

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра истории русской литературы

Капоссела Марта

ЛЕНИНГРАДСКАЯ / ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПРОЗА 1960-х ГОДОВ И

ИТАЛЬЯНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ НЕОРЕАЛИЗМА

Выпускная квалификационная работа

на соискание степени магистра филологии

Научный руководитель:

к. филол. наук, доцент каф. Истории русской литературы СПбГУ

Валиева Юлия Мелисовна

Рецензент:

доцент, факультет гуманитарных наук Университет г. Мачерата

Саббатини Марко

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. «Оттепель»: социокультурный контекст и художественные открытия.....	8
1.1. Социокультурная ситуация в СССР 1950-1960 гг.....	8
1.2. Этапы начального развития советского кинематографа и итальянского кинематографа неореализма.....	14
Глава 2. Рид Грачев как представитель ленинградской прозы 1960-х гг.....	28
2.1 Развитие ленинградской неофициальной литературы в 1950-1980-е годы.....	28
2.2 Рид Грачев (Вите): творческий путь.....	40
Глава 3. Проза Рида Грачева и итальянский кинематограф неореализма.....	51
3.1 Проза Рида Грачева.....	51
3.2 Анализ рассказа «Адамчик» (1962).....	58
Заключение.....	79
Список литературы.....	84

Введение

Тема настоящей диссертационной работы – Ленинградская / Петербургская проза 1960 – х годов и итальянский кинематограф неореализма.

1960-е годы – особый период в развитии русской литературы. Эта эпоха получила название «оттепель» по названию одноименной повести И. Эренбурга (1954). Хронологические границы «оттепели» определяют по тем событиям, которые сыграли роль рубежных знаков: смерть И. Сталина в 1953 году; XX съезд партий Советского Союза в феврале 1956 года; освобождение Н. Хрущева от должности главы советского государства в 1964 году; «Пражская весна» 1968 года.

Определяя особенности «оттепели», Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий отмечают: «В течение этого периода общественное сознание прошло очень трудный перевал: через эйфорию, основанную на вере в незыблемость основ советской системы и надежде на «восстановление ленинских норм партийной и государственной жизни», к глубоким сомнениям, а затем и разочарованию в возможности построения «социализма с человеческим лицом» в тоталитарном государстве»¹.

В это время в русскую литературу стали возвращаться произведения писателей Серебряного века, русского зарубежья, а также неподцензурных авторов 1920-1930-х гг.: И. Бабея, А. Платонова, М. Булгакова, М. Цветаевой, О. Мандельштама, Д. Хармса и других. Некоторые произведения, такие как «Мы» Е. Замятина и «Лолита» В. Набокова, стали доступны благодаря тамиздату (зарубежные издания) и самиздату (машинописные копии).

Важно также отметить публикации произведений У. Фолкнера, Д. Сэлинджера, Э. Ремарка в журнале «Иностранная литература», одном из

¹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В. 2 т. Т. 1. М., 2003. С. 89-90.

наиболее читаемых периодических изданий того времени.

Как раз в этот период происходит знакомство советского зрителя с фильмами европейского кинематографа «новой волны». Большим событием в культурной жизни Советского Союза стали Международные кинофестивали, которые проводились каждые два года, начиная с 1959 года. Здесь впервые были показаны фильмы Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, представлявшие одно из ведущих направлений мирового кинематографа – неореализм. Эстетика и художественный язык итальянского неореализма оказали значительное влияние на русскую прозу 1960-х годов.

В своей работе мы обращаемся к творчеству яркого представителя ленинградской неофициальной культуры 1960-х–1980-х годов – Рида Грачева (Вите). Он принадлежит к поколению писателей, родившихся в середине 1930-х годов, чья юность пришлась на время Великой Отечественной войны, а творческое становление – на эпоху «оттепели». К этому поколению относятся также прозаики А. Битов, Б. Иванов, А. Кондратов, поэты И. Бродский, В. Уфлянд, Л. Лосев, Л. Аронзон, А. Григорьев, Р. Мандельштам и ряд других авторов. Их объединяют интеллектуальный поиск, интерес к европейским искусству и литературе, стремление в своем творчестве преодолеть разрыв современной им русской литературы с литературой Серебряного века.

Б. Иванов определяет цель писателей своего поколения следующими словами: «Это был порыв к свободе, но не умозрительной, а к литературному творчеству, верному чувственной достоверности опыта, которого была лишена советская литература. Искренность (вспомним В. Померанцева) как раз и была положена в основу литературной речи. <...> Эта литература, с почти полным отсутствием тем политического и производственного профиля, открыла

человека чувствующего»².

Актуальность данного исследования определяется, прежде всего, значимостью эстетики и художественного языка итальянского кинематографа неореализма для творчества ленинградских / петербургских прозаиков 1960-х годов. Актуальность исследования связана также с тем, что за последние несколько лет стали доступны для изучения произведения одного из выразителей этого времени – ленинградского прозаика Рида Грачева. Кроме того, были опубликованы биографические материалы (автобиографии, мемуары, письма, записи авторского чтения), позволяющие глубже изучить контекст выбранной для исследования литературой эпохи.

Объектом исследования является проза Рида Грачева конца 1950-х – начала 1960-х годов. В центре нашего внимания – особенности влияния эстетики итальянского кинематографа неореализма на эссеистику и художественные тексты автора.

Предметом исследования является творчество Рида Грачева в контексте развития советского кинематографа и итальянского кино неореализма.

Материалом исследования были выбраны рассказы конца 1950 – 1960-х годов и эссе Рида Грачева, опубликованные в сборниках «Сочинения»³ (2013) и «Письмо заложнику»⁴ (2013). В качестве дополнительного материала, позволяющего подробнее рассмотреть социокультурную ситуацию СССР 1950–1960-х годов, к рассмотрению привлекаются официальные документы по истории Советского Союза, культурной политики в области кинематографии и литературы.

Методологическую базу работы составили, главным образом, труды по

² Иванов Б. И. Эволюция литературных движений в пятидесятые–восемидесятые годы // История ленинградской неподцензурной литературы. СПб., 2000. С. 22.

³ Грачев Р. Сочинения. СПб., 2013.

⁴ Грачев Р. Письмо заложнику. СПб., 2013.

теории кинематографа Г. Д. Богемского⁵, В. Б. Шкловского⁶, и работы по истории неофициальной культуры Ю. М. Валиевой⁷, В. Э. Долинина⁸, Б. И. Иванова⁹, М. Саббатини¹⁰. В работе применяются семиотический метод (работы Вяч. Вс. Иванова), формальный метод (работы В. Шкловского) и филологический анализ рассказов и социокультурной ситуации в Советском Союзе в 1950-х и 1960-х годах.

Целью диссертационного исследования является выявление черт эстетики итальянского кинематографа неореализма, проявляющиеся в прозе Рида Грачева.

Для достижения поставленной цели нами были выделены следующие **задачи** исследования:

1. рассмотреть социальную и культурную ситуацию, сложившуюся в Ленинграде в 50-х и 60-х годах;
2. определить главные этапы развития, а также особенности взаимовлияния советского кинематографа и итальянского кино неореализма;
3. проанализировать рассказы Рида Грачева 1960-х гг., акцентируя внимание на рассказе «Адамчик» (1962);
4. выявить те черты эстетики итальянского кинематографа неореализма, которые присутствуют в прозе Рида Грачева.

Научная **новизна** диссертационной работы определяется тем, что данная тема еще не была предметом специального исследования.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

⁵ Кино Италии. Неореализм. Сборник. Перевод с итальянского / Сост. вступ. ст. и коммент. Г. Д. Богемского. М., 1989.

⁶ Шкловский В. Б. За 60 лет: работы о кино. М., 1985.

⁷ К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990. Автобиографии. Авторское чтение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Валиева. СПб., 2015.

⁸ Самиздат Ленинграда. 1950–1990-е. Литературная Энциклопедия / Долинин В. Э, Иванов Б. И. и др. М., 2003.

⁹ Иванов Б. И. Рид Грачев // История ленинградской неподцензурной литературы, СПб., 2000. С. 49–59.

¹⁰ Sabbatini M. «Quel che si metteva in rima»: Cultura e poesia Underground a Leningrado. Salerno, 2008.

Во введении определена актуальность диссертационной работы, цель, задачи, объект и предмет исследования, его научная новизна, описаны материал и методы работы.

В первой главе говорится о социальной и культурной ситуации, сложившейся в СССР и в Италии к 1950-м и 1960-м годам; рассматривается, насколько социокультурный климат в этих странах повлиял на деятельность творческих людей того времени; выделяются этапы начального развития советского кинематографа; особое внимание обращается на особенности киноязыка Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина.

Вторая глава начинается с описания этапов развития ленинградской неофициальной литературы в 1950 – 1980-е годы; рассматриваются главные фигуры ленинградского андеграунда. В центре нашего внимания в этой главе – творческий путь Рида Грачева.

В третьей главе анализируются проза Рида Грачева и выявляются особенности влияния на его прозу итальянского кино неореализма; внимание акцентируется на филологическом анализе рассказа «Адамчик» (1962).

В заключении подводятся итоги исследования, определяются перспективы его дальнейшего развития.

Глава 1: «Оттепель»: социокультурный контекст и художественные открытия

«...Джельзомина в исполнении Джульетты Мазины с ее загадочной улыбкой и бесхитростной мелодией на трубе, тихо, без надрыва, бередящей душу, по-прежнему остается для меня такой же страдальцей за род человеческий, как и герой Достоевского. Все мы на этой земле прохожие. Дороги только разные»¹¹.
(И. С. Цимбал о фильме «Дорога» (1954) Ф. Феллини)

1.1 Социокультурная ситуация в СССР 1950 – 1960 гг.

Середина 1950-х годов – начало нового этапа в истории России. Знаковой точкой здесь традиционно считается год смерти Сталина (1953). Эта эпоха получила определение «оттепели», по названию одноименной повести И. Эренбурга¹². Хронологические рамки этого периода обычно определяют по тем событиям, которые сыграли важную роль как во внутривосточной, так и во внешнеполитической жизни СССР: XX съезд партий Советского Союза в феврале 1956 года, когда Н. Хрущев прочел доклад «О культе личности и его последствиях», 1964 год, когда Н. Хрущев был освобожден от должности главы советского государства, и «Пражская весна» 1968 года.

¹¹ Цимбал И. Замечали – по городу ходит прохожий? (О мифопоэтическом мышлении поколения 1950-х) // К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990. Автобиографии. Авторское чтение. С. 490.

¹² Илья Григорьевич Эренбург (1891-1967) – советский писатель, публицист и общественный деятель. В 1941-м и в 1948-м годах получил Сталинскую премию; в 1952 году Международную Ленинскую премию мира.

В эти годы развитие общества и культуры проходило через пересмотр недавнего прошлого. Для поколения шестидесятых стала очевидной лживость государственной идеологии сталинского времени.

Театровед И. С. Цимбал так вспоминает первые годы «оттепели» с точки зрения молодого поколения того времени: «Для целого поколения именно 1950-е – это эпоха перелома: окончания одной жизни (школьного поведения) и начало иной – вольной, сулящей открытия во всем. В себе и в мире. Своего рода Возрождение. Почти все мое поколение становилось студентами в 1950-е с их двумя точками невозврата. Первая (1953 год) пришлась на школьные годы и называлась «смерть вождя». Вторая – 1956 год, то есть XX съезд партии. И нашему поколению вменялось это пережить, осмыслить, обрести себя в новой, изнутри противоречивой (в том же 1956-м – танки в Венгрии) реальности»¹³.

1960-е годы – период в жизни страны, отличающийся сложностью и противоречивостью. Противоречивость рассматриваемого периода заключается в том, что, несмотря на официальное разоблачение культа личности Сталина, государство стремилось контролировать художественное творчество.

