классический труд известного слависта Этторе Ло Гатто «*Russi in Italia*» («Русские в Италии») рассматривал почти исключительно XIX в., хотя автор знал лично многих своих современников-эмигрантов. Следующим крупным историографическим вкладом, после книги Ло Гатто, стал сборник статей «*I russi e l'Italia*» («Русские и Италия», Milano, 1995) под редакцией Витторио Страды. Однако и это издание мало уделило внимания чисто эмигрантской тематике, за исключением творчества Вяч. Иванова и О. Ресневич. В-третьих, до создания сайта «Русские в Италии» (<http://www.russinitalia.it/>), где собраны большинство архивов, документов, личных писем, достаточно сложно было изучать эту тему, так как все документы

были разрознены в разных архивах, не было единой картины. Но и сейчас большинство материалов, находящиеся на этом сайте, всё ещё нуждаются в переводе с итальянского языка. Кроме того, в настоящий момент существует много итальянских специалистов-славянофилов, которые занимаются исследованием русской эмиграции в Италию, в том числе и после революции, но многие их работы также не имеют перевода на русский язык.

Объектом данной работы является русская эмиграция в Италию в 1917-1939 годах как социо-культурный феномен.

Целью данной работы будет изучить социо-культурный контекст русской эмиграции в Италию в 1917-1939 годах, то есть рассмотреть её как феномен социальный и культурный, наблюдаемый как изнутри, так и в соотношении с итальянским обществом той эпохи.

Задачами данной работы являются:

1) на примере отдельных личностей определить роль русской интеллигенции и деятелей искусства в Италии в 1917-1939 гг. в их контактах с итальянской культурой, оказавших большое влияние на распространение и восприятие русской культуры в Италии;

3) проанализировать данные о численности и культурной деятельности русской колонии в Италии в 1917-1939 гг.;

4) воссоздать общую картину феномена, где наряду с важными событиями и выдающимися личностями (Горький и его *entourage* на Капри и в Сорренто), находят место малоизвестные факты, лица и забытые страницы.

Теоретико-методологические основы исследования выполнены в междисциплинарном контексте на стыке культурологии, исторической культурологии, искусствознания и социологии культуры.

Методы исследования представляют собой комплексный подход к изучению проблемы русской эмиграции в Италию в 1917-1939 годах, который предполагает различные методы культурологического исследования: сравнительно-исторический, искусствоведческий анализ, социологический опрос в их сочетании и взаимодополнительности.

Теоретическая значимость данной работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы в различных разделах культурологического и социокультурного знания.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования результатов в подготовке отдельных курсов на программах бакалавриата и магистратуры.

Основные положения, выносимые на защиту:

- определение понятия эмиграции;
- русская эмиграция в Италию в 1917-1939 годах: особенности и социо-культурное значение

1. Теоретическая основа и исторический контекст

1.1. Социальная культурология. Взаимовлияние социальных и культурных процессов.

«Социальная культурология - это освоение не “идеалов”, “вечных образцов”, “внутренних смыслов” и “подлинных ценностей”, а движущих мотивов реального поведения индивидов и групп или больших общностей, а также принципов духовной регуляции различных сфер социального бытия».¹ Социальная культурология изучает также повседневность людей, их действия, поведение в каждодневной жизни. Одна из её целей – обнаружить взаимосвязь обычной жизни отдельного индивидуума/социальных групп и исторических событий эпохи, в которой они живут. «Изучаемые конкретные явления хозяйственной, политической, образовательной и любой другой области культуры “вписываются” таким образом в более широкий контекст той или иной культурной эпохи в целом – и выявляется, к примеру, общность аксиологических и семантических оснований в архитектуре и одежде в рамках этой эпохи, сопряженность совершенно далеких, на первый взгляд, явлений, с единым мировоззренчески-смысловым контекстом».²

«В социальном анализе все элементы духовной жизни “изымаются” из собственно духовной сферы и рассматриваются в контексте реально функционирующей системы социальных отношений, деятельности и производства».³ То есть социальная культурология рассматривает элементы духовной жизни общества во взаимодействии с остальными сферами жизни, такими как политика, экономика.

Интересно было бы определить социальную реальность с точки зрения культуролога. “Она обозначает весь спектр отношений между людьми по поводу удовлетворения их материальных, социальных, интеллектуальных и иных интересов. Социальная реальность – это совокупность групповых и

¹ Ерасов Б. С. Социальная культурология. –М., 2000.

² Быховская И. М. «Социальное» сквозь призму «культурного»: в поисках адекватной оптики. № 1 (9). Том 1. 2016

³ Там же. Стр. 22

индивидуальных взаимодействий и коммуникаций, складывающихся между людьми в процессах их жизнедеятельности, а также социально значимые результаты (продукты) этой жизнедеятельности – вещи, сооружения, произведения, идеи и т.п.”⁴ Социальную реальность можно разделить на две сферы – зону социальной неопределённости и зону культуры. Культурные взаимодействия в зоне социальной неопределённости менее систематизированы и устойчивы, нежели в зоне культуры, где действия с позитивным эффектом повторяются, входят в повседневность культуры, тем самым формируя социальный опыт последующих поколений. Также в зоне культуры более высокая степень активности взаимодействий между людьми, так как они обладают аналогичным культурным бэкграундом. Интенсивностью коммуникации мир культуры отличается от остальной социальной реальности.

В зоне культуры происходит формирование культурных феноменов: общества как культурной системы, человека как культурной единицы, культурных артефактов и знаний о культуре. В призме социального нам интересны первые два пункта, так как они сопряжены с таким процессом как социализация

1.2. Феномен эмиграции в культуре

Если мы хотим рассмотреть феномен эмиграции в контексте культуры, то необходимо вспомнить основные функции культуры: адаптационная, коммуникативная, интегративная, функция социализации и информационная.

Когда человек эмигрирует в чужую страну, он меняет не просто место проживания, но культуру, в которую он может либо интегрироваться, либо замкнуться в своей маленькой группе иммигрировавших с ним людей, сохраняя свои традиции и культурные константы, а можно не теряя свои установки, адаптировать их под новое общество.

С помощью адаптационной функции культуры, человек обеспечивает себе безопасность и комфорт в новом для него культурном пространстве,

⁴ Флиер А. Я. Социальная реальность глазами культуролога // Культура культуры. № 4 (8), 2015.

открывает новые возможности для духовной самореализации, более полного раскрытия себя. Адаптация – значит приспособление, и человек, в отличие от животных, не сам приспосабливается к новым условиям, но приспособливает новое общество под себя, тем самым влияя на новую для него культуру. Выполняя свою коммуникативную функцию, культура даёт нам средства общения – знаковые системы, языки. То есть для наиболее полного вхождения в новую культуру, необходимо разобраться в её семантических структурах. Нельзя забывать про функцию социализации, ведь именно с помощью неё человек включается в социальную жизнь общества, становится полноценным членом общества. В ходе социализации люди овладевают сложившимися в данной культуре нормами поведения, учатся жить и действовать в соответствии с ними. Информационная функция помогает человеку овладеть набором необходимых фактов о данной культуре, чтобы было легче в неё интегрироваться.

Чтобы наиболее полно осознать понятие эмиграции как социального и культурного феномена, мы провели небольшой социологический опрос, чтобы на нескольких личных примерах рассмотреть, как сами эмигранты понимают явление эмиграции и как им удалось интегрироваться в новое общество. В одном случае, человек, эмигрировавший в Италию в детском возрасте (5,5 лет), очень быстро интегрировался в местное общество, влившись в течение его повседневной жизни: приняв их еду, способ одеваться, вести себя. Поэтому не возникало проблем во взаимодействии с местным населением. Но, с другой стороны, в результате полной интеграции в новое общество, произошло забывание своей родной культуры. В последствии, после встречи со своим соотечественником, произошло возвращение к своим истокам и появился интерес к освоению родного языка и пришло осознание своей национальной принадлежности. Успех интеграции в новую культуру – это компромисс между самим иммигрантом, который должен уважать и помнить о своих корнях, и обществом, которое должно

рассматривать иммигранта как возможность для культурного развития и разрушения ментальных границ.