Определяя, в чем состояла противоречивость «оттепели», Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий приводят следующие примеры: «Открывались областные книжные издательства, учреждались новые литературные журналы в столицах и в провинции и запрещался альманах «Литературная Москва», подвергался жестокому разному литературно-художественный сборник «Гарусские страницы» (1961), выпущенный в Калуге. Затевался «шабаш» по поводу присуждения Нобелевской премии Пастернаку за роман «Доктор Живаго» и позволялась публикация «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына. Открывалась впервые в СССР выставка работ Пабло Пикассо и учинялся разгром «бульдозерной выставки», где был представлен современный отечественный авангард. С подачи самого Хрущева в газете «Известия»

¹³ Цимбал И. Замечали – по городу ходит прохожий? (О мифопоэтическом мышлении поколения 1950-х). С. 480.

печатались остросатирическая поэма Твардовского «Теркин на том свете» и раскручивались судебные процессы над «клеветниками» Синявским и Даниэлем и «тунеядцем» Бродским»¹⁴.

13 января 1964 года И. А. Бродский был арестован по обвинению в тунеядстве. Суд над поэтом стал знаком возвращения идеологической реакции.

Впервые за сорок лет в СССР писатели не отмалчивались. Как отмечают Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий, «в статьях и выступлениях писателей [появившихся в 50-е гг.] речь шла вроде бы о сугубо цеховых проблемах, но они вызвали острую дискуссию, сразу разделившую творческую (да и не только творческую) общественность на два лагеря – на тех, кто хотел перемен и кого впоследствии стали называть «шестидесятниками», и тех, кто старался сохранить все по-прежнему («охранителями»)»¹⁵.

«Шестидесятники» (или «дети XX съезда», определение, авторство которого принадлежит Е. А. Евтушенко) – это поколение субкультурной советской интеллигенции, родившееся в период с 1925 по 1945 годы. Их детство и юность пришлось на военное время. Это поколение очень часто называют поколением «безотцовщины», поскольку у многих из них отцы погибли на Великой Отечественной войне. Вырос без отца и Рид Грачев. Писатель выразил свое состояние «безотцовщины», известное многим молодым людям того времени, в стихотворении «Собака я, собака...»¹⁶. Приводим первые две строфы текста:

Собака я, собака,
ничей приبلудный пес,
держу в приبلудных лапах

¹⁴ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 1. С. 92.

¹⁵ Там же.

¹⁶ По свидетельству Б. Иванова, «стихи были представлены к печати в сборнике «Лепта», предложенном неофициальными поэтами издательству «Советский писатель» в 1975 году и издательством отвергнутом. Впервые опубликованы в самиздатском журнале «Часы» (1976, №3)». (Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев // Грачев Р. Письмо заложнику. С. 21).

приблудный мокрый нос.

Откуда прибудился?

Куда бреду, куда?

Наверное, родился

от блуда для блуда.

<...>

(начало 1960-х годов)¹⁷

Об этом стихотворении Борис Иванов пишет: «В стихотворении «Собака я, собака...» пронзительно выражено чувство социального сиротства, деклассированности и своей иной «природы», заявленное без злобы и протеста. Слово «ничей», которое важно в семантике авторского самоопределения, объясняет авторскую позицию независимости, никем и ничем не иницированную, кроме как самой природой»¹⁸. Рид Грачев написал это стихотворение еще до несправедливого процесса над И. Бродским. В тексте он «отказывает государству в праве рассматривать человека в утилитарном измерении. [Чувствуется] асоциальный пафос первых стрóf стихотворения, характерный для молодого скептицизма <...>. Грачев апеллирует к всеобщему равенству»¹⁹.

Поколение шестидесятников критически относилось к действительности, и это отразилось в произведениях таких писателей того времени, как А. Битов, Б. Бахтин, А. Кондратов и других.

Однако существует и иной взгляд на сущность эпохи «оттепели». Актер Олег Ефремов так вспоминает атмосферу тех лет: «Я вошел в искусство вместе с поколением, которое свое слово сказало. Создавая «Современник», мы чувствовали себя в месте – не только внутри коллектива, но и вне его. Значит, моему поколению помогала обрести голос некая общественная атмосфера. От

¹⁷ Грачев Р. Письмо заложнику. С. 402-403.

¹⁸ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 21.

¹⁹ Там же. С. 22.

нас чего-то ждали, сейчас я понимаю – нас прямо-таки подталкивали вперед и требовали, чтобы мы удержались вместе. И каждый чувствовал – душой, телом, локтем, нервами: я не один!»²⁰.

Благодаря этой атмосфере шестидесятые породили много крупных произведений не только в литературе, но и в других областях искусства. Кино, театр, изобразительное и музыкальное искусство в шестидесятые испытывают небывалый для советской истории подъем. На страницах периодических изданий публикуется «возвращенная» литература: поэзия Серебряного века (М. Цветаева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Ходасевича, Н. Гумилева, Б. Пастернака), так и тексты авторов неподцензурной литературы (проза М. Булгакова, А. Солженицына и другие).

Дальнейшее развитие получает советский кинематограф. Здесь, безусловно, стоит отметить работы Г. Чухрая «Баллада о солдате» (1959), фильмы А. Тарковского «Иваново детство» (1962) и «Андрей Рублев» (1966) и «Мне двадцать лет» М. Хуциева (1965). Кино заново открывает для себя эксперименты С. Эйзенштейна; театр – В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, К. Станиславского.

В эти годы возрос интерес к мировой литературе. В это время впервые на страницах периодических изданий (в частности журнал «Иностранная литература») публикуются тексты Хемингуэя, Фолкнера, Камю, Сартра, Беккета, Ионеско и ряда других авторов; на экраны советских кинотеатров выходят фильмы итальянского кино неореализма, советский зритель знакомится с работами Федерико Феллини, Микеланджело Антониони и Лукино Висконти.

Возвращается интерес к направлению художественного авангарда, который в это время приобретает своих продолжателей. Художники-авангардисты 1960-х снова обратились к живописи 1920-х годов, эпохе конструктивизма, супрематизма. В мире искусства вновь становятся важными

²⁰ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 1. С. 90.

имена К. Малевича, В. Татлина, Р. Фалька. Авангардная музыка 1960-х годов обратилась к экспериментам А. Скрябина. В эти годы возвращается интерес к творчеству И. Стравинского и Д. Шостаковича.

В СССР большими событиями стали выставки картин европейских художников. И. Цимбал, вспоминая открытие третьего этажа Эрмитажа²¹, где были выставлены полотна импрессионистов, отмечает: «<...> Жизнь щедро и вполне официально одаривала открытиями во всем – в искусстве, литературе, театре, музыке, кинематографе. Сегодня трудно себе представить, что можно было жить без третьего этажа Эрмитажа, без Ренуара и Моне, Ван Гога и Гогена. <...>. Выставка Пикассо стала почти митинговой формой всеобщего протеста. <...>. События в Эрмитаже разворачивались «революционным путем»²². Важность этого события отмечена и историком Владимиром Герасимовым: «Я всегда любил изобразительное искусство и не пропускал ни одной выставки. В 1956 г. в Эрмитаже была выставка Пикассо, привозная. По поводу этой выставки было много шума. Народ тогда был очень любознательный, и в сквере на площади Искусств было устроено большое обсуждение этой выставки»²³. Так описывает изменившуюся атмосферу Б. Иванов: «стиляги, барды, возрождение отечественного джаза, начинающие художники, открывшие для себя третий этаж Эрмитажа, где были собраны работы импрессионистов, мовистов, – все это говорило о брожении, которое искало пути своему выражению»²⁴

Из приведенных выше цитат становится понятным, насколько сильно европейское искусство повлияло на культурную атмосферу в СССР.

²¹ В начале 1957 г. открылся третий этаж Эрмитажа, где были показаны произведения из московского Музея нового западного искусства.

²² К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья. С. 481.

²³ Там же. С. 491.

²⁴ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 12.

Борис Иванов подчеркивает важность своего знакомства с европейской литературой: «В начале 1960-х я вышел на экзистенциальную проблематику – общество и «я», жизнь и смерть, искренность и расчетливая двусмысленность советской «служивой интеллигенции». <...>. Философское эссе «Миф о Сизифе» Альбера Камю, произведения Антуана Сент-Экзюпери в переводах и с комментариями Рида Грачева вывели меня на решение проблем нашей современности»²⁵.

1.2 Этапы начального развития советского кинематографа и итальянского кинематографа неореализма

Высшим достижением итальянского кинематографа неореализма раннего периода считаются фильмы Роберто Росселлини, Лукино Висконти, Джузеппе Де Сантиса, Карло Лидзани и ряда других.

С середины 1940-х годов в Италии появилось новое художественное направление – неореализм, – которое как в литературе, так и в кинематографе, представляет собой реакцию на репрессии фашизма и его ложную пропаганду.

В основе неореализма лежали как политические и социальные, так и нравственные идеи. В эти годы в Италии, благодаря распространению социалистических и коммунистических идей, сформировались эстетика и поэтика этого направления. Неореалистические режиссеры противопоставили свои фильмы официальному кинематографу и так называемым «фильмам белых телефонов»²⁶ – комедиям и мелодрамам, одобренным фашистской цензурой.

²⁵ К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья. С. 76.

²⁶ Названием «Кино белых телефонов» (итал. Cinema dei telefoni bianchi) определяется период итальянского кинематографа с 1936 по 1943 год. В этих лентах присутствовали белые телефоны – символ высокого статуса в обществе, в противовес более распространенным черным телефонам. Кинематограф, принадлежащий к этому периоду, считается консервативным, в нем и пропагандировали семейные ценности и четкую социальную иерархию.

Издавались киножурналы «Белое и чёрное»²⁷ и «Кино»²⁸, и основные представители этого направления группировались вокруг двух киножурналов.

Манифестом неореализма считается фильм «Рим – открытый город» Роберто Росселлини, вышедший на экраны в 1945 году. Росселлини начинал снимать этот фильм, когда Италия еще не была освобождена, однако монтировать фильм он смог только после ее освобождения.

«Рим – открытый город» снимался в документальной манере, и некоторые кадры напоминают фоторепортаж. Место действия в фильме – места реальных событий: съемки велись на природе, на улице, в домах рабочих. Профессиональные актеры в фильме участие не принимали, потому что, согласно критериям неореализма, режиссер должен был отказаться от услуг киностудии, профессиональных актеров, от костюмов и сценария, чтобы яснее выразить достоверность рассматриваемых эпизодов.

Наиболее яркой чертой ранних фильмов неореализма была «документальность». В основе неореалистических фильмов часто лежали факты газетной хроники. Важнейшая черта эстетики неореализма заключается в изменении самого языка кино: в диалогах широко использовались народный язык и местные диалекты, а диалоги непрофессиональных исполнителей носили импровизированный характер.

Эстетика итальянского кинематографа неореализма сложилось под влиянием советского кинематографа 1920–1930-х годов. Особое влияние оказали картины Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина. 1920-е годы – это начальный, но чрезвычайно важный период развития советского кинематографа, когда закладывались основы его творческого

²⁷ «Белое и чёрное» (итал. Bianco e nero) – киножурнал, выпускающийся в Италии с 1937 года. Сначала журнал выходил каждый месяц (1937–1943 и 1947–1976), с 1977 по 1982 год - раз в два месяца, потом - ежеквартально - с 1983 по 2003 и в конечном счете - три раза в год. Редакторами журнала являлись Луиджи Фредди (1937), Веццо Ораци (1939), Луиджи Кьярини (1941), Умберто Барбаро (1947), снова Л. Кьярини, затем Джузеппе Сала (1952). С № 575, опубликованного в 2013 году, редактором является Альберто Креспи.

²⁸ «Кино» (итал. Cinema) – итальянский пятнадцатидневный киножурнал, главным редактором которого был Лучано Де Фео. Основан в Риме в 1936 году.

осмысления и дальнейшей эволюции. В качестве примера развития теоретического осмысления молодого искусства отметим работу «Поэтика кино», изданную в 1927 году. Здесь были опубликованы статьи русских формалистов: Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и В. Шкловского. Основное внимание авторы уделяли стилистическим функциям монтажа и приемам, характеризовавшим фильмы того времени. Так, в статье «Поэзия и проза в кинематографии»²⁹ В. Шкловский выделяет два полюса кинематографии конца 1920-х годов – поэтическое и прозаическое, – каждый из которых имеет свои определенные законы. В заключении статьи автор отмечает: «<...> существуют прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловым, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино – есть «стихотворное» кино»³⁰.

Исходя из работ Дзиги Вертова, отметим, в кинематографе тех времен утвердился новый способ понимания мира. Несмотря на то, что не все современники понимали замысел режиссера, называя его «съемщиком», сегодня Вертов считается одним из крупнейших теоретиков мирового кинематографа. Первые его фильмы рассказывали о событиях революции и Гражданской войны. Затем он обратился к поиску новых способов съемки и монтажа, новых методов организации снятого материала с целью осознать реальность во всех ее аспектах.

В его пламенном манифесте «Мы», опубликованном в первом номере журнала «Кино-фот»³¹ в 1922 году, Дзига Вертов представляет свою кинотеорию такими словами: «Мы называем себя «Киноками» в отличие от «кинематографистов» – стада старьевщиков, недурно торгующих своим

²⁹ Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии. С. 167–169.

³⁰ Там же. С. 169.

³¹ «Кино-фот» – советский киножурнал, выпускавшийся в 1922 – 1923-ых годах под редакцией Алексея Гана.

тряпьем. Мы не видим связи между лукавством и расчётом торгашей и подлинным «Киночеством». <...>. Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. – прокаженными. <...>. Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего. Смерть «кинематографии» необходима для жизни киноискусства. Мы призываем ускорить смерть ее»³².

Наблюдая действительность во всех ее проявлениях и выявляя их сущность с помощью киноаппарата, киноки – как назывались единомышленники Вертова – стремились передать правду жизни.

Режиссер продолжает следующими словами: «Мы очищаем Киночеством от примазавшихся к нему, от музыки, литературы и театра, ищем своего, нигде не краденого ритма и находим его в движениях вещей. <...>. Мы исключаем временно человека как объект киносъёмки за его неумение руководить своими движениями. <...>. Новый человек, освобождённый от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодатным объектом киносъёмки»³³.

В манифесте изложена эстетика нового сильного коммунистического человека, лишённого сентиментализма, поскольку, по мнению Вертова, «психологическое» мешает человеку быть точным. Далее, определяя киночество, Вертов пишет: «Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и времени – ритмическое художественное целое, согласно со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи»³⁴. Самое главное – «киноощущение мира» и использование киноаппарата с целью исследовать хаос явлений, присутствующих вокруг нас, но не видимых человеческому глазу. Вертов очень ясно выражает сущность

³² Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Кино-фот. М. 1922. №1. С. 11–12. Цит. по: Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления. Т. 2. М., 2008. С. 13.

³³ Там же.

³⁴ Там же. С. 14.

своего понимания в заключении другой своей важнейшей работы (Киноки. Переворот, 1923):

«Я – киноглаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу увидеть. <...> Заставляю зрителя видеть так, как мне выгоднее всего показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле киноаппарата и направляется им на те последовательные моменты действия, какие кратчайшие и наиболее ярким путем приводят кинофразу на вершину или на дно разрешения. <...>. Мой путь – к созданию свежего восприятия мира. <...> Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир»³⁵.

В 1918 году режиссер выпускал тематический киножурнал под названием «Кинонеделя», посвященный современным кино-событиям.

Вертов обогатил кинематограф, открывая новые возможности монтажа и понимая его как организацию видимого окружающего мира. Теория Вертова о кинематографе распространялась все больше и больше после выпуска киножурнала «Киноправда» (1922–1924).

Фильм «Человек с киноаппаратом», вышедший на экран в 1929 году, считается величайшим документальным фильмом всех времен. Согласно принципам кинотеории режиссера, картина была снята без декораций, без сюжета, без актеров и без титров. Историк и теоретик кино Юрий Цивьян, отсматривая картину «Человек с киноаппаратом» на тридцати пяти миллиметровой монтажной ленте, заметил одну очень любопытную вещь: лента начинается со сцены кинозала, на коробке с пленкой написано «Людина з аппаратом», то есть название этого же фильма Вертова только по-украински. Собственно, объяснение Цивьяна таково: «Так создается петля: мы видим фильм о фильме, который снимается на наших глазах. Создается некая квази-

³⁵ Вертов Д. Киноки. Переворот // Леф. М. 1923. № 3. Цит. по: История отечественного кино. Хрестоматия. С. 121-122.

одновременность, <...>. Только что мы видели киномеханика, потом видели человека, который снимает, теперь мы видим человека, который этот фильм монтирует. Фильм и о монтаже, и о съемке, и о показе. Фильм, объясняющий любителю процесс рождения этого фильма»³⁶.

Дзига Вертов в реализации этой ленты ставит перед собой задачу узнать, как люди реагируют, когда замечают его киноглаз. Отмечая, что прохожие не знают о своем участии в съемке, и, следовательно, реакции их будут разными, Цивьян считает, что здесь Вертов выходит на уровень метафильма. Человек с киноаппаратом снимает жизнь саму по себе, но мы не можем сказать, что он – субъект, а действительность – объект его внимания, поскольку оператор – часть того же мира, как и остальные, не связанные между собой элементы, чередующиеся в этой картине – пустой сад, грудь спящего человека, манекены и т.д.

Как пишет Цивьян, «мы сидим в кинозале и наблюдаем за тем, как киноаппарат наблюдает за людьми. Аппарат наблюдает за женщиной, которая сейчас проснётся от звука киноаппарата и увидит, что ее снимают»³⁷. В то время Вертов был близок левым теориям авангардистского искусства, «в частности, к теории производственного искусства и теории конструктивизма, в которых утверждалось, что в конечном итоге произведение искусства – это самое неинтересное».³⁸

В формировании кинотеорий Дзиги Вертова и Всеволода Пудовкина сыграли важнейшую роль монтажные эксперименты Льва Кулешова³⁹ (эффект

³⁶ Цивьян Ю. Хитрова Д. Дзига Вертов и другие кинолюбители // Сеанс. 2011. 28 июля. [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsvivan/> (дата обращения: 09.04.2017).

³⁷ Цивьян Ю. Хитрова Д. Дзига Вертов и другие кинолюбители. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsvivan/> (дата обращения: 09.04.2017).

³⁸ Там же.

³⁹ «Эффект Кулешова» - это результат монтажных экспериментов, возникновение нового смысла от соположения двух кадров, поставленных рядом. (см.: Кулешов Л. В. Искусство кино [текст] (мой опыт) / Лев Кулешов. Л.: Теа-кино-печать, 1929. 153 с.). В одном из интервью режиссер поясняет, что появление такого эффекта было необходимостью, «потому что к этому времени культура кинематографа <...> требовала новых выразительных средств». (Лев Кулешов об «эффекте Кулешова» // YouTube.

Кулешова) и теоретические работы Сергея Эйзенштейна, в 1923 году опубликовавшего статью «Монтаж аттракционов»⁴⁰. В данной статье режиссер представляет читателю и зрителю новый театральный приём, который получил название «аттракцион». Эйзенштейн утверждает, что монтаж является основой кинематографа и с помощью этого метода режиссер собирает отдельно снятые фрагменты и сочетает их в необходимом ему порядке с целью получить определенный эффект (ритм). По словам Эйзенштейна, аттракцион – это «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»⁴¹.

Эйзенштейн считал, что с помощью монтажа режиссер может спровоцировать у зрителя определенное понимание смысла эпизода. Так, например, в своем агитфильме «Стачка» (1924) режиссер ассоциирует сцену расстрела рабочих со сценой закалывания скота. Этот кинематографический прием получил название «кинометафора». В статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» (1925) режиссер сравнивает «Стачку» с лентой «Киноглаз» Дзиги Вертова и противопоставляет их. Говоря об этом противопоставлении, он начинает с того, что «Стачка» не претендует на выход из искусств, и в этом ее сила. В нашем понимании произведение искусства <...> есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке. Таким свойством и такой предустановкой продукция не обладает, и <...> в результате – отрицание искусства вместо осознания

[Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=53DFmCggjK8&feature=youtu.be>
(дата обращения: 25.04.17).

⁴⁰ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Леф. М. 1923. № 3. С. 70–75. Цит. по: Эйзенштейн С. Избранные произведения.: Т. 1. М., 1964. С. 269–273.

⁴¹ Там же. С. 269.

материалистической его если не сущности, то, во всяком случае, утилитарной применимости»⁴².

По мнению режиссера, работа Дзиги Вертова похожа на работы импрессионистов. Определяя в чем разница между его киноработой и фильмом Вертова, Эйзенштейн замечает: «Вертов берет от окружающего то, что его впечатляет, а не то, чем он будет, впечатляя зрителя, перепахивать его психику. <...>. Вместо того чтобы («Стачка») выхватывать из окружающего куски согласно сознательному волевому предучету, рассчитанному на то, чтобы, обрушив их в соответственном сопоставлении на зрителя, покорить его соответствующим ассоциированием несомому конечному идейному мотиву»⁴³.

Дальнейшее развитие кинотеории С. Эйзенштейна выражено в его шедевре «Броненосец “Потемкин”», вышедшем на экраны в 1925 году. В статье «Констанца. (Куда уходит «Броненосец «Потемкин»?)» (1926) С. Эйзенштейн противопоставляет свой первый фильм («Стачка») «Броненосцу “Потемкин”». Режиссер утверждает, что в плане средств воздействия эти две ленты отличаются друг от друга: «бессюжетность, протоколизм, абстрактная натурность, <...> киноглазистости «Стачки» здесь противопоставлена уже психологизму, и во всей своей полноте. Правда, в новой роли и новый по приемам»⁴⁴.

Тория аттракционов чрезвычайно значительна не только в контексте творчества Эйзенштейна, но и для эволюции мирового кинематографа в целом, поскольку, она «не напоминает зрителю об эмоции, а вызывает эмоцию»⁴⁵.

Говоря о влиянии советского кинематографа на итальянское кино неореализма, нельзя не упомянуть работы Всеволода Пудовкина, особенно его

⁴² Эйзенштейн С. М. К вопросу о материалистическом подходе к форме. Цит. по: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 1. С. 113.

⁴³ Эйзенштейн С. М. К вопросу о материалистическом подходе к форме. Цит. по: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т. 1. С. 115.

⁴⁴ Эйзенштейн С. М. Констанца. (Куда уходит «Броненосец “Потемкин”»). Цит. по: История отечественного кино. Хрестоматия. С. 132.

⁴⁵ Шкловский В. Б. За 60 лет: работы о кино. М., 1985. С. 118.

фильм «Мать» (1926). Любопытно, что, в отличие от Эйзенштейна, в этом фильме Пудовкин прибегает не только к «типажам», то есть непрофессиональным актерам, но и к актерам Московского Художественного театра: в главных ролях Вера Барановская и Николай Баталов.

«Мать» – первая самостоятельная работа Пудовкина и одновременно попытка оттолкнуться от кинематографа Эйзенштейна и его учителя – Кулешова. Концепт фильма исходит из ощущения атмосферы одноименного романа Горького, написанного в 1906 году.

Режиссер поставил перед собой задачу не просто проиллюстрировать события романа Горького, а перевести язык Горького на язык кинематографа. Для этой цели потребовалось отказаться от некоторых сюжетных линий и от многих описательных частей текста. Пудовкину и кинодраматургу Натану Зархи пришлось сделать и другие изменения, чтобы выразить образы и смысл романа в лучшей форме на экране. Они изменили финал, придали более драматический характер образу матери и добавили тему трагической войны.

По словам Пудовкина, «картина была искренней. Это была попытка освоить или, говоря моими словами, полюбить революцию»⁴⁶. Во время производства фильма Пудовкин пришел к выводу: восприятие окружающей действительности каждого человека зависит от его душевного состояния. Впрочем, принадлежность картины Пудовкина к так называемому поэтическому кинематографу не означает, что язык режиссера метафоричен на протяжении всего фильма. В ленте можно найти два стилевых потока, которые находятся во взаимодействии друг с другом: «прямосказание» повествования и метафорическая речь.

Однако не все кинокритики положительно оценивали подобное режиссерское решение. В. Шкловский, например, утверждал, что «“Мать” –

⁴⁶ Пудовкин Вс. [О фильмах «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга»]. Цит. по: История отечественного кино. Хрестоматия. С. 135.