Другой опрашиваемый мною эмигрант из Ирана в Италии также отметил, что для него было достаточно легко интегрироваться в итальянское общество, так как он считает, что у людей больше общего, чем различного. Хочется привести здесь его мысль о том, почему в европейское общество интегрироваться сложнее, чем в американское, так как европейские страны имеют сформированную национальную идентичность, основанную на общем историческом прошлом, и в них переселялось меньше людей, чем в США.

Также стоит упомянуть о мультикультурализме, о котором мой друг, болгарский эмигрант в Лондоне, сказал так: “я не верю, что мультикультурализм должен существовать, чтобы все интегрировались успешно, потому что он даже способствует обратному, поощряя этнические меньшинства поддерживать свои культуры и в самом обществе, то есть не только дома, и создавая среду, в которой эти различные культуры могут столкнуться и создать конфликт”.⁵ Мы уже упоминали то, что язык играет важную роль в процессе интеграции эмигранта, и это подтвердил на примере Йоан, сказав, что благодаря своему знанию английского языка процесс интеграции прошёл более успешно.

Существуют разные варианты классификации эмиграции, две из самых важных:

- эмиграцию можно делить на временную и постоянную;
- эмиграцию можно делить на осознанную и вынужденную.

На примере русской эмиграции в Италию, в 1917-1939 годах можно наблюдать такую тенденцию: в 1917-1920 гг. объём иммигрантов был достаточно большой, но начиная с 1921 года их количественно стало существенно сокращаться, в основном, люди переезжали в другие страны, такие как Франция или Германия, из-за более высоких экономических условий проживания. Но за небольшой промежуток времени Италия внесла

⁵ Йоан Станев, из социологического опроса, Лондон, 27.04.2017

свой вклад в творческую судьбу русских художников-эмигрантов, которые потом эмигрировали в другие страны. Так, после нескольких лет пребывания на Апеннинах в Париж перебрались О. К. Аллегри, Ф. Г. Гозиасон, Л. В. Зак, в Берлин – К. И. Горбатов, в г. Меллвилл (США) – П. М. Софронов и т.д. Ряд художников пребывал в Италии периодически. Например, Ю. А. Анненков “никогда не был постоянным жителем Италии, но с ней были связаны некоторые судьбоносные события его личной и творческой жизни”.⁶ Важно упомянуть такой момент, когда временная эмиграция перешла в статус постоянной, так как Ленин издал указ от 15 декабря 1921 года, лишивший гражданства всех русских, оказавшихся за границей в результате Гражданской войны.

Говоря про эмиграцию осознанную и вынужденную, отметим такую тенденцию, когда люди, эмигрировав из СССР, намеренно не возвращались обратно, то есть это была нелегальная эмиграция, этих людей называют «невозвращенцами», это явление было особенно распространено в XX веке. В последствии, в 1929 году, невозвращенцы были объявлены вне закона.

1.3. История и культура. Исторический контекст эпохи.

Понятия истории и культуры неразрывно связаны между собой. Изменения в культуре часто имеют причину в каком-либо историческом событии, с другой стороны, сложившийся менталитет и традиции могут повлиять на ход истории. «Историческая культурология раскрывает сущность культуры как феномена, разворачивающегося в истории. Она обращается к анализу отдельных эпох и культур, раскрывает доминанты культуры того или иного исторического периода, представляет специфику явлений, создающих “лицо культуры” в конкретную эпоху».⁷

⁶ *Обухова-Зелинская И.* Юрий Анненков в Италии // Русско-итальянский архив VIII / сост. К. Дидди и А. Шишкин. Салерно, 2011. С. 279.

⁷ *Мурзина И. Я.* Прикладные культурологические исследования: проблемные поля // Человек в мире культуры. Выпуск № 4. 2012.

Революция 1917 года и последующая Гражданская война кардинально изменили течение жизни жителей имперской России и, конечно же, повлекли за собой изменение в культурной сфере: “культурная жизнь современной России представляет собой пёструю смесь противоречий и крайностей, ... гибель и рождение новой культуры – всё это столкнуто; норма отсутствует”.⁸ Начался новый этап отечественной истории – советский.

“Временем индивидуалистического переживания переоценки всех старых лозунгов были года 1918-1919-й; это переоценка происходила под огнём гражданской войны; ... в лицо всем глядела смерть: холодом, голодом, тифом.”⁹ Некоторые с энтузиазмом поддерживали культурный переворот, новую идеологию, но многие не могли её принять, поэтому эмигрировали за границу.

Революция поменяла отношение европейцев к России: “Европа с изумлением открыла, что Россия – презанятная страна. Русские артисты разбрелись по всему миру, русских авторов непрерывно печатают и переводят, русские театры непрерывно пожинают лавры, балет, музыка, живопись – всё оказалось первый сорт. Не революция и не война родили интересную культуру: это – прежнее, но шумными событиями пропагандированное”.¹⁰ Благодаря революции всему миру выпал шанс поближе познакомиться с русской культурой, благодаря общению с носителями этой культуры.

Послереволюционный этап эмиграции, его ещё называют «белым», был самым массовым из четверых этапов эмиграции, численность русских за рубежом достигла почти 2,5 миллиона человек.

2. Итало-русские отношения к русской эмиграции в Италию

⁸ Новая русская книга. Берлин. 1921. Стр. 2

⁹ Там же. Стр. 3

¹⁰ Зайцев Б. Рецензия на книгу «Russia» Этторе Ло Гатто // Новая русская книга. Берлин. 1923. 3/4. Стр. 22

2.1. Социальная политика Италии по отношению к эмигрантам в начале XX века.

Русская эмиграция в Италии в этот период была воспринята неоднозначно. Дело в том, что после окончания Первой мировой войны в стране бушевал экономический кризис, росла безработица, было много своих беженцев. Одним словом, своих проблем было предостаточно. Русским же всегда казалось, что жизнь в такой прекрасной стране, как Италия, должна быть красивой и достаточно дешевой, Италию они любили, итальянская культура никогда не была им чужда, и после революции 1917 года около 15–20 тысяч беженцев из России оказались там. Но буквально через год их численность сократилась до 5 тысяч, а потом она продолжила уменьшаться. Таким образом, Италия не стала центром русской эмиграции, как это произошло в других странах. Отсутствие рабочих мест просто выталкивало русских беженцев из этой страны.

Кроме того, проблемами русских беженцев в Италии практически никто не занимался. Общественных организаций для этого было создано мало, а те, которые создавались, как правило, через какое-то время прекращали свою деятельность.

Правительство страны было незаинтересовано в решении трудностей русских эмигрантов, так как к ним существовало подозрительное отношение, они рассматривались как источник пропаганды большевизма. С наступлением фашистского режима, подозрения лишь усилились: “отношения фашистских властей с русскими эмигрантами в 30-е годы были сложные, основанные на недоверии и подозрениях, часто совершенно не связанные с реальной угрозой, которую тот или иной человек мог представлять для общественной безопасности.”¹¹ Выходцев из России стали заносить в полицейские сводки, при этом всех именовали

¹¹ *Аньезе Аккаттоли* Семья Шаляпиных под наблюдением итальянской политической полиции (1930-1939) // *Антонелла д'Амелия* «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011

“советские” (sovietici), включая ярых антисоветчиков и участников Гражданской войны со стороны белых. В соответствии с подобной линией Министерство внутренних дел Италии выпустило в 1933 году особый циркуляр, где задачей ставилось “наблюдение за советскими гражданами и подозрительными иностранцами”. В нем обращалось внимание на “особую опасность” русских и обязывался “строгий контроль над советскими”. Наблюдение за благонадежностью “советских” было поручено дирекции Общественной безопасности (Direzione della Pubblica Sicurezza).

В качестве примера можно привести отношения итальянской полиции с семьёй русского певца Ф. И. Шаляпина, которая жила в Италии, начиная с 1900 года на протяжении всего XX века. В Италии в годы фашистского режима активно работала фашистская политическая полиция, в которой работало большое количество осведомителей и шпионов. Самый активный город в этой сфере – Милан, и вообще весь север страны, так как наибольшее внимание уделялось слежке за подпольной коммунистической партией. Осведомителями были сами русские эмигранты, так как необходимо было знать русский язык, чтобы войти в доверие. В досье на подозреваемых можно найти много информации про их жизнь, указывали каждую мелочь из всех сфер жизни: “личная жизнь и карьера, передвижения, круг общения, образ жизни, экономические возможности и всевозможные сплетни – всё это самым тщательным образом собиралось и подшивалось к делу”.¹²

У Шаляпина с советским правительством были сложные отношения. Изначально он был “символом искусства советской России”¹³, ему даже было присвоено звание Народного артиста СССР, но после его эмиграции в 1922 году все его привилегии были отменены, имущество ликвидировано, и вообще его стали считать предателем родины. Но итальянская полиция была плохо осведомлена на этот счёт и всё равно причисляла его к сочувствующим

¹² *Аньезе Аккаттоли* Семья Шаляпиных под наблюдением итальянской политической полиции (1930-1939) // *Антонелла д'Амелия* «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011. С. 334.

¹³ Там же. С. 336.

советскому режиму, так как он не заявил в открытую о своих антисоветских настроениях. У системы сбора информации итальянской полиции были свои минусы, так как доносчики вынуждены были раздувать из малейших фактов огромные подозрения и доводы, чтобы не потерять внимание своего начальника. Доходило до того, что люди попадали под подозрение из-за слишком большого внимания и участия в фашистском движении, то есть они были «слишком хорошие». Также чтобы причислить человека к шпионам, ему всего лишь нужно было осуществлять частые поездки за границу и иметь переписку с Россией, вся корреспонденция перехватывалась. Подтверждение этому мы находим в рапорте 1937 года, где передавалось содержание письма Иоле Торнаги, бывшей жены Шаляпина, тогда жившей в Москве, своей дочери Татьяне в Рим. Особое внимание уделялось слежкой за красивыми незамужними девушками, связанными с эстрадой (например, дочь Шаляпина – Марина Фёдоровна). Если обнаруживались связи с политиками или военными, то это был уже достаточный повод для подозрений в шпионстве.

Именно по вышеназванным причинам Италия, как уже было упомянуто, во многом оказалась неким «перевалочным пунктом» для эмигрантов, многие из которых потом перебрались в ту же Францию, Швейцарию и другие соседние страны, а также в Америку, как Южную (в особенности в Аргентину), так и Северную. Чтобы проиллюстрировать это, приведем следующие цифры: если в 1921 году в Италии насчитывалось примерно 15 000 эмигрантов из России, то в конце 20-х годов их было зарегистрировано лишь 1145 человек. Весьма показательный в этом смысле факт: Андриан Харкевич, регент флорентийской церкви в те годы в своем неизданном «Дневнике многих лет» иронически называл новых прихожан своего храма «прохожанами».

2.2. Культурный обмен между российскими эмигрантами и итальянскими жителями.

2.2.1. Политический момент

Италия всегда вызывала у иностранных художников олеографический образ: идиллические картины с неизменным голубым небом, неаполитанскими песнями и гондольерами. Анализируя взаимодействия между различными представителями культурной жизни России и Италии, Этторе Ло Гатто заметил, что Италия была вдвойне привлекательна для русских.¹⁴

И только с начала XIX века образ становится более ясным и чётким, особенно после революции 1905 года, в Италию едут новые люди. С 1905 по 1917 – время политических изгнаний, и большая часть заговоров Октябрьской революции рождается за границей, рождаются партийные школы на Капри и в Болонье. Италия являлась достаточно толерантной страной с политической точки зрения, а также притягательным являлся её климат, благотворно влияющий на русских иммигрантов, в большинстве своём больных (в особенности, тифом). Например, Плеханов поселился на итальянской ривьере, где его жена, Розалия Плеханова, основывает санаторий. До 1917 года наличие русских (аристократов, политиков) в Италии носило временный характер: аристократы приезжали на зиму, революционеры приезжали переждать неблагоприятное время, но с намерением вернуться на родину.

И только после октябрьской революции ситуация радикально меняется: аристократы возвращаются как изгнанники вместе с меньшевиками, которых удалил Ленин. Виллы на Ривьере становятся единственно возможной резиденцией, и именно там обсуждаются будущие политические перевороты в стране.

Но так из-за своего географического положения, находясь на периферии, Италия не может являться резиденцией для противореволюционных движений: уже во времена партийной школы на

¹⁴ «sia quella classica della missione divina di dare la civiltà ai popoli, compresa l'ispirazione dell'arte, sia quella del cielo azzurro, dei canti dolci e sonori» (Lo Gatto 1971: 176)

Капри, Ленин критиковал выбор острова, определяя его как "конец мира",¹⁵ бесстыдная красота этих мест плохо сказывалась на суровости заговорщиков.

Олеографическое изображение Италии как страны красоты и искусства заново воспроизводится в первых журналах русских иммигрантов. Рецензируя «Италию» Бориса Зайцева, опубликованную в Берлине в 1923 году, Александр Бахрах в журнале «Новая русская книга» писал: "для Бориса Зайцева Италия - всё: и славное прошлое, и уютное настоящее, и даже влекущее будущее".¹⁶ В этой же рецензии А. Бахрах пишет о "слишком трафаретном представлении об Италии как о стране-музее".¹⁷ Также в этом журнале одобряются инициативы, свидетельствующие об интересе к распространению русской культуры. Например, Борис Зайцев пишет о журнале «Russia», выпускаемом в Италии Этторе Ло Гатто, который был написан с большой любовью и вниманием к русской культуре. Понять важность Италии для русских нам помогают такие слова Б. Зайцева: "А для тех – в России нередких – для кого сама Италия давно стала как бы второю духовною родиной, кто перед нею в долгу неоплатном...".¹⁸ В «Новой русской книге» нередко можно найти отголоски культурных инициатив, которые связывали Россию и Италию; хотя о переводчиках русской литературы говорится в критических тонах, всё же можно отметить прогресс начинающей итальянской славистики. Михаил Первухин, корреспондент из Рима русско-немецкой газеты «Руль», говоря о переводах Достоевского, и вообще о переводах русских писателей, замечает, что итальянские переводы в основном выполняются с французского с ошибками и без особого уважения к оригинальному тексту, более того, часто перевод выполняется не на итальянском, но на диалекте. Два исключения составили переводы Федерико

¹⁵ "alla fine del mondo" (Caruso 1978: 35)

¹⁶ Бахрах А. Рецензия на книгу Бориса Зайцева «Италия» // Новая русская книга. Берлин. 1923. 3/4.

¹⁷ Там же. Стр. 20.

¹⁸ Зайцев Б. Рецензия на журнал Этторе Ло Гатто «Russia» // Новая русская книга. Берлин. 1923. 3/4.

Вердинойс и Евы Амендола. Вердинойс, профессор Неаполитанского университета, прекрасно знающий русский язык, перевёл «Преступление и наказание» для издательского дома Джино Карабба. Ева Киин Амендола, жена известного публициста и депутата либералов, перевела «Братьев Карамазовых» для издательского дома Квинтьери в Милане и «Подросток» для издательского дома Урбс в Риме.

В 1920-е годы русская и итальянская культура начинают сближаться; незаменима работа Этторе Ло Гатто, Джованни Мавера и Умберто Дзанотти-Бьянко и существенно важна роль некоторых русских писателей и артистов, которые выбрали в эти годы жить и писать в Италии, которая предложила им более открытый и либеральный культурный климат, чем на родине. Но нельзя забывать про географическую и психологическую удалённость, отделяющую Россию от Италии. Поэтому когда произошла октябрьская революция, вести о ней не сразу дошли об Италии. Тем более что она совпала с разгромом в битве при Капоретто, поэтому первые страницы всех газет и журналов 7 ноября 1917 года были посвящены событиям в Италии. Например, «*Cortiere della Sera*» в Милане выделила место для информации о революции большевиков лишь в середине газеты, не придавая им особой важности. «*L'Avanti*», орган социалистической партии публикует эту новость 10 ноября без комментариев. Лишь 11 ноября русский иммигрант, пишущий анонимно, резюмирует события Корниловского заговора. В последствии цензура запрещает многим журналам что-либо печатать на эту тему. В Италии проходят месяцы, прежде чем формируется точное понимание значения Октябрьской революции. Первые действительные размышления на эту тему встречаются в статье Грамши: «Революция против капитала», которая была опубликована 24 ноября в газете «*L'Avanti*».