своеобразный кентавр, а кентавр – вообще животное странное; она [кинокартина] начинается пробой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством. Повторяющиеся кадры, образы, обращения образов в символические поддерживают мое убеждение о стихотворной природе этой картины»⁴⁷.

В творчестве Пудовкина монтаж является фундаментальным способом в выражении идей и чувств персонажей. Если говорить о монтаже, разница между кинотеориями Пудовкина и Эйзенштейна в том, насколько значимыми являются сценарий и персонажи. В творчестве Эйзенштейна акцент на эпос масс, а в фильмах Пудовкина – на эпос индивидуума.

В 1930-е годы на Венецианских международных кинофестивалях итальянские режиссеры неореализма смогли познакомиться с творчеством Дзиги Вертова, Всеволода Пудовкина и Сергея Эйзенштейна, которые оказали значительное идеологическое и художественное влияние на их работы.

Однако, в отличие от советских режиссеров, итальянские неореалисты не экспериментировали с монтажом или с ракурсами. По словам Умберто Барбаро, «советская кинотеория и советские кинофильмы указали итальянским художникам путь к реализму»⁴⁸. Барбаро продолжает: «[В Италии] кинопродукция создавалась в соответствии с директивами фашистской пропаганды. Эстетические основы и принципы киноискусства, заложенные советскими кинематографистами, являли собой полную противоположность итальянской культуре тех лет, были радикально антифашистскими и антиидеалистическими. Невозможность создавать кинопродукцию в соответствии с этими принципами заставила лучших кинематографистов Италии временно отказаться от художественной деятельности и обратиться к

⁴⁷ Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии. С. 169.

⁴⁸ Кино Италии. Неореализм. С. 252.

теории, к созданию фундамента итальянской кинокультуры, построенной на оппозиции фашизму и его идеологической надстройке»⁴⁹.

Первый Международный конгресс деятелей кино в 1949 году в Перудже и Первый Национальный конгресс в Парме в 1953 году являются очень важными вехами в короткой истории неореализма. На конгрессах обсуждались творческие и организационные проблемы этого явления и поиски их решения. Чрезвычайно важно отметить, что в работе кинофорума в Перудже (1949) участвовал Всеволод Пудовкин, труды и фильмы которого, как мы уже сказали, оказали значительное влияние на кинематограф неореализма. Одна из проблем, которую обсуждали на конгрессах, была связана с переходом от «неореализма к реализму», взаимосвязи и зависимости между ними. Особенно широкая дискуссия развернулась вокруг фильмов «Дорога» (1954) Федерико Феллини и «Чувство» (1954) Лукино Висконти.

Стоит подчеркнуть, что отношение Феллини с неореализмом было очень сложным и иногда даже парадоксальным, тем сложнее помещать его фильмы в какое-либо фиксированное кинематографическое направление. Было бы неверно рассматривать творчество Феллини как эволюцию неореализма, потому что этот гениальный режиссер имеет свой своеобразный метод анализа реальности, очевидно, уже в фильме «Дорога», который обычно считается неореалистическим фильмом.

Подробный анализ художественных методов создания картины Феллини позволяет противопоставить ее более ранним неореалистическим фильмам. Персонажи Феллини наделены чувственностью, духовностью, и именно поэтому противопоставлены героям первых фильмов неореализма, авторы которых не ставили перед собой задачу передать сложные чувства персонажей.

Г. Богемский в статье, являющейся введением к сборнику «Кино Италии. Неореализм» (1989), пишет о роли творчества Феллини в неореалистическом

⁴⁹ Кино Италии. Неореализм. С. 252.

кино: «Великий своей пронзительной гуманностью и силой эмоционального воздействия фильм Феллини <...> не был новым этапом в развитии неореализма – это было качественно иное художественное явление в развитии послевоенного итальянского киноискусства»⁵⁰.

Действительно, в своих ранних работах Феллини испытал влияние неореализма – его эстетики, стилистики и мироощущения, но Феллини никогда не занимался политикой, и его фильмы создавались не для демонстрации фашизма и политической ситуации того времени.

Богемский продолжает такими словами: «Если неореалисты главное свое внимание сосредоточивали на конкретных социальных условиях человеческого существования, в «Дороге» взгляд ее автора обращен внутрь человека, а внешние обстоятельства носят во многом условный, вполне традиционно-литературный характер – схожесть с неореалистическими лентами поверхностна. Там – документальная достоверность, максимальное приближение к повседневной действительности, герои из гущи жизни, жгучая злободневность; здесь – метафоричность, абстрактно-вневременная «придуманная история» с персонажами-символами. Социальный протест, боль за страждущего человека в «Дороге» облечены в форму трагической притчи»⁵¹.

Таким образом, «фильм Феллини не был «выше» и не был «ниже» неореалистических образцов, – это был иной путь развития итальянского кино»⁵².

Неореалистические фильмы получили бóльший зрительский успех за границей – в Соединенных Штатах, во Франции, в Советском Союзе – чем в самой Италии. В СССР в конце 50-х годов положительно оценивались фильмы итальянских режиссеров, выходявшие на экран, и советские кинематографисты находились под большим влиянием неореалистического течения в

⁵⁰ Кино Италии. Неореализм. С. 29.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

киноискусстве. Важным этапом в истории неореализма является неделя итальянского кино в Москве и в Ленинграде в 1956 году, где были показаны три итальянских фильма: «Дорога» (1954) Федерико Феллини, «Хроника одной любви» (1950) Микеланджело Антониони и «Чувство» (1954) Лукино Висконти.

Одним из сторонников итальянского неореализма в СССР был кинорежиссер Михаил Ромм, отмечавший на кинофестивале: «Итальянский неореализм <...> открыл много ценного советской кинематографической молодежи опыт широкого пользования городской и сельской натурой; исключительную правдивость жизненных ситуаций; отказ от драматических шаблонов, от режиссерской и операторской нарочитости. Однако если до середины 50-х годов советская идеология вполне допускала заимствование элементов итальянского неореализма в отечественном кинематографе, то уже в годы «оттепели» ситуация изменилась»⁵³.

Филолог (сам в прошлом участник кружка «Малой Садовой») Н. И. Николаев вспоминает об увлечении молодых ленинградских писателей 1960-х гг. европейским кинематографом: «Мы все увлекались кино. Это было время «новой волны» французского кинематографа. Мы следили за всеми новинками, знали о том, что идут съемки «Андрея Рублева» А. Тарковского. В журнале «Искусство кино» в те годы публиковались замечательные статьи И. Соловьевой, В. Шитовой, М. Туровской и др., где под видом анализа давались подробнейшие, покадровые пересказы фильмов. При нашем обостренном восприятии, мы еще до того, как увидели фильмы Феллини или Годара, знали их содержание буквально по кадрам»⁵⁴.

Несмотря на то, что итальянские режиссеры неореализма не были увлечены экспериментами с монтажом, как их советские коллеги 1920-1930-х годов, очевидно, что советский кинематограф оказал на них значительное

⁵³ Раззаков Ф. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М., 2008. С. 279.

⁵⁴ Николаев Н. И. Под знаком 1964-го // Сумерки «Сайгона» / Сост. и общ. ред. Ю. М. Валиева. СПб., 2009. С. 45.

влияние. Проанализировав знаковые работы важные для нашего исследования, с уверенностью можно отметить наличие схожих приемов создания картин в итальянском и советском кинематографе – нацеленных на создание эффекта документальности.

2 глава: Рид Грачев как представитель ленинградской прозы 1960-х гг.

*«Ибо Рид Вите – лучший литератор российский нашего времени –
и временем этим и людьми нашего времени вконец измучен»⁵⁵.*

И. А. Бродский

2.1 Развитие ленинградской неофициальной литературы в 1950-1980-е годы

Начало систематическому изучению ленинградской неподцензурной литературы было положено в 1999-2000 гг., когда на кафедре русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, а затем в музее Анны Ахматовой проходили семинары, где обсуждались итоги конференции декабря 1999 года по этой теме. Организаторами конференции стали журнал «Звезда» и НИЦ «Мемориал». Большинство из тех, кто принял участие в семинарах и в работе конференции, сами были активными участниками изучаемого литературного движения.

На семинарах обсуждались темы, связанные с проблемами изучения неподцензурной литературы, необходимыми для осмысления всей истории неофициального литературного движения в Ленинграде: ее рождения, эволюции и связи с традициями литературы досталинского периода, а также литературы и культуры русского зарубежья.

Чтобы понять явление неофициальной культуры обратимся к тексту Декрета о печати⁵⁶, принятому 28 октября 1917 (через три дня после совершения Октябрьской революции), согласно которому закрытию подлежали «контрреволюционные издания». Дальнейшее введение цензуры привело к

⁵⁵ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 67.

⁵⁶ Опубликован 28 октября (10 ноября) в «Газете Временного рабочего и крестьянского правительства» (1917. 28 октября. № 1), а также в «Известиях», «Правде».

культурной изоляции страны, особенно в период сталинского режима, когда государство запрещало все, что не было связано с официальной советской идеологией и культурой.

К концу 1950-х годов в СССР появился самиздат, то есть способ неофициального и потому неподцензурного производства и распространения литературных произведений, и тамиздат, под которым понимается издание текстов за границей, направленное на последующую возможность нелегального распространения их на территории СССР.

Марко Саббатини так определяет феномен самиздата: «Известно, что, говоря о самиздате, мы уделяем внимание не только процессу самостоятельной печати и независимому распространению текстов; самиздат – это метонимическое определение системы художественных, интеллектуальных или политических или, в более широком плане, этических и эстетических ценностей, выраженных множественности мнений и критических точек зрения на развитие русско-советской культуры»⁵⁷.

В истории литературного самиздата можно выделить три периода: 1) 1955-1956 годы, так называемый «студенческий самиздат»; 2) 1959-1960-е годы, появление самиздатских поэтических альманахов; 3) середина 1970-х - 1980-е годы, период издания толстых журналов. Далее кратко охарактеризуем особенности каждого из названных периодов.

Хрущевская «оттепель» явилась важным моментом в истории неофициальной культуры, поскольку с этого момента общественная атмосфера в стране меняется. Представляется чрезвычайно важным в этой связи упомянуть

⁵⁷ Sabbatini M. “Quel che si metteva in rima”: Cultura e poesia Underground a Leningrado. Salerno. 2008. С. 13. Приведем оригинал: «È noto che parlare di samizdat non significa solo focalizzare un procedimento autoreferenziale di stampa ‘fai da te’ e di circolazione autonoma di testi; il samizdat è la determinazione metonimica in un sistema di valori artistici, intellettuali o politici o più ampiamente etici ed estetici, espressi attraverso una pluralità di opinioni e di punti di vista critici sull’evolvere del discorso culturale russo-sovietico». (Перевод мой - М. К.)

статьи И. Эренбурга «О работе писателя»⁵⁸ и В. Померанцева под названием «Об искренности в литературе»⁵⁹, которые содержали передовые идеи того времени. Авторы статей критикуют использование принципов социалистического реализма в советской литературе и подчеркивают, что писателям следует обратиться к частной жизни человека.

Валерий Сажин, говоря о статье Эренбурга, утверждает, что «пафос ее состоял в заявлении права писателя на личные пристрастия и антипатии при изображении жизни, на внимание к частной жизни персонажей и на мотивированный творческой индивидуальностью почерк»⁶⁰.

Вышеупомянутая статья Померанцева считается дальнейшим развитием идей статьи Эренбурга. По мнению Померанцева, в советской литературе существуют недостатки, причина которых лежит в неискренности писателей. В своей статье Померанцев задается вопросом: «Откуда в нашу литературу могла проникнуть неискренность?»⁶¹ и сам находит ответ на него: «Тут много причин. Известную роль, возможно сыграло частное в людях стремление выдавать желаемое за уже существующее. Один неверно понял значение элемента романтики. Другой совершенно неверно представлял себе способы повышения жизнерадостности романов и пьес. Иной просто облегчал путь своих книг, устраняя из них все спорное и неутвержденное, соскальзывая в житейский оппортунизм. Иного дезориентировала наша критика, оперировавшая пресловутым “не характерно!”»⁶². Несмотря на то, что Померанцев в начале статьи подчеркивает: неискренность не обязательно является ложью, - очевидно, что он ставит перед собой задачу выявить присутствие лжи в современной русской литературе.

⁵⁸ Эренбург И. О работе писателя // Знамя. 1953. № 10. С. 160–183.

⁵⁹ Померанцев Вл. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218–245.

⁶⁰ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 6.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

В период «оттепели» писатели старшего поколения пытались опубликовать произведения, написанные в прежние годы, восстановить уничтоженные тексты и собрать тексты авторов, которые не пережили эпоху репрессии. Более того, в результате возвращения в Ленинград многих репрессированных в сталинское время литераторов, в самиздате появились произведения антисталинской направленности.

В конце 1950-х годов в Ленинграде начинают циркулировать тексты лагерной прозы. Среди них произведения Ю. Домбровского, А. Солженицына, В. Шаламова, Е. Гинзбург и ряда других авторов. Кроме антисталинских работ, в самиздате появились книги и отдельные произведения писателей Серебряного века (А. Ахматова, М. Цветаева, Н. Гумилев, О. Мандельштам), а также авторов 1920-1930-х годов (М. Булгаков, Б. Пастернак, А. Платонов и др).

В эти годы формировалось новое литературное поколение, которое по своим эстетическим предпочтениям было весьма разнородным: были те, кто ориентировались на каноны соцреализма, и те, кто от этих канонов стремился освободиться.

Рассматривая социокультурную ситуацию 1950-1960-х годов, И. Н. Сухих отмечает: «Мне представляется, что литература и культура этого времени, официальная, цензурованная, объективно расчленилась на голый официоз и то, что можно назвать официальной оппозицией»⁶³.

Важно подчеркнуть, что атмосфера «оттепели» во многом формировалась под впечатлениями, полученными авторами поколения 1950-1960-х годов от переводной литературы. Действительно, «раскрепощение андеграунда происходит во время возвращения актуальности европейской и американской литературы, а также увеличения подпольных переводов, что является наиболее ярким свидетельством этого процесса. Востребована и очень ценится

⁶³ Сухих И. Н. Три урока самиздата // История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 154.

переводческая деятельность, всё больше увеличивается количество иностранных авторов, переводимых в самиздате: от "Мифа о Сизифе" Камю до Фолкнера, Кафки, Сартра, Сент-Экзюпери, Хемингуэя, Рильке, Верлена, Оруэлла»⁶⁴.

В период «оттепели» развивалась так называемая «молодая литература», с которой, прежде всего, ассоциируются имена ленинградских прозаиков: И. Аксенова, А. Битова, Р. Грачева, Юр. Казакова, Юр. Трифонова и других – и поэтов – Г. Горбовского, Т. Голушко и других.

Определяя молодежное движение тех времен, Борис Иванов замечает: «Эмоциональная раскрепощенность была общим девизом молодежного движения пятидесятых годов и должна была изменить нравы, царящие в отношениях между людьми, сломать формальные социальные перегородки, базирующиеся на социальной иерархии и авторитарных традициях»⁶⁵.

В развитии русской литературы этого времени важнейшую роль сыграл вузовский «самиздат». Явление студенческого «самиздата» возникает в СССР в середине 1950-х годов⁶⁶. Первый, подготовленный студентами ЛГУ журнал – «Голубой бутон» появился в ноябре 1955 года. И хотя он был подвергнут критике в центральной комсомольской печати («в газете обкома комсомола «Смена» появилась статья «Отчего распустился “Голубой бутон” с резкими нападками на авторов журнала»⁶⁷), о журнале смог узнать массовый читатель⁶⁸,

⁶⁴ Sabbatini M. "Quel che si metteva in rima": Cultura e poesia Underground a Leningrado. С. 132. Приводим оригинал: «L'emanipazione dell'underground passa anche attraverso il recupero delle letterature europee e americane e il moltiplicarsi delle traduzioni clandestine ne è la più palese testimonianza. L'attività di traduzione è molto considerata e richiesta, aumentano sempre più gli autori stranieri tradotti nel samizdat: dal Mito di Sisifo di Camus a Faulkner, Kafka, Sartre, Saint-Exupéry, Hemingway, Rilke, Verlaine, Orwell». (Перевод мой - М. К.)

⁶⁵ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 12.

⁶⁶ В годы «оттепели» молодое поколение интересовалось поэтическим творчеством, «стихи молодых поэтов не только звучали с эстрады, но и публиковались в институтских многотиражках: «За сельскохозяйственные кадры» (Сельхозинститут), «Советский учитель» (Педагогический институт), «За кадры верфям» (Кораблестроительный институт), «Горняцкая правда» (Горный институт) и др. » (Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 13.)

⁶⁷ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 11.

⁶⁸ «Комсомольская правда» от 4 января 1956 г.: «Чем другим, если не слабостью идейно-воспитательной работы среди студентов, можно объяснить появление в университете рукописного журнала “Голубой бутон”, с убогими, пошлыми рассказами и слюнявыми стишками. Что нужно бы здесь предпринять? Взять бы да и

затем информацию о нем подхватили зарубежные радиостанции и эмигрантская печать»⁶⁹. Вслед за созданием и выпуском «Голубого бутона» в Ленинграде появились новые студенческие независимые журналы: «Свежие голоса»⁷⁰ Института инженеров железнодорожного транспорта, «Советский учитель» Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена и другие.

В 1950-е годы в вузах Ленинграда появились литературные объединения (ЛИТО), представлявшие собой относительно свободные поэтические кружки. Свои ЛИТО были в Технологическом институте им. Ленсовета («технологическая школа»: Д. Бобышев, А. Найман, Е. Рейн), Горном институте («геологическая школа»: Л. Агеев, А. Битов, В. Британишский, Я. Виньковецкий, Г. Горбовский, А. Городницкий, О. Тарутин), Ленинградском университете («филологическая школа»: Л. Виноградов, М. Ерёмин, С. Кулле, М. Красильников, Л. Лифшиц (Лосев), В. Уфлянд и др.)⁷¹.

В 1957 году Давид Дар, руководитель ЛИТО Горного института, издал в Москве сборник «Голос юности», в котором были опубликованы произведения участников его литобъединения. Студенческое творчество, по сути, выходящее за рамки официально дозволенного, партийным руководством было воспринято негативно. Меры были приняты незамедлительно: летом 1957 года по решению партийного комитета был сожжен весь тираж коллективного поэтического сборника участников ЛИТО Горного института, поскольку сборник был создан не по правилам цензурных формальностей.

публично развенчать это „творчество“, вынести его на суд студенческой общественности... Живого места не осталось бы от всех этих, с позволения сказать, „сочинений“. Но сделано это не было» (Хмара В., Иванов Б. Уметь и знать. С ленинградской конференции ВЛКСМ // Комсомольская правда. 1956. 4 января. № 3. С. 2).

⁶⁹ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 11.

⁷⁰ «Комсомольская правда» от 16 декабря 1956 г. написала, что студенты Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта имени академика В. Н. Образцова «выпустили рукописный журнал „Свежие голоса“, в котором нигилистически охаивают социализм... За последнее время у некоторых студентов стали появляться нездоровые взгляды, ошибочные воззрения на советскую культуру и искусство» (Гребенщиков А. Воспитывать молодежь по-ленински // Комсомольская правда. 1956. 16 декабря. № 294. С. 2).

⁷¹ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 12.

С конца 1950-х и в течение 1960-х годов феномен самиздата проходит новый этап развития, становясь зачастую единственным средством создания диалога между читателем и формирующимися в это время объединениями творческой молодежи.

Во время «оттепели» среди писателей бытовало мнение, что в СССР появилась возможность публиковаться в рамках официальной литературы, но проблема публикации свободного творчества все еще была актуальна. Действительно, для многих писателей, которые стремились выйти к читателю, как Рид Грачев например, вынужденное молчание стало жизненной трагедией. По этому поводу Сергей Довлатов отмечал:

«Если при Сталине талантливых писателей сначала издавали, затем обливали грязью и, наконец, расстреливали или уничтожали в лагерях <...> то теперь никого не расстреливали, почти никого не сажали в тюрьму, но и никого не печатали. Лучшие писатели, уподобляясь заговорщикам, писали, как говорится, «в стол», а менее честные и стойкие верой и правдой служили государству, получая за это доступ к очень заманчивым материальным благам»⁷². Говоря о механизма самиздата Борис Иванов пояснил, что «превращение произведений написанных «не для печати», в литературу – в культурно-социальное явление – в существовавшей ситуации зависело от трех моментов: от существования авторов, в применении к которым эпитет «советский» был по меньшей мере двусмысленен, от возникновения доверительных (неофициальных) отношений между такими авторами и некоторым кругом читателей и от особого свойства этой литературы – читатель обращался к ней, а иногда сам ее размножал и распространял, потому что находили в ней для себя нечто важное, что побуждало его идти на определенный риск: иметь с неподцензурной литературой дело»⁷³.

⁷² Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 15.

⁷³ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 4.

Удивительно, что в это время существовали в одном литературном поколении разные эстетические позиции, которые становились признаком возрождения в России естественного литературного процесса, невозможного до этого времени по причине утвердившихся канонов соцреализма. Назовем здесь только некоторые из направлений литературного движения, родившихся в рамках неофициальной культуры и параллельно существовавших в Ленинграде в 1960-е годы: группы поэтов «филологической школы», «технологической школы», «геологической школы», «Горожане», «Поэты Малой Садовой».

С осени 1964 года в Ленинграде на улице Малой Садовой⁷⁴ появляется новый неформальный культурный центр, где читались стихи и обсуждались те темы, о которых было запрещено писать. Складывается группа поэтов Малой Садовой, в которую входили Александр Миронов, Тамара Буковская, Андрей Гайворонский, Владимир Эрль, Михаил Юпп и многие другие. О причинах объединения поэтов вспоминает Владимир Эрль: «Все (за отдельными исключениями) завсегдатаи Малой Садовой чувствовали между собой нечто общее, что их роднило и сближало. В целом общее количество так или иначе знакомых между собой на Малой Садовой к середине 1970-х насчитывало от двухсот до трехсот человек. Разумеется, не все они занимались творчеством; многие были благодарными слушателями или зрителями, иногда просто приятными собеседниками. Однако фактически все они должны быть названы *поэтами Малой Садовой...*»⁷⁵. В действительности же, на Малой Садовой собирались не только писатели, но и художники, фотографы (Михаил Копылков, Борис Кудряков, Борис Смелов и другие).

⁷⁴ В середине 1960-х годов в отделе «Кулинария» в Елисеевском магазине на угле Невского проспекта д. 56 и Малой Садовой улицы д. 8 был установлен кофеварочный аппарат. Так в ленинградской литературной топонимике появился новый знаковый адрес. Однако, по воспоминаниям Н. И. Николаева, «<...> сам кафетерий на Малой Садовой не был местом разговоров и действия. Люди заходили, выпивали кофе, а дальнейшее общение происходило или в «Собачьем садике», где стояла статуя, прозванная нами «Эдипов комплекс» <...>, или на «Орбите» (площади Искусств), или на Манежной площади» (Николаев Н. И. Под знаком 1964-го. С. 40).

⁷⁵ Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 21.

В 1965 году группой «малосадовцев» в Ленинграде был опубликован альманах стихов и прозы «Fioretti»⁷⁶, составителем которого был А. Чурилин. Издание альманаха представляется важным шагом в эволюции ленинградской литературы андеграунда, поскольку он считается одной из ранних попыток «заявить о создании литературной группы, не связанной с официозом, опирающейся на самостоятельные представления о задачах искусства и творческой свободе»⁷⁷.

Осенью 1966 года внутри круга поэтов Малой Садовой, образовалась группа, распространявшая иронический манифест под названием «Вступительная статейка Хеленуктов» (написан Владимиром Эрлем и Дмитрием Макриновым). Кроме авторов манифеста, к этой группе также относят Александра Миронова, Виктора Немтинова, Леонида Аронзона, Леона Богданова и других. Эстетика Хеленуктов исходит из творчества Обэриутов, имена которых были тогда известны немногим: они пародировали общеизвестные литературные произведения, словесные клише и т.д. Любопытно, что многие из работ Хеленуктов были написаны коллективно. Благодаря Хеленуктам в среде малосадовцев пробудился интерес к таким авторам, как Д. Хармс, А. Введенский и К. Вагинов.