С другой стороны было также мало русских, которые понимали в полной мере политическую ситуацию в Италии. Один из немногих – Марк Слонин, который переехал в Италию в 1919 году по собственной инициативе, он даже учился во Флорентийском университете, хорошо знал итальянский

язык и итальянское общество. Он жил в Тоскане по 1922 год, работая в этот период в радикально-демократическом журнале «Il Secolo» и публикуя книги о значении русской революции. Одна из них, «Il bolscevismo visto da un russo», заинтересовала Муссолини, который пригласил М. Слонима работать в журнале «Popolo d'Italia», которое Слоним отвергает, так как он не хотел иметь ничего общего с журналом «правых». Во время своего пребывания в Италии М. Слоним держится вдалеке от политики, больше посвящая себя изучению литературы. В 1922 году он переезжает в Прагу, где вместе с В. И. Лебедевым и В. В. Сухомлиным пишет в журнале «Воля России».

В основном же, русские эмигранты не были заинтересованы политическими событиями полуострова. Например, Максим Горький не был внимательным наблюдателем итальянской реальности, несмотря на долгое время, проведенное в Италии, он так и не выучил итальянский язык и читал только газеты русской эмиграции. После 1933 года те русские эмигранты, которые постоянно разъезжали между Италией и Германией, выберут Италию. Почти все, кто осел в Италии, были «белыми русскими», антибольшевиками, поэтому у них никогда не было проблем с итальянским правительством, которым они были официально признаны.

С июня 1918 года до сентября 1919 года количество русских беженцев в Италии выросло с 2589 до 3349 человек. А согласно журналу «Воля России» от 28 декабря 1920 года американский Красный крест насчитал примерно 2000 русских беженцев. Несмотря на обилие цифр, тяжело вырисовать реальную картину происходящего, так как эмигранты были чрезвычайно мобильны. Также стоит обратить внимание на то огромное разнообразие социальных классов, представленных в русской эмиграции тех лет: дворяне, крестьяне, студенты и профессионалы своего дела, можно было встретить и преподавателя пения, и торговца. Кроме того, что русская эмиграция не была многочисленной, она не приносила никаких проблем итальянскому государству, поэтому единственное, что беспокоит итальянские власти – это большевизм, поэтому они ограничиваются контролем над теми, кто посещает

страну на короткий срок, и над группой людей, сконцентрировавшихся вокруг Горького. Например, когда в 1926 году в Венецию приезжает группа русских актёров для участия в фильме «Приключения Казановы», их считают политически опасными и довольно-таки активно за ними следят. То есть итальянское правительство больше волновали люди, бывшие в Италии проездом, чем оставшиеся там на длительное проживание.

2.2.2. Интеграция русских художников-эмигрантов в итальянскую культуру

Художественные контакты прежних лет во многом подготовили и облегчили адаптацию русских художников, обосновавшихся в Италии после революции 1917 г. В этот период поток русских беженцев в Италию был значительным, при этом центрами русской художественной эмиграции в стране долгие годы оставались Рим и Венеция.¹⁹

Следует отметить, что старая русская аристократия, давно осевшая на Апеннингах, дистанцировалась от тех русских, что вынуждены были искать прибежища после 1918 г.

В первой половине XX в. художественной интеллигенции было достаточно тяжело найти работу по профессии. Успех на профессиональном художественном поприще зависел даже не столько от таланта мастера, сколько от его умения найти общий язык с аудиторией, владельцами галерей, коллекционерами, представителями местной художественной критики. Творческий процесс зависел от непростых социальных, политических и бытовых обстоятельств жизни русских художников. В связи с процессом адаптации происходили изменения в творческой направленности ряда художников. Вынужденное соответствие вкусам итальянского общества также определяло их судьбу на чужбине.

Проживали русские художники-эмигранты в Италии в основном в крупных городах. Таким образом, в первой половине XX в. русских

¹⁹ Кувалдина И. В. Русские художники в Италии в первой половине XX века // <http://www.gramota.net/materials/3/2013/7-1/27.html>, 01.05.2017

художников в Италии можно разделить на несколько категорий:

- художники старшего поколения, приехавшие до революции;
- художники, эмигрировавшие в Италию после революции 1917 г., в том числе маленькими детьми вместе с родителями, получившие художественное образование уже в Италии или Европе (например, сестры Олсуфьевы);
- немногие советские художники, как, например, Ф. С. Богородский, С. Т. Коненков, П. Д. Корин, Г. Г. Рязский, командированные на разные сроки. Их положение заметно отличалось от положения художников-эмигрантов. Выполнив поставленные задачи, они возвращались в Советский Союз. Оставшимся же в Италии нужно было любой ценой завоевывать признание в новой для них среде.

Ряд «русских итальянцев» и в чужой культурной среде продолжали сохранять преданность своим национальным мотивам. Так, Леонид Браиловский в соавторстве с женой, Риммой Браиловской, долгие годы работал над стилизованными композициями на тему русской старины под общим названием «Видения Старой России». Коллекция их акварелей была приобретена при содействии папы Пия XI Ватиканом. Отметим также, что в 1933 г. Браиловский основал в Ватикане Музей русского религиозного зодчества при Конгрегации восточных церквей в Ватикане.

Стремясь ассимилироваться, часть русских художников-эмигрантов принимала католичество (В. Н. Нечитайлов, А. Я. Белобородов и др.). Смена веры влекла за собой новые заказы и отличный заработок, обеспечивающий достаточно высокий уровень жизни. Несмотря на это многие эмигранты сохранили православную веру.

Искусство для русских эмигрантов во многом было средством выживания; в то же время, именно эмиграция послужила поводом к утверждению их художественного призвания.

2.2.3. Русский Рим (1917-1922)

После Октябрьской революции Россия и «русский текст» ворвались с

новой силой в культурную и повседневную жизнь Италии²⁰ присутствием на итальянской земле видных “эмигрантов”, занятых популяризацией русской культуры в Италии и итальянской культуры в России, – в первую очередь Ольги Синьорелли.

В Италии после окончания первой мировой войны складываются общественно-политические условия, благоприятные для оформления славистики в отдельную дисциплину. В результате так называемой “русской вспышки” в Риме появилось очень много русских заведений: “В самом центре, на небольшом пяточке, Вечный Город приютил русский кружок, комитет помощи русским беженцам, два русских рестораника, чайный зал, три русских театра, и русскую библиотеку”.²¹ Писатель и журналист Эрколе Патти (1904-1976) вспоминает: “Это было время белых русских. Разные Дмитриии и Василии, свежесбрившие и слегка напудренные, кочуя из одного ночного заведения в другое, пили, чтобы забыть царя”.²²

Чтобы понять, как жили русские в Риме в тот период, необходимо поближе познакомиться с этими русскими заведениями. Во-первых, очень важна русская читальня им. Гоголя. В 1917 году был её расцвет, недавно сделали ремонт и теперь можно было спокойно, не стыдясь, проводить русские вечера и концерты, светские встречи и представления. Читальня была открытым культурным пространством, на базе которого осуществлялся диалог русской и итальянской культур, в качестве примера можно привести концерт Отторино Респиги и выставка русских художников. После Октябрьской революции Читальня превратилась в естественный центр общественной жизни русской колонии в Риме. В ней появились Бюро труда, которое обеспечивало поиск работы и экономическую помощь беженцам из России, русская столовая и, самое главное, Комитет помощи русским в

²⁰ Стефано Гардзония, Бьянка Сульпассо Общественная и культурная хроника русского Рима: 1917-1922 (места события, тексты) // Антонелла д’Амелия «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011

²¹ Там же.

²² Patti E. Odori del 1921 // Patti E. Cronache romane. Milano: Bompiani, 1962. P. 25.