Примечательно, что Владимир Эрль и Александр Миронов установили контакты с московской неофициальной группой литераторов СМОГ («Смелость, Мысль, Образ, Глубина» или «Самое молодое общество гениев»: Владимир Алейников, Владимир Батшев, Леонид Губанов, Юрий Кублановский и др.) и приняли участие в ее самиздатском альманахе «Сфинксы», который был позже перепечатан журналом «Грани»⁷⁸, а также выпущен за границей отдельным изданием. По воспоминаниям Николая Николаева, «в конце апреля

⁷⁶ В этом году альманах «Fioretti» был переиздан (факсимильно) М. Юппом в США.

⁷⁷ Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 22.

⁷⁸ Журнал основан 20 июля 1964 г. Евгением Романовым. Журнал издавался во Франкфурте-на-Майне на русском языке, затем редакция переехала в Москву.

1965 года произошло еще одно эпохальное событие. Владимир Эрль с Александром Мироновым прямо с малой Садовой пошли и сели на третий номер трамвая, который шел до мясокомбината, и уехали... в Москву. Вернулись они через месяц на электричках. <...>. В Москве они познакомились со СМОГами и завязали контакты со многими московскими литераторами <...>. Стихи Владимира Эрля и Александра Миронова были напечатаны в «Сфинксах», а потом в «Гранях» (и это был уже криминал!). Это стало очень важным этапом «вхождения» поэтов Малой Садовой в литературный мир»⁷⁹. Творческие контакты между ленинградскими и московскими литераторами в дальнейшем продолжались и укреплялись.

Одна из важнейших фигур в мире неофициальной культуры – Константин Кузьминский. Он является своего рода культуртрегером свободного искусства. Летом 1972 года Кузьминский вместе с Борисом Тайгиным издал сборник стихов 14 поэтов под названием «Живое зеркало: второй этап ленинградской поэзии» с предисловием Давида Дара. Этот сборник представляет собой первый опыт поэтической антологии в ленинградском самиздате. В 1975 году Кузьминский опубликовал сборник 23 неофициальных авторов «Лепрозорий-23». Летом 1975 года Кузьминский эмигрировал, при этом ему удалось увезти с собой важные материалы поэтического самиздата. Эти материалы позже составили многотомную антологию поэзии «У Голубой Лагуны», опубликованную в США в 1980-1986 годах. В антологию также вошли сопроводительные тексты, фотографии и коллажи тех времен. Кузьминский был одним из первых ленинградских литераторов, который понял необходимость изучения и сохранения неофициальной культуры. Составленную им антологию отличает «не академический объективизм – но желание охватить максимум

⁷⁹ Николаев Н. И. Под знаком 1964-го. С. 41.

неизведанных областей запретной словесности, извлечь из небытия как можно больше незаслуженно замолчанных имен»⁸⁰.

В 1970-е - 1980-е годы в СССР (а вместе с ней явление самиздата) происходит новый этап развития неофициальной культуры – появляются так называемые «толстые» литературные журналы.

Весной 1976 года вышел первый номер литературно-художественного и религиозно-философского журнала «37». Издание получило название по номеру квартиры, снимаемой Виктором Кривулиным, Татьяной Горичевой с Львом Рудкевичем, где в то время собирались литераторы, принимавшие участие в религиозно-философских семинарах. В журнале большое место занимали материалы этих семинаров, здесь также печатались проза, поэзия, переводы, критика и т.д. Более того, издатели ставили перед собой задачу включить русскую литературу в контекст современной мировой культуры. Многие из опубликованного в журнале перепечатывались другими самиздатскими журналами и публиковались за границей.

Другим важным явлением самиздата 1970-х стал журнал «Часы», редактором которого был Борис Иванов⁸¹. Первый номер «Часов» вышел в июне 1976 году. В первых четырёх номерах⁸² журнала Борис Иванов собрал и опубликовал в том числе рассказы и повести Рида Грачева, Александра Севостьянова, Александра Морева и других авторов самиздата; здесь были опубликованы стихотворения Р. Мандельштама, аналитические и публицистические статьи и переводы, а также переводы трудов более пятидесяти зарубежных авторов (Р. Барт, С. Беккет, Х.-Л. Борхес, М. Бубер,

⁸⁰ Давыдов Д. Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны: Рец.: Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны // Критическая Масса. 2006. № 2. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/2/dd19.html>.

⁸¹ «Титул «журнал» закрепился за изданием с 1978, после того как в нем стала публиковаться хроника: обзоры художественных выставок, отчеты о докладах и дискуссиях на квартирных литературных вечерах и семинарах, другая информация о жизни неофициальной культурной среды». (Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 28).

⁸² Всего вышло 80 номеров (с 1976 по 1990).

А. Камю, Ф. Слейтер, Ж.-П. Сартр, Э. Фромм, М. Хайдеггер, К. Ясперс и другие). По словам Бориса Иванова, «“Часы” с самого начала мыслились как печатный орган неофициальной культуры в целом, что обуславливало определенный эстетический и тематический плюрализм при отборе публикуемых произведений»⁸³.

В 1981 году издавался еще один ведущий неофициальный литературно-критический журнал, получивший название «Обводный канал», на его страницах публиковались работы не только ленинградских, но и московских авторов, а также тех, кто эмигрировал в прошлые годы. Журнал включал разные тематики: были разделы прозы, поэзии, критические и философские статьи.

Другим знаковым событием в развитии неофициальной культуры становится учреждение в 1978 году Борисом Ивановым и Аркадием Драгомощенко премии Андрея Белого⁸⁴. Как отмечает Борис Иванов, «издание толстых журналов – «37», «Часы», «Обводный канал», публикующих тексты исключительно профессионального уровня, усилило в литературной среде иерархические различия, которые были подчеркнуты учреждением первой в истории России независимой литературной премии Андрея Белого, присуждаемой русскоязычным авторам новаторских произведений независимо от места их проживания»⁸⁵.

В 1981 году в неофициальной культуре была предпринята (единственная в своем роде)⁸⁶ попытка установления диалога с массовой аудиторией, когда по инициативе Бориса Иванова сформировалась литературная группа «Клуб-81»,

⁸³ Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 28.

⁸⁴ Премия Андрея Белого ежегодно присуждалась неофициальным авторам по трем номинациям: проза, поэзия и критика. Учредители выбрали именно писателя - Андрея Белого потому, что считали его лучшим представителем свободы в литературе.

⁸⁵ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 27.

⁸⁶ «Клуб-81» был организован по согласованию с управлением КГБ и Ленинградским отделением Союза писателей СССР, прецедентов чему не было ни до, ни после образования объединения. (См: Б. И. Иванов. История Клуба-81. СПб., 2015. 496 с).

просуществовавшая до 1988 года. Важным итогом ее деятельности стал выход первого официально изданного коллективного сборника авторов самиздата «Круг» (1985).

В том же 1981 году представители независимой литературы Ленинграда начали собирать материалы для создания антологии ленинградской неофициальной поэзии «Острова»⁸⁷, составителем которой был Вячеслав Долинин. В 1982 году работа была завершена.

В заключение можно сказать, что этап неофициальной литературы заканчивается после падения коммунистического режима и попытки создания демократического общества в 1991 году. Выражение «неофициальная культура» потеряло свой изначальный смысл уже после принятия закона «О средствах массовой информации» от 1 августа 1990 года, расширяющего свободу слова⁸⁸.

По словам Долинина, «эпоха самиздата ушла в историю, оставив нам в наследство уникальный опыт свободного слова, звучавшего вопреки навязанной официозом немоте»⁸⁹.

2.2 Рид Грачев (Вите): творческий путь

Автобиография Рида Грачева содержит важнейшую информацию для понимания той социальной и культурно-исторической атмосферы, в которой прошли его детство и юность.

⁸⁷ Сравнивая антологию «Острова» с антологией «Живое зеркало» и «У Голубой Лагуны», Вячеслав Долинин отмечает: «По сравнению с «Живым зеркалом» и выпущенной К. Кузьминским в США антологией «У Голубой Лагуны», собиравшимися в основном бессистемно и по разным причинам не включившими ряд ярких литературных имен, «Острова» представляли все основные направления в независимой поэзии 1950-70-х. <...>. Антология «Острова» подводила итоги тридцатилетнего периода истории ленинградской неофициальной литературы <...>» (Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 32).

⁸⁸ Фактически ослабление цензуры выразилось несколькими годами ранее. 25 февраля 1986 года в Москве открылся XXVII съезд КПСС (проходивший до 6 марта). Он утвердил новую редакцию Программы КПСС и «Основные направления экономического и социального развития СССР на 1986 - 1990 годы и на период до 2000 года». После съезда руководством СССР официально декларировалась политика «гласности». Цензура постепенно ослаблялась, сойдя к 1991 году почти на нет.

⁸⁹ Долинин В. Э., Северюхин Д. Я. Преодоление немоты // Самиздат Ленинграда. 1950-1990-е. С. 51.

«Я, Вите Рид Иосифович, родился 18 июля 1935 года в семье революционеров-большевиков. Мой дед с материнской стороны Арсений Петрович Грачев активно участвовал в подпольной революционной борьбе и выполнял ответственные задания партии за границей. После октябрьского переворота 1917 года сотрудничал в Наркомздраве и занимал там ответственный пост. Моя бабка, мать моей матери, Лидия Николаевна Вите также участвовала в революционной борьбе, в 1918 году вступила в ВКП(б). Она занимала пост Наркомздрова Закавказской федерации в 1921-1924 годах. Сотрудничала в охранах ВЧК»⁹⁰.

Далее Грачев вспоминает о матери: «Мать отличалась порывистым, сильным характером, часто меняла профессии и места работы, подвергалась репрессиям 1937-1939 годов... К моменту моего рождения мать занимала пост ответственного секретаря многотиражной газеты «Красный треугольник», впоследствии – пост спецкора «Комсомольской правды» по г. Иваново и области. Там она встретила с неким Иосифом Яковлевичем Пинкусом, который стал (по официальным данным) моим отцом <...>. Вообще мать была любвеобильна, так что мне трудно судить о том, кто же из поклонников матери мой действительный отец»⁹¹.

Поскольку Грачев не знал своего отца, он взял себе псевдоним в память о матери – Маули Арсеньевна Вите. Ее связывали дружеские отношения с Ольгой Берггольц, с которой она познакомилась в 1940-е годы. Мать и бабушка Грачева умерли от голода в январе 1942 году в блокадном Ленинграде.

О смерти матери Грачев напишет: «Она умерла в ленинградской квартире с большим темным коридором от голодной блокадной смерти»⁹².

В 1950 году брат матери Грачева – Тумай Арсеньевич Вите забрал племянника к себе в Ригу, где тот окончил среднюю школу. В 1953 году Грачев

⁹⁰ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 6.

⁹¹ Там же. С. 67.

⁹² Там же. С. 7.

возвращается в Ленинград и поступает на отделение журналистики филологического факультета Ленинградского государственного университета. В университетские годы он начинает писать прозу, в этот период закладываются основы его мировоззрения. В 1959 году Грачев защитил дипломную работу о журнале «Мир искусства», после чего решил работать в Риге журналистом. В 1960-м году он вернулся в Ленинград, недолгое время работал редактором в многотиражке «Советский учитель» Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена.

В университетские годы Грачёв познакомился с поэтами «филологической школы»: Л. Виноградовым, М. Ерёмным, С. Кулле, Л. Лосевым, В. Уфляндом и другими, тогда же начинали складываться его литературные связи. И хотя он не был участником «филологической школы», близкое знакомство Рида со всеми представителями этой группы сыграло важную роль в его творческом становлении.

В те же годы состоялась первая публикация Грачева, он был одним из первых молодых писателей, которые сумели опубликовать свои работы. В 1960-м году его рассказ «Песни на рассвете» вошел в коллективный сборник начинающих ленинградских прозаиков «Начало пути»⁹³. Осенью 1960 года Грачев начинает работать на фабрике и в то же время принимает участие в ЛИТО Михаила Слонимского при издательстве «Советский Писатель». В 1962 году Грачев написал рассказ «Адамчик». В этом же году он подписал договор на издание своей книги «Где твой дом» и статей в Ленинградском отделении издательства «Советский писатель»⁹⁴. В феврале 1962 года в «Литературной газете» была опубликована его статья под названием «Недобрая воля», посвященная конфликту на одном ярославском заводе. Для Грачева эта публикация была большой удачей, поскольку студентам-журналистам в

⁹³ Начало пути. Рассказы / [Редколлегия: В. С. Бакинский и др]. Л., 1960. 224 с.

⁹⁴ Позже эти статьи Рида Грачева были опубликованы в «Литературной газете».

«Литературной газете» редко удавалось публиковать свои работы. Важно отметить, что «заводская проблематика получила у Грачева разрешение в соответствии с его собственной установкой. <...> - он противопоставил системе с ее обезличенностью, бездушием, автократией, потенции и силу естественных общественных процессов»⁹⁵.

Публикация принесла Риду успех, в том числе в литературных кругах. Пользовался популярностью его ходивший по рукам неопубликованный рассказ «Зуб болит», написанный в 1959 году. Теперь и старшие писатели, такие как Вера Панова, которая считалась авторитетом в литературном мире того времени, смотрели на Грачева с уважением. Рид Грачев, кроме прочего, занимался переводами и обращался к написанию эссеистики. Среди важнейших для понимания творчества автора эссе можно назвать «Присутствие духа» (1962), «Почему искусство не спасет мир» (1960-е), «Настоящий современный писатель» (вторая половина 1960-х), «Значащее отсутствие» (вторая половина 1960-х) и «М. Антониони. Фильм “Крик”» (1967). Грачев также переводил работы Антуана де Сент-Экзюпери, что нашло отражение в его статье «Присутствие духа»⁹⁶ (опубликована в «Литературной газете» в 1962 году). Позже статью перевели на французский язык, и она появилась во французских газетах. В это же время Грачев написал статью «Поль Верлен» и перевел «Миф о Сизифе» Камю.

В университете состоялось знакомство Рида Грачева с учившимся здесь же Борисом Ивановым (в дальнейшем – одним из ведущих прозаиков ленинградского андеграунда, редактором журнала «Часы», теоретиком «второй культуры»). Борис Иванов об их знакомстве на филологическом факультете ЛГУ вспоминает: «Мог ли я предположить, что уже через четыре года Рид Вите станет моим литературным проводником, притом, что был на семь лет меня

⁹⁵ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 20.

⁹⁶ Грачев Р. Присутствие духа // Грачев Р. Письмо заложнику. С. 599- 617.

моложе, что я доверюсь его литературному вкусу, что благодаря ему окажусь в лучшем городском ЛИТО при издательстве «Советский писатель» (руководил М. Слонимский) и окончательно освобожусь от марксизма»⁹⁷.

Из этой цитаты становится понятным: внутри ленинградского литературного круга Рид Грачев был определенно авторитетной фигурой. Так, Борис Иванов вспоминает, что для него Рид Грачев был учителем не только как писатель, но и как мыслитель. Важность роли Грачева в развитии литературы 1960-х годов отмечена его современниками: он никогда не боялся выразить свои мысли, «у него было необычайно острое видение состояния нашего общества и, опережающее события, понимание культурно-исторического тупика. Он стал известен как носитель смелых новых идей <...>. Он не столько критиковал систему, сколько человека, демонстрируя, сколько лжи, ханжества, ограниченности, извращённых представлений несёт в себе каждый»⁹⁸.

Рид Грачев принадлежал поколению шестидесятников, которое смотрело на окружающую действительность критически. Общим для писателей молодой литературы было противопоставление человека социальной действительности, что нашло отражение в прозе Ю. Казакова, Б. Бахтина, В. Аксенова, А. Битова, О. Базунова и поэзии Г. Горбовского, Л. Аронсона и других.

Чрезвычайно важно упомянуть, что период обучения Рида Грачева в университете пришелся на эпоху «оттепели». По словам Бориса Иванова, «он опробовал все возможности, которые предоставляли «оттепельные» годы. Он стал поистине свободной личностью и поднялся на тот уровень понимания исторической ситуации и ее проблем, к которому на основе своего опыта пришли Александр Солженицын и Андрей Сахаров. И нашел в себе смелость

⁹⁷ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 11.

⁹⁸ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С 53.

писать об этом. И в то же время остался замечательным исключением в среде шестидесятников»⁹⁹.

После чтения прозы и эссеистики Рида Грачева, написанных в течение 1960-х годов, становится понятным, что его привлекала тематика, связанная с революцией, цензурой, репрессиями и с хрущевской реабилитацией. В качестве примера отметим эссе «Почему искусство не спасет мир»¹⁰⁰, написанное в конце 1964 – начале 1965 годов. В этом эссе нравственность противопоставляется идеологической доктрине государства – «доктрине социальных разделений и конфликтов, революций и войн – программу осмысленных нравственных коррекций на ход исторического развития»¹⁰¹. В центре внимания автора находится тема «человек и социум».

В соответствии с этим, очень важным моментом в творческом развитии автора является формирование философии природы. Важно отметить, что Рид Грачев был одним из пионеров концептуализации данной идеи. Борис Иванов определяет это философское осмысление такими словами: «*Человек изоморфен природе* – это положение натурфилософии, которое стихийно использовалось в первый период творческой биографии Грачевым, и не только им, противопоставлялось идеологической «изоморфности» другого порядка: коммунистическая партия – советский народ – «передовое человечество». В целях построения утопического общества оправдывалось насилие над природой, в том числе над природой человека. Грачев находит альтернативу этой идеологии. При построении взаимоотношений между людьми автор определяет природу как источник истинных ценностей. При этом нужно иметь в виду, что создает он новую парадигму ценностей не только на основе своих

⁹⁹ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 5.

¹⁰⁰ Грачев Р. Письмо заложнику. С. 472–482.

¹⁰¹ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 40.

представлений – он испытывает давление своего послесталинского поколения, отрицающего мир, созданный отцам по букве утопической доктрины»¹⁰².

В одноименном эссе¹⁰³ Грачев определяет фигуру настоящего современного писателя: «Есть только один тип человека в обществе, живущего в непрерывном диалоге с современниками. Это писатель. <...>. Писатель – не химера, не выдумка, не чья-то злая затея. Писатель есть сущность, неотъемлемая от жизни. От писателя нельзя избавиться. Писателя нельзя синтезировать, его нельзя заказать, его нельзя утвердить, нельзя и запретить. Общество не может содержать конюшню скаковых писателей, оранжерею писателей экзотических, монастырь писателей молящихся. То есть, опять же, не может, но за счет самого принципа общности. Нет настоящего современного писателя – нет настоящего современного общества»¹⁰⁴.

Уже из этого короткого фрагмента становится ясно, что в основе эссе Грачева лежит мысль о необходимости писателя освободиться от цензурного гнета.

Это эссе тематически связано с другим – «Значащее отсутствие»¹⁰⁵. Размышляя о человеке и его природе, автор утверждает, что человек должен совершать поступки «по совести» – концепт, выраженный автором через понятие «ответственный поступок». Люди отличаются от животных тем, что они совершают поступки, а животные просто живут. Все наши поступки, по мнению Грачева, сводятся к автоматическому комплексу: «можно и нельзя», «да и нет», что тесно связано с вопросом о свободе.

Какая свобода может быть допущена системой разрешений и запретов? Если оказывается, что эта система способна предоставить человеку свободу выбора поступков, значит, вмешательство в нее интеллекта извне излишне.

¹⁰² Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 24.

¹⁰³ Грачев Р. Настоящий современный писатель // Грачев Р. Письмо заложнику. С. 465-471.

¹⁰⁴ Там же. С. 469.

¹⁰⁵ Грачев Р. Значащее отсутствие // Грачев Р. Письмо заложнику. С. 483–496.

Наоборот, если система не способна предоставить подобную свободу, вмешательство интеллекта необходимо, чтобы изменить навыки и отношение человека внутри системы. Таким образом, мы имеем дело с тем, что Грачев называет «значащее отсутствие», то есть отсутствие какого-то случая, без которого жизнь невозможна.

Слово «совесть» тоже связано с этим понятием. Совесть, рассмотренная как система, – это право, и нам, как людям, следует это право реализовать. По мнению Грачева: «Основной закон нашего государства обеспечивает его гражданам свободу совести. Однако опыт пятидесяти лет наглядно показывает, что граждане сами по себе не справились с этой свободой, не смогли ее утверждать. Они отказались от совести ради ее суррогата – системы разрешений и запретов»¹⁰⁶.

Людей же, которые пытались этому противостоять, правильнее всего, по Грачеву, назвать интеллигенцией. На протяжении пятидесяти лет интеллигенция в России уничтожалась и физически и морально, поэтому Грачев считает, что «значащее отсутствие» – это отсутствие и совести, и интеллигенции. Определяя роль интеллигенции, автор продолжает такими словами: «Интеллигентность – это способность написать книжку, основанную на личной эрудиции или на опыте. Книга вообще – это поступок, и поступок тем более крупный, чем ближе подходит он к реальным проблемам жизни»¹⁰⁷. В итоге, значащее отсутствие – это отсутствие интеллигенции, совести, поступка и права на жизнь. По мнению автора, нам следует утвердить реальность значащего отсутствия и понять, что мы страдаем, потому что мы не способны жить по совести.

В 1962 году Рид Грачев пишет один из своих важнейших рассказов «Адамчик». Как отмечает Борис Иванов: «Большие надежды он возлагал на

¹⁰⁶ Грачев Р. Значащее отсутствие. С. 549.

¹⁰⁷ Там же. С. 551.

повесть «Адамчик», которую журнал «Нева» решил печатать, заключил с автором договор, выплатил аванс, типография уже набрала текст ... Публикация поставила бы Грачёва в ряд первых молодых писателей России ... Но партийная бдительность в очередной раз одержала свою победу над талантом и правдой: набор был рассыпан»¹⁰⁸. Для Грачева невозможность опубликовать свои работы стала жизненной трагедией.

В декабре 1965 года он был отправлен в психоневрологическую больницу на станции метро «Удельная». В больнице врач «относил неспособность человека адаптироваться к существующим условиям жизни. Сказал, что считает Грачева душевнобольным»¹⁰⁹. К сожалению, после курса лечения в больнице болезнь не отступила, что повлияло на дальнейшую творческую деятельность писателя. По причине болезни он постепенно изолируется от друзей, от литературного мира, что отрицательно сказывается на его творчестве.

После длительного периода лечения Грачев решил поступать в аспирантуру Института театра, музыки и кинематографии по специальности «киноведение». К этому времени он написал эссе «Микеланджело Антониони. Фильм “Крик”»¹¹⁰, испытав серьезное впечатление от просмотра кинолента итальянского режиссера. В эссе говорится о наличии эстетики факта у М. Антониони, которое становится особенно очевидным при анализе фильма «Крик», вышедшего на экраны в 1957 году. В этой картине Антониони пытается отделить вымышленное от фактического. По мнению Грачева, режиссер в реализации фильма освобождается от догмы, от шаблона литературного мышления. Эстетика Антониони – это творчество факта. Таким образом, факт – единственный объект внимания. Факт есть событие, имеющее свое время и место. Поскольку он ориентирован во времени и в пространстве, он достоверен, причем фактическое является областью человеческого сознания. Очевидно,

¹⁰⁸ Иванов Б. И. Рид Грачев // История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С. 52.

¹⁰⁹ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 50.

¹¹⁰ Грачев Р. Микеланджело Антониони. Фильм «Крик» // Грачев Р. Сочинения. С. 602–624.

Грачев воспринял именно такое понимание факта, и в этом – среди прочего – выразилось влияние итальянского кинематографа неореализма на его творчество.