Италии, который стал центральным среди всех комитетов помощи русским в Италии (в Генуе, Милане, Неаполе). Комитет также получал финансовую помощь со стороны русского посольства.²³ Также комитет хотел установить прочные связи с организациями помощи русским эмигрантам в других странах, например, в Париже.

Революция изменила русскую колонию в Риме. Она заметно увеличилась в размерах: “это уже не 1800 русских, нашедших убежище под гостеприимным римским небом, – пишет журналистка в 1922 году, – но, судя по их деятельности, по мероприятиям, которые они проводят, по тому, как часто сталкиваешься с ними повсюду, слышишь звучание их речи, видишь следы их искусства, оказывающего влияние также на итальянский вкус, можно сказать, что русская колония куда более многочисленна. Более того, изменился её состав – среди политэмигрантов преобладали художники, а также в городе было много деятелей кино, артистов, музыкантов. Все эти изменения легко заметить, просматривая список членов Гоголевской Читальни за 1920-1921 годы. В результате такого творческого миграционного потока вместо Читального зала появился Литературно-художественный кружок. В 1921 году происходит последнее изменение и появляется последнее название этого места: “Русское собрание в Италии”, в результате чего деятельность кружка выходит за пределы чисто культурных и литературных мероприятий и охватывает культуру в целом, привлекая более широкие слои населения.

Так как количество русских эмигрантов значительно возросло, один лишь крупный центр не мог удовлетворить их запросы, поэтому возникают новые места: различные кафе, кабаре и театры.

Например, появилось русское кабаре «Русский шалаш», которое культивировало оперетту. Итальянцы воспринимали его как уголок русифицированного Парижа в Риме. “Нечто вроде пирожного с кремом, со

²³ “Комитет помощи русским в Италии, функционирующий в Риме, на днях получил через русское посольство 25 тысяч лир, которые и распределил между комитетами других городов Италии, оставив несколько тысяч лир для беженцев, живущих в Риме” (“Вечернее время”. 3 августа 1920).

щепоткой перца, размоченного в водке”, - так писала о нём журналистка на страницах «Il Secolo XX».

Также существовала «Русская таверна» на Виа делла Вите, где гостей привлекали обещанием невероятно вкусной русской еды и итальянского вина: «Что за кладезь впечатлений – на любой карман и образ мыслей! – по адресу: Виа делла Вите, 52, в так называемой “Русской таверне” (по виду, впрочем, вполне римской), открытой несколько недель назад некоторыми из петербургских и московских аристократов, принужденных к жизни в изгнании и сведению концов с концами, по-братски делящих поприще заведующих, официантов, поваров, грузчиков и посудомоек. ... подают на стол превосходное вино “Дей Кастелли”, по честной цене, и не мешая его с водой».²⁴

Такие кафе, рестораны и кабаре показывали пестроту и многообразие русской колонии. Недалеко от «Русской Таверны» на виа Франческо Криспи находилась «другая русская таверна». Здесь ужинала элита римского общества. Официанты говорили на французском, а меню было на выбор на трёх языках (итальянском, русском и французском). Эта Таверна просуществовала более долгое время благодаря небольшому театру «La Falena» («Ночная бабочка»), который находился в подвальчике таверны. Залы театра были оформлены в русском стиле работами художницы Натальи Каль. В театре показывались довольно-таки различные по своему характеру постановки, от номеров по типу «Летучая мышь» до спектаклей по произведениям Чехова. Один из самых успешных номеров – «Катенька», про него пишет Дон Аминадо: «После военных номеров появилась пользовавшаяся сумасшедшим успехом “Катенька”, которую действительно незабываемо играла и пела прелестная и кукольная Фехнер, и кружась, и танцуя, и выпучив свои неморгающие, наивные, стеклянные глаза, и вся на невидимых пружинах, как чечетку отбивала, веселилась, отделявала, все тот

²⁴ *Cecchi E.* Via della Vite, 52. Cronaca di Roma. P. 2.

же навязчивый, заразительный речитатив».²⁵ Важно сказать, что в театре присутствовали не только русские зрители, среди них были представители артистической и политической элиты. Театр развивался в основном благодаря деятельности его основателя, А. Уральского, одного из самых важных людей в римской русской колонии того времени.

“С 1922 года русская колония в Риме постепенно теряет своих наиболее значительных представителей. Миграционный поток устремляется в другие стороны, прежде всего в Берлин. По всей вероятности, причина в том, что экономические условия в Италии ухудшились”.²⁶ О тяжести жизни в Риме пишет Нина Петровская: “Одним словом, не умерли, но началась жизнь [нрзб.] тюрьмы. Работала. Все делала. Буквально все. Давала уроки, шила (!!), переводила [...] Наплевать! Зато обедали и даже ужинали”.²⁷

3. Эмиграция в лицах. Отдельные персонажи.

3.1. Русско-итальянские писатели: Осип Фелин, Лия Неанова, Ринальдо Кюфферле.

При изучении творчества эмигрантов всегда возникает проблема – считать ли их русскими художниками/писателями/композиторами или итальянскими/французскими/немецкими? Это зависит от количества времени, которое они провели в эмиграции, вернулись ли они назад и

²⁵ Д. Аминадо Поезд на третьем пути. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1954. С. 173-174.

²⁶ Стефано Гардзония, Бьянка Сульпассо Общественная и культурная хроника русского Рима: 1917-1922 (места события, тексты) // Антонелла д'Амелия «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011. С. 226.

²⁷ Письмо Н. Петровской к В. Ф. Ходасевичу от 19 июля 1922 г. из Рима (*Garetto E. Intrecci berlinesi dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja con V. F. Chodasevič e M. Gor'kij / Europa Orientalis. 1995. № 2. P. 122-125).*

насколько они старались сохранить культуру родной страны в своих работах.

Рассмотрим эту проблему на примере троих русско-итальянских писателей, более известных как переводчики, после эмиграции жили в Италии. Вопрос: всё-таки к кому их относить – к русским или к итальянским писателям? Осип Фелин родился в Одессе, после эмиграции в Италию писал на итальянском, также создал множество театральных пьес, перевёл романы «Анна Каренина» и «Униженные и оскорблённые». После достаточно короткого периода небольшой известности Осипа Фелина ждёт забвение, его произведения не укоренились ни в истории итальянской литературы, ни в истории русской литературы. В Италии – так как существовала “идеологическая предвзятость эпохи реализма, и потом и неоавангарда и вообще некоторая неприязнь ко всему по времени относящемуся к двадцатилетию муссолинского режима”,²⁸ а в России про него попросту никогда особо не слышали. В какой-то степени можно назвать его писателем без родины, как делает в своей статье «Проза Осипа Фелина» Стефано Гардзонио.

Лия Неанова, жена Осипа Фелина, в основном, переводила современных русских авторов на итальянский язык, таких как Достоевский, Эренбург, Шмелёв, но также писала небольшие романы. Один из них, «Тёмные силы» («Forze oscure»), был опубликован в серии Русская библиотека, её куратором на протяжении трёх лет (1930-1933) был Ринальдо Кюфферле. “Эмигрировавший в Италию в 1917 году, в ‘20-‘30-е годы Кюфферле сотрудничал с крупными издательствами (Биетти, Мондадори, Гарцанти, Бомпьяни) как переводчик с русского языка и как межкультурный посредник: его деятельность как популяризатора творчества современных писателей русской эмиграции представляет большой интерес”.²⁹ Он родился

²⁸ Гардзонио С. Проза Осипа Фелина: Вторая и двойная проза. Вводные замечания // Russian Literature. 2000. № XLVI. С. 407.

²⁹ Сара Маццукелли Малоизвестные русско-итальянские писатели: Лия Неанова, Ринальдо Кюфферле и Осип Фелин. // Антонелла д’Амелия «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011. С. 361-373

в Санкт-Петербурге, но его отец был родом из Вероны, поэтому после революции его семья вернулась в Италию. “В семье Кюфферле говорили по-русски, и мальчик, сын итальянского подданного, формально не эмигрант, рос в эмигрантской среде: ему была с юности близка русская ностальгия. Именно поэтому он первым познакомил итальянцев с творчеством наших эмигрантов, - Тэффи, Зайцевым, Амфитеатовым, Мережковским”.³⁰ Он общался со многими русскими эмигрантами, в том числе с теми, кто эмигрировал не в Италию, а в другие страны, например в Париж. Известна его переписка с русским писателем Вячеславом Ивановым. «Самые главные мотивы его творчества - эмиграция, ностальгия, изгнанничество, насильственное раздвоение между дальними культурами и попытки их связать, построить между ними мосты, даже своей личной судьбой. Об этом он пишет в сборнике биографических эссе "Персоны и персонажи"».³¹ Также теме русской эмиграции, а именно первой волны, он посвятил свою книгу «Ех russi», «Бывшие русские». Ринальдо Кюфферле не только переводил русские книги³², благодаря ему итальянцы смогли услышать русские оперы, Римского-Корсакова, Стравинского, Мусоргского, он писал для них либретто на итальянском языке. На данный момент книги Кюфферле не переведены на русский язык, так сложилось, что он “перевел около двадцати книг с русского на итальянский, и написал примерно столько же, но из его собственных произведений не переведено ни одной фразы”.³³

³⁰ *Гаврилов А., Толстой И.* Поверх барьеров с Иваном Толстым // <http://www.svoboda.org/a/2206020.html>, 13.04.2017

³¹ *Гаврилов А., Толстой И.* Поверх барьеров с Иваном Толстым // <http://www.svoboda.org/a/2206020.html>, 13.04.2017

³² Вот неполный перечень: Пушкин ("Борис Годунов" и "Маленькие трагедии"), Достоевский ("Бесы", "Игрок"), Тургенев ("Накануне", "Отцы и дети"), Бунин ("Жизнь Арсеньева", "Митина любовь"), Зайцев ("Афон"), исторические романы Алданова.

³³ *Талалай М.* Забытый писатель Ринальдо Петрович Кюфферле // *Толстой И.* Поверх барьеров – европейский выпуск // <http://archive.svoboda.org/programs/otbe/2005/otbe.022305.asp>, 16.04.2017

Итальянской критикой 30-40х годов эти писатели воспринимались как русские, с одобрением отнеслись к тому, что они смогли изучить и удовлетворить запросы итальянских читателей и издателей. Но, Этторе Ло Гатто в 1968 году причислили их к числу итальянских писателей в своей истории русско-советской литературы: “в Италии, как и в других европейских странах, имел место феномен полной акклиматизации некоторых писателей, ставших писателями итальянскими, как Труайя стал французским, а Набоков американским: мы имеем в виду и более скромных писателей, таких как Осип Фелин и Лия Неанова, сложившихся как писатели ещё в России и имевших после революции определённый успех, но прежде всего двух молодых детей эмигрантов, выросших в Италии и в Италии преждевременно исчезнувших: Лео Гинзбурга, критика необычайного ума, <...> и Ринальдо Кюфферле, в чьём утонченном мастерстве поэта и рассказчика чувствуется изящное слияние духа первичной родины и страстно впитанного духа родины приёмной”.³⁴

Если проанализировать некоторые работы этих писателей³⁵, можно найти общую черту: когда повествование ведётся о русском герое на фоне итальянских пейзажей, но присутствует и Россия тоже, чаще всего как место начало действия, откуда потом герой уезжает, или Россия как мечта, в которую хочет вернуться главный герой. «С одной стороны, идеализированная Италия памятников и роскошной деревни и Россия лесов и снега, по которой тоскуют русские эмигранты, и это пространство изображено как “свое”. С другой стороны, “чужое” – изображение реального пространства: это тяжёлая повседневная жизнь как на родине, так и в эмиграции; в миланской суеде, на флорентийских улочках, в фашистком

³⁴ *Lo Gatto E.* La letteratura russo-sovietica. Firenze-Milano 1968. С. 472.

³⁵ «Одна из дорог» (О. Фелин), «Бессмертие» и «Русская женщина» (Л. Неанова), «Бывшие русские» (Р. Кюфферле)

Риме».³⁶ Всё-таки для этих писателей не стала второй Родиной, в ней они чувствовали себя чужими и ностальгировали по России, но, с другой стороны, они прожили долгое время за границей и получили итальянское гражданство, поэтому правильнее будет их называть русско-итальянскими писателями.

3.2. Деятели театра

Николай Бенуа (1901, Санкт-Петербург – 1990, Милан) – художник, создатель театральных декораций. Николай Бенуа родился в Петербурге, но уже с детства он был знаком с Европой: его семья жила во Франции 2 года (1905-1907 года), а начиная с 1908 года Италия становится любимым местом их летнего отдыха, где они проводили по 3-4 месяца. В возрасте 23 лет приезжает в Париж, где встречает Н. Ф. Валиева, который как раз был в поиске молодых талантов, в итоге, Бенуа оформляет некоторые сцены для спектакля «Летучая мышь». В Париже он знакомится с А. А. Саниным, который был в восторге от его таланта, поэтому когда ему в 1924 году предлагают ставить оперу Мусоргского «Хованщина» в миланском театре Ла Скала, он предлагает директору театра, Артуру Тосканини, для создания декораций для постановки оперы Мусоргского «Хованщина» нанять Николая Бенуа. Сотрудничество с театром успешно продолжается в 1926-1927 годах, после чего Николай Бенуа становится художественным директором оперного театра в Риме, где он подготовил художественное оформление 26 спектаклей (итальянских и русских опер и балетов). В 1936 году становится директором сценического оформления в театре Ла Скала и работает на этой должности в течение 35 лет. «Работа в “Ла Скала”, — продолжал рассказывать Николай Бенуа, — поглотила меня с головой... При таком положении вещей сентиментальная привязанность к “Ла Скала” не могла не превратиться постепенно в подлинный “роман”, который — как предвидел мой отец — действительно почти целиком поглотил все мои творческие силы. Я в конце

³⁶ Сара Маццуккелли Малоизвестные русско-итальянские писатели: Лия Неанова, Ринальдо Кюфферле и Осип Фелин. // Антонелла д'Амелия «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011. С. 373

концов свылся с Миланом, богатым художественными традициями, и даже, в известном смысле, его полюбил». ³⁷

В процессе своей работы в миланском театре, Николай Бенуа значительно повлиял на развитие театрального итальянского искусства: «С самого начала моей работы в Италии я стремился утвердить в постановочном деле важную “реформу”: установить неразрывную связь (издавна практикуемую в русском театре) между декорацией и костюмами во имя стилистического единства всего спектакля. Кстати говоря, в “Ла Скала” с этой целью была впервые создана костюмерная мастерская. Затем я настоял на замене старой сцены “Ла Скала” новой, механизированной, — она дала неограниченные возможности для постановщиков и действует по сей день». ³⁸

Биограф Николая Бенуа, Патриция Деотто пишет: «Бенуа ввел в итальянский оперный театр свое понимание роли театрального художника и принцип “неделимости постановки” — от декорации до костюмов, париков и ожерелий. Он обновил декоративную живопись, продолжая инновации, начатые его отцом. Тогда в “Ла Скала” и в других итальянских оперных театрах работали художники, чаще всего специализировавшиеся на рисовании определенных деталей: одни рисовали капители, другие стулья или похожую бутафорию и каждый писал по-своему, не обращая внимания на жанровое и стилистическое единство постановки. Режиссеры приглашали известных художников и скульпторов, зачастую не имевших никакого представления о постановочной живописи и технике, — по большей части их эскизы были похожи на картины, которые потом театральные специалисты должны были приспособлять в качестве декораций. Бенуа, введя понятие театрального художника как “постановочного строителя” (*construttore scenografico*), обратил внимание на необходимость соблюдения культуры и стиля эпохи, на связь цвета с музыкой и на гармоничное сочетание костюмов с декорацией и с музыкой. Последнее было чуждо даже такому известному

³⁷ *Медведевский П.* Разговаривая с Николаем Бенуа // <http://babanata.ru/?p=24445>, 01.05.2017

³⁸ Там же.