В своем эссе Грачев отметил два главных направления в итальянском кино неореализма: одно связано с творчеством Федерико Феллини и другое – с творчеством Микеланджело Антониони. К этому времени в Советском Союзе были показаны фильмы Феллини «Дорога» (1954) и «Ночи Кабирии» (1957) и некоторые из фильмов Антониони. Сравнивая кинематографическую манеру этих режиссеров, Грачев делает заключение: разница между ними заключалась в том, что в картины Феллини проникло чувство «настоящего, непосредственной нравственной действительности, а в фильмах Антониони – действительность представлена не в чувственном и частном опыте, а в историческом развитии. «У него, писал Грачев, была цель восстановить в правах историзм подхода к новой эпохе»¹¹¹.

Грачев считает, что Антониони сумел преодолеть эстетический шаблон неореализма (не только кинематографа, но и литературы). Эссе завершается мыслью о том, что Антониони, отказываясь от традиционных критериев итальянского кинематографа, обогнал свое время, поняв, что современное сознание отстало от фактического характера времени. Грачев утверждает, что в фильме "Крик" Антониони обнаруживает несостоятельность принципа художественности в его применении к современной действительности, поскольку художественный подход не может отделить вымышленное от действительного.

Мысль Грачева о том, что «сказочное простирает внимание, <...> лишает нас возможности свободного выбора объекта внимания, разводит нас с областью фактов»¹¹², выраженная в его эссе, позволяет предположить, что он

¹¹¹ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 75.

¹¹² Грачев Р. Микеланджело Антониони. Фильм «Крик». С. 619.

имел в виду «проституированное советское искусство и предлагает провести глобальную ревизию искусства на его соответствие достоверным фактам»¹¹³.

Рассказы Грачева «Некоторое время» и «Адамчик» были опубликованы в ленинградском самиздатском журнале «Часы» (1976. №3).

В 1994 году благодаря переводчице Элизабет Маркштейн, в Москве выходит его вторая и последняя книга «Ничей брат». 1 ноября 2004 года Рид Грачев умирает в Санкт-Петербурге. В 2013 году в издательстве «Звезда» выходят два сборника Рида Грачева: «Сочинения», подготовленный В. Н. Кузьминой и Б. А. Рогинским и «Письмо заложнику», составленный Б. Ивановым. Во введении к этой книге Борис Иванов пишет о «надежде всей русской литературы»¹¹⁴ - как он называет Грачева – такими словами: «Гениальность обрекла его на одиночество. Максимализм – на гордый конфликт с конформизмом. Он <...> стал одним из пионеров новой российской интеллигенции – интеллигенции культурного сопротивления <...>. Радикализация его взглядов СОВПАДАЛА С РАДИКАЛИЗАЦИЕЙ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ, которое не хотело иметь с властью ничего общего»¹¹⁵.

¹¹³ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 75.

¹¹⁴ Там же. С. 25.

¹¹⁵ Там же. С. 82.

3 глава: Проза Риды Грачева и итальянский кинематограф неореализма

«Кем быть – человеком или разновидностью Адама? Вот вопрос, от решения которого зависит ближайшее и дальнейшее будущее всего человечества.

(Р. Грачев. Гибельный путь Адама)¹¹⁶.

3.1 Проза Риды Грачева

В 1960 году Риду Грачеву удалось опубликовать свой рассказ «Песни на рассвете» в сборнике молодых ленинградских прозаиков «Начало пути».

По воспоминаниям Андрея Битова, в начале 1960-х годов на конференции молодых прозаиков «Вера Панова, пользующаяся в то время огромным авторитетом, объявила Риду Грачева «...талантом бесспорным, зрелым, надеждой всей русской литературы. Мы все смотрели на него с ревностью и восхищением; и все это из-за рассказа “Зуб болит”»¹¹⁷. И добавляет: «К 1962 г. слава его среди нас была безмерна»¹¹⁸.

Благодаря рассказу «Зуб болит» (1959), автор совершил переворот, показав жизнь такой, какая она есть, свободную от всех идеологических клише советского времени. Боль – «экзистенциальная доминанта существования»¹¹⁹ - становится главным персонажем рассказа, а не человек, который страдает из-за нее. Метафорическая боль есть страдание человеческой души: человек страдает

¹¹⁶ Грачев Р. Гибельный путь Адама // Грачев Р. Письмо заложнику. С. 421.

¹¹⁷ Битов А. Зуб болит, или Порка Спинозы // Литературное обозрение. 1992. №10. С. 37.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 16.

не из-за зуба, а из-за несправедливости, существующей в обществе и мире, в котором он живет.

Здесь нет никакого традиционного сюжета, никакого героя. Говоря о рассказе «Зуб болит», Борис Иванов замечает: здесь нет «борьбы добра со злом, стоявшим поперек дороги, по которой парторганизации вели трудовые коллективы к замечательным целям, в сущности, не было коллектива и героя, но было то страшное, что еще не имело названия, но уже давно опутывало в стране человеческие взаимоотношения»¹²⁰. Внутри индивида реальность и субъективность пересекаются. «В этом центре страх и бездушие вскормили недоверие к людям, и оно стало привычной защитой в борьбе за физическое и социальное выживание. На это скрещение одиночества, боли и страдания восстает разбуженное сострадание – естественный порыв души»¹²¹.

К 1960-м годам Грачев уже написал довольно много коротких рассказов – некоторые из этих рассказов позднее были опубликованы, часть из них была издана только после смерти автора. Одним из знаковых для понимания эстетики творчества Грачева является рассказ «Облако», написанный, согласно авторской датировке, в период с 1958 г. по 1960 г., однако опубликованный только в 2013 году – после смерти писателя. Тема совести связует этот рассказ с эссе «Значащее отсутствие», написанным во второй половине 1960-х годов. Центральная идея, выраженная в эссе, состоит в том, что люди совершают поступки, сводимые к автоматическому комплексу «можно и нельзя», «да и нет». Герой рассказа «Облако», очевидно, живет именно таким образом. Он простой человек, работающий на заводе, его жизнь обыденная, монотонная. Однако даже он осознает необходимость изменений: «хватит!» (слово, которое он несколько раз повторяет в течение рассказа), так жить невозможно!

¹²⁰ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 16.

¹²¹ Там же.

Отмечая особенности рассказа «Облако», Борис Иванов пишет: «Рассказ интересен тем, что в нем автор одним из первых в молодежной литературе представил героя с «удвоенным сознанием», когда реальность окружающей действительности и действительность навязчивых мыслей и образов сталкиваются в непримиримом противоречии, жертвой которого в рассказе стал не философ и не ученый, а отслуживший на флоте примерный токарь без каких-либо завышенных к жизни требований, женатый на простой любящей женщине»¹²².

Герои рассказов Грачева – ««маленькие люди», дети и подростки, мелкие служащие и рабочие. Их жизнь проходит на производстве, на улицах, в городском транспорте, в коммуналках – в тесной социальной среде. <...> Взрослые в рассказах мало отличаются от детей – у них взамен воспитателей начальство. В жизни первых и вторых бесцеремонно вторгаются чужие люди. В этом тесном бесцеремонном социальном мире рефлексия людей на происходящее обрывочна и бессистемна, личностные биографии невозможны, есть лишь истории выживания, приспособления, конфликтов, старения»¹²³.

Действительно, в рассказах Риды Грачева главными героями являются «маленькие люди», рабочие. Иванов, герой рассказа «Облако», например, работает на заводе, и Адамчик, герой одноименного рассказа, работает там же. При этом в рассказах изображено не живое, текущее по своим законам время, а время конвейера – пустое и механическое.

Переживания героев прозы Риды Грачева связаны с теми ситуациями, которые пережил сам автор. «Безотцовщина, смерть от голода матери и бабушки, борьба за выживание в детских коллективах, полуголодное существование в течение многих лет – и все это в раннем, нежном возрасте –

¹²² Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 17.

¹²³ История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. С 53.

сформировали личность ранимую и строптивую. Тот, кто выжил, сохранил себя как личность, тот понес в своей судьбе глубокие отпечатки эпохи, трансформировавшиеся в критический взгляд на взрослый мир»¹²⁴.

Трагическая биография отражается в жизни главных героев. Из автобиографии автора мы узнаем, что периодом жизни, который он считал самым невыносимым, является время фабрично-заводского обучения. В герое рассказа «Облако» Грачев видит собственную судьбу, он видит того человека, которым мог бы стать, если бы продолжал фабрично-заводское обучение. Он бы также жил, повинаясь автоматическому комплексу, его жизнь наполнилась бы рутиной так же, как у всех.

Известно, что к моменту написания рассказа «Облако» Рид Грачев уже был знаком с рассказами Хемингуэя и открыл для себя итальянский кинематограф неореализма, что произвело на него серьезное впечатление. Именно в те годы неореалистические фильмы начинали распространяться в Ленинграде и Москве.

Проза Грачева очень лаконична, мала по объему, что может быть объяснимо его профессией журналиста. Обратимся к рассказу «Помидоры», написанному в 1959 году. Главная героиня – продавщица помидоров на рынке где-то в Сибири. Б. Рогинский о сюжете рассказа говорит следующее: «Сюжет его примитивен: муж привозит на «москвиче» жену, та садится в ларек и пытается продать помидоры. Они прекрасны – просто золотые яблоки. Но находится всего один покупатель. Жена аккуратно складывает помидоры в пирамидки, играет с ними. Так продолжается несколько дней, наконец приезжает муж, пьет водку, бьет женщину, и они уезжают»¹²⁵. На всем протяжении рассказа мы отмечаем чередование «безобразия социальных

¹²⁴ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 9.

¹²⁵ Рогинский Б. А. Тревога // Грачев Р. Сочинения. С. 7.

отношения: обман, корысть, насилие. Смысл миниатюры: природу калечит бездушный социум»¹²⁶. Дальнейший ход повествования раскрывает смысл, лежащий в основе этого короткого эпизода повседневной жизни двух персонажей: люди не чувствуют необходимости друг в друге. В мире нет никаких связей между людьми и природой. Как результат: люди непоправимо одиноки.

Тема одиночества присутствует и в одном из важнейших рассказов Риды Грачева – «Адамчик» (1962). Адамчик – «никакой человек», не имеющий индивидуального лица. Борис Иванов определяют фигуры «никаких людей» следующим образом: «Появление «никаких людей» - признак общества, впавшего в социальную энтропию, они не способны к осмыслению личного и общественного опыта и, следовательно, к развитию. <...>. «Никакой человек» - это тот человек, который не занимается самодеятельностью, для которого конформизм – стратегия социальной мудрости. Рид Грачев стал одним из первых художников – исследователей реальной социалистической морали»¹²⁷.

Адамчик говорит «Ничего не понимаю! Ничего не понимаю!», – он не понимает действительность вокруг себя, не понимает людей, не понимает, почему люди не уважают друг друга. В результате он воплощает в себе ту нравственную дезориентацию, которая присуща всему обществу.

Цель Грачева – выразить состояние человека, выявить его внутренние конфликты, не видимые на поверхности: герои скрывают свое экзистенциальное недомогание, совершая нелогичные поступки, причины которых они сами не понимают. Грачев строит свои рассказы на факте. Должен остаться только голый факт. Читая рассказы Грачева, мы с очевидностью отмечаем, что итальянское кино неореализма, действительно, сыграло важнейшую роль в

¹²⁶ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 18.

¹²⁷ Там же. С. 19.

формировании художественных принципов, лежащих в основе его произведений. Тип героя, его уравновешенность со средой, речевая характеристика персонажей – все эти элементы повествования обнаруживают влияние эстетики итальянского кинематографа.

Во-первых, и в рассказах Рида Грачева и в неореалистических фильмах главными героями являются простые люди, рабочие. В рассказе «Помидоры» главная героиня не работает на заводе, но автор с помощью созданного образа показывает читателю жизнь «без прикаса» конца 1950-х годов.

Герои Грачева каждый день ходят на работу, и почти все, что происходит в их жизни, происходит на месте работы (зачастую на заводе), у них дома, на улицах. Отношения между людьми в абсолютном большинстве случаев имеют какую-то связь с их определенной действительностью, которая не имеет никакого отношения к тому, что случается в жизни людей другого социального статуса.

Во-вторых, следует отметить важность выбора языковых средств передачи содержания как в творчестве неореалистических режиссеров, так и в рассказах Грачева.

Режиссеры неореализма – Росселлини и другие, снимали в большинстве