костюмеру, как Карамбо (настоящее имя Луиджи Сапелли), рисовавшему замечательные костюмы, но нередко вразрез с характером постановки. Кроме того, тогда было принято брать костюмы напрокат в мастерских, где иногда даже не имелось подходящей одежды». Также Николай Бенуа вдохнул новую жизнь в Ла Скала, пригласив туда работать таких художников как Джоржо де Кирико, Савинио, Сирони, Прампolini, Карра, Гуттузо и так далее. Более того, Николай Бенуа считал, что в Италии эскизам не уделяется положенного количества внимания, которое он решил восполнить, организовав весной 1944 года выставку эскизов в Милане.

Николаю Бенуа множество раз предлагали работать в России, но он не хотел покидать горячо любимую Италию. Однако, чтобы жить в Италии, он должен был преодолевать определённые трудности, которые были связаны с получением итальянского гражданства: «я готов на крутую борьбу, дабы не потерять право и радость жить в милой Италии».³⁹ Так как итальянское гражданство не выдавали тем людям, у которых были «красные» паспорта, необходимо было либо иметь «белый» паспорт, либо получить нансеновский паспорт, который выдавали всем беженцам.

Сергей Дягилев – знаменитый импрессарио, создатель «Русских балетов» в Париже, благодаря которому русский балет прославился на весь мир. Что же связывает его с Италией? Конечно же, его балеты гастролировали и по Италии. Например, балет «Клеопатра», где танцевала неповторимая Ида Рубинштейн, вызвал яростную полемику между театральными и балетными критиками. В октябре 1916 года он прибыл в Рим со своей труппой «Русские балеты». Но этот город был для него не только театральной площадкой, но с началом войны, когда остались только коммерческие связи с заокеанскими странами, еще и студией для подготовки новых спектаклей и главным административным штабом. Эта деятельность

³⁹ Публикация Патриции Деотто Письма Н. А. Бенуа // Гаррето Э., д'Амелия А., Кумпан К., Рицци Д. Русско-итальянский архив IX Ольга Ресневич-Синьорелли и русская эмиграция: переписка. Салерно, 2012. С. 64.

приблизила многих итальянцев к русскому балету (особенно музыкантов, сценографов, художников по костюмам, как Джакомо Балла и Фортунато Деперо).

Римский сезон оказался очень оживленным и насыщенным для труппы, которая незадолго до этого вследствие внутренних конфликтов разделилась. Большая часть артистов под руководством Вацлава Нижинского отбыла в турне по США. Остальные 17 танцоров (во главе которых был Леонид Мясин, восходящая звезда) прибыли в Рим вместе с Дягилевым, чтобы, помимо уже готового спектакля «Русские сказки», отрепетировать и довести до совершенства вдали от нескромных глаз балет «Парад», революционную новинку, знаменовавшую вторжение кубизма на балетную сцену (музыка Эрика Сати, либретто Жана Кокто). В постановке участвовал Пабло Пикассо, отвечавший за сценографию и костюмы. Позже к ним присоединился приехавший из Парижа Игорь Стравинский.

Абсолютно не традиционный, революционный спектакль был принят публикой в штыки. Когда занавес опустился, и танцоры вышли на авансцену раскланиваться, ожидая аплодисментов, публика ответила ледяным молчанием. Это был удар для Дягилева. Такого с ним еще ни разу не случалось. Он подумал, что светская публика, пришедшая на премьеру, слишком консервативна и малокомпетентна в новейших течениях искусства. Однако и на следующих четырех спектаклях неудача повторилась. Раздосадованный Дягилев расторг контракт с Деперо, уже исполнившим большую часть декораций к балету «Парад», чем поставил его на грань полного разорения: почти все его картины и инсталляции были конфискованы в счет долга за аренду мастерской. Затем он приказал Семенову вернуть сценарий балета Балла и взыскать выплаченные за него деньги. Сохранился документ об «обратной продаже» сценария.

В Неаполе дела пошли не лучше, хотя здесь с нетерпением ожидали «Русские балеты» и дирекция «Сан-Карло» надеялась благодаря этим спектаклям вывести театр из кризиса. «Публика вяло аплодировала из

вежливости, потому что считала это благотворительным спектаклем⁴⁰. Дягилев скрывал разочарование и пытался объяснить провал тем, что Неаполь, потеряв столичный статус, стал провинциальным городом, где публика уже не в состоянии воспринимать новое.

Татьяна Павловна Павлова – театральный режиссёр, актриса театра и кино. В 1921 году переезжает в Италию, где берёт уроки итальянского и через два года дебютирует со своей собственной компанией. Благодаря тому, что она не стала заложником своего акцента, но выучила итальянский в совершенстве, критикам, которые поначалу встретили русскую настороженно, очень скоро стало возможным называть ее «великой трагической актрисой в итальянском значении этого слова». Сначала Татьяна Павлова выступала с репертуаром, который сложился ещё в России, тем самым она пропагандировала русскую драматургию, принципы актерского искусства, сложившиеся во МХАТе. На итальянском языке были поставлены пьеса А. Н. Островского «Бесприданница» (1926 год), спустя год — «На дне», а потом «Фальшивая монета» М. Горького. Важно, что Татьяна Павлова способствовала распространению не только русских классиков, таких как Гоголь, Островский, Чехов, но и своих современников – Горького, Андреева, Евреинова, Немирова-Данченко.

Деятельность этой компании, в которой участвует как актриса также Татьяна Шаляпина, и режиссёром, и директором которой является сама Татьяна Павлова, вызывает интерес и бурные обсуждения благодаря своим постановкам. В последующие годы Татьяна Павлова поставила еще несколько пьес, а в ее постановке «Анны Карениной» главную роль играла известная итальянская актриса Марта Абба.

В 1935 году её позвал Сильвио д'Амико заведовать кафедрой режиссуры в Академии драматического искусства, где она проработала вплоть до 1938 года, знакомя итальянцев с принципами знаменитой «системы Станиславского». Из-за этого она удалилась от актерской

⁴⁰ *Depero Fortunato Fortunato Depero nelle opere e nella vita*. Trento, 1940. P. 195.

деятельности, чтобы триумфально вернуться на сцену в 1946 году, когда великий Лукино Висконти поставил знаменитый спектакль «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса. Главную роль Аманды в нем играла Татьяна Павлова. Это был один из последних ее актерских взлетов.

В 1938 году она вышла замуж за писателя и сценариста Нино Д'Арома, фашиста по политическим убеждениям, весьма близкого к самому Муссолини. Кстати, говорят, что Великий Дуче, в глубине души человек очень сентиментальный, в молодости тоже был очарован необыкновенной красотой актрисы Татьяны.

По этому поводу М. Г. Литаврина пишет: «Сегодня можно встретить в Италии и критику в адрес Павловой идеологического свойства — мол, сделала карьеру, пользуясь связями мужа, литературного секретаря Муссолини Н. Д'Арома. Но это — тема сложная, в каждом случае требующая учета всех конкретных обстоятельств, ведь в то время в Италии находилось немало русских, в том числе Вяч. Иванов, в архивах многих из них можно обнаружить членские билеты различных обществ с характерной символикой. А если вспомнить запутанную судьбу О. Чеховой, звезды Третьего рейха и родственницы О. Л. Книппер! Все это — тема отдельного и взвешенного исследования».

В 50-е годы Татьяна Павлова много работала как режиссер в оперных театрах. Например, в прославленной «Ла Скала» она поставила «Бориса Годунова», в «Театре Комунале» во Флоренции — «Пиковую даму» и т. д. В 1960 году в Риме состоялась премьера «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова.

Умерла Татьяна Павлова (Зейтман) в 1975 году. Подводя итог ее деятельности, Клаудиа Скандура, профессор кафедры русской литературы Римского университета «Ла Сапиенса», пишет:

“Татьяна Павлова в течение своей долгой карьеры вызывала не только восторги, но и антипатию и зависть, однако никто не отрицал ни ее

фундаментальной роли в драматическом итальянском театре, ни ее титула примадонны”.

Раиса Гуревич родилась в богатой еврейской семье, но после революции имущество отца конфисковали, оставив только поместье в Тервусе. Но в 1920 году семья решает эмигрировать в Турин, где живёт их коллега и друг итальянский предприниматель Риккардо Гуалино. В его доме их семья “в атмосфере неформального меценатства сразу оказывается вовлеченной в оживленную интеллектуальную жизнь своих итальянских друзей”.⁴¹ В 1920-1923 годах Раиса Гуревич с мужем живут в Берлине, но по возвращению в Италию ведут активную творческую деятельность. Одна из самых важных их инициатив – основание Художественного Театра Пиранделло, который несмотря на недолгий срок своего существования, два месяца, имел особое значение в истории итальянского театра тех лет. На сцене театра ставились также и русские постановки, такие как «История солдата» Игоря Стравинского и «Весёлая смерть» Николая Евреинова. Создатели театра пытались воплотить вагнеровский идеал театра как синтеза искусств: театра, музыки и прозы, благодаря чему театр становится “идеальным пространством для экспериментирования новых художественных форм и поиска нового синтетического художественного языка”.⁴² Также в стенах театр была поставлена мимическая трагедия «Смерть Ниобы», где художником по костюмам был знаменитый художник-сюрреалист Джорджио де Кирико, который впоследствии станет вторым мужем Раисы Гуревич.

Деятельность Раисы Гуревич была связана не только с театром, но и с археологией. В 1932 году она возвращается из Парижа в Рим, где в полной мере реализует свою страсть к античному искусству. Она ведёт дневник, который “показывает интересный срез культурной жизни русской эмиграции в Европе: путевые заметки переплетаются с замечаниями о нравах и образе

⁴¹ Антонелла д’Амелия Раиса Гуревич и итальянская культура. Университет Салерно, 2009.

⁴² Там же с. 10.

жизни итальянцев, описания посещаемых городов оживляются длинными отступлениями об исторических персонажах и событиях императорского Рима. Страницы дневника раскрывают то глубокое очарование античностью, которым была проникнута культура эмиграции и не только русской.”⁴³

С 1937 года она участвует в раскопках Остии, которыми руководит её третий муж Гвидо Кальца. На протяжении этих археологических работ, Раиса пишет ряд статей, множество каталогов и археологических путеводителей.

Заключение

В данном исследовании была сделана попытка провести комплексное культурологическое рассмотрение проблемы русской эмиграции в Италию в 1917-1939 годах как социо-культурного феномена. Нам было важно изначально разобраться, что такое эмиграция, изучая это явление на

⁴³ Там же с. 12.

междисциплинарном стыке таких понятий как социальная культурология и историческая культурология.

Проанализировав различные книги, публикации и статьи, можно сделать определённое количество выводов. Русская эмиграция в Италии не носила массового характера, так как Италия географически находилась вдали от классических путей эмиграции, а также из-за политических и экономических причин.

В Италии эмигрантская община не изолировалась, как было, например, в Берлине, а естественным образом влилась в русло итальянской культуры. Отсутствие в Италии русских школ, издательств и периодических изданий, предназначенных для русской диаспоры, благоприятствовало проникновению русских эмигрантов в итальянские интеллектуальные круги.

Эмигранты из мира искусства оказали немалое влияние на итальянскую культуру, пропагандируя также русскую культуру.

В политическом отношении к русским эмигрантам всегда существовало подозрительное отношение, но специальных мер против них не проводилось.

Взаимосвязи между русскими эмигрантами и итальянским обществом заложили основу для будущих хороших отношений между этими двумя странами

Список литературы

1. *Аньезе Аккаттоли* Семья Шаляпиных под наблюдением итальянской политической полиции (1930-1939) // *Антонелла д'Амелия* «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011
2. *Антонелла д'Амелия* Раиса Гуревич и итальянская культура. Университет Салерно, 2009.

3. *Аминадо Д.* Поезд на третьем пути. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1954. С. 173-174.
4. *Бахрах А.* Рецензия на книгу Бориса Зайцева «Италия» // Новая русская книга. Берлин. 1923. 3/4.
5. *Быховская И. М.* «Социальное» сквозь призму «культурного»: в поисках адекватной оптики. № 1 (9). Том 1. 2016
6. *Гаврилов А., Толстой И.* Поверх барьеров с Иваном Толстым // <http://www.svoboda.org/a/2206020.html>, 13.04.2017
7. *Гардзонио С.* Проза Осипа Фелина: Вторая и двойная проза. Вводные замечания // Russian Literature. 2000. № XLVI. С. 407.
8. *Гардзония С., Сульпассо Б.* Общественная и культурная хроника русского Рима: 1917-1922 (места события, тексты) // Антонелла д'Амелия «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011
9. *Голотик С. И., Зимина В. Д., Карпенко С. В.* Российская эмиграция 1920-30-х гг. // Новый исторический вестник. Выпуск №7. 2002.
10. *Ерасов Б. С.* Социальная культурология. –М., 2000.
11. *Кувалдина И. В.* Русские художники в Италии в первой половине XX века // <http://www.gramota.net/materials/3/2013/7-1/27.html>
12. *Маццукелли С.* Малоизвестные русско-итальянские писатели: Лия Неанова, Ринальдо Кюфферле и Осип Фелин. // Антонелла д'Амелия «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011. С. 361-373
13. *Мурзина И. Я.* Прикладные культурологические исследования: проблемные поля // Человек в мире культуры. Выпуск № 4. 2012.
14. *Медведовский П.* Разговаривая с Николаем Бенуа // <http://babanata.ru/?p=24445>, 01.05.2017
15. *Нечаев С. Ю.* Русская Италия

16. *Обухова-Зелинская И.* Юрий Анненков в Италии // Русско-итальянский архив VIII / сост. К. Дидди и А. Шишкин. Салерно, 2011. С. 279-295.
17. Письмо Н. Петровской к В. Ф. Ходасевичу от 19 июля 1922 г. из Рима (*Garetto E.* Intrecci berlinesi dalla corrispondenza di Nina Petrovskaja con V. F. Chodasevič e M. Gor'kij / *Europa Orientalis.* 1995. № 2. P. 122-125).
18. *Публикация Патриции Деотто* Письма Н. А. Бенуа // Гаррето Э., д'Амелия А., Кумпан К., Рицци Д. Русско-итальянский архив IX Ольга Ресневич-Синьорелли и русская эмиграция: переписка. Салерно, 2012.
19. *Саббатини М.* Евгений Ананьин и Пьеро Гобетти: письма о России (1924-1925 гг.) // *Антонелла д'Амелия* «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских XVIII-XX вв. Салерно, 2011
20. *Талалай М.* Забытый писатель Ринальдо Петрович Кюфферле // *Толстой И.* Поверх барьеров – европейский выпуск // <http://archive.svoboda.org/programs/otbe/2005/otbe.022305.asp>, 16.04.2017
21. *Флиер А. Я.* Социальная реальность глазами культуролога // *Культура культуры.* № 4 (8), 2015.
22. *Claudia Scandura* L'emigrazione russa in Italia: 1917-1940 // *Europa orientalis.* 14 (1995) - 2.
23. *Cecchi E.* Via della Vite, 52. *Cronaca di Roma.* P. 2.
24. *Depero Fortunato* Fortunato Depero nelle opere e nella vita. Trento, 1940. P. 195.
25. *Krety Peretti V.* I russi a Roma // *Il secolo XX.* 1922. P. 344.
26. *Lo Gatto E.* La letteratura russo-sovietica. Firenze-Milano 1968. С. 472.
27. *Patti E.* Odori del 1921 // *Patti E.* *Cronache romane.* Milano: Bompiani, 1962. P. 25.
28. *Patrizia Deotto* Gli esordi scaligeri di Nicola Benois in AA.VV. *Archivio Russo-Italiano V Russi in Italia,* Salerno 2009, pp. 109-122 (a cura di A. D'Amelia e C. Diddi)

29. *Patrizia Deotto* Nicola Benois nella Milano degli anni quaranta in: *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija i archivy (1900-1940)/ Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900-1940)*, Salerno 2015, pp. 173-184, (a cura di Stefano Garzonio, Bianca Sulpasso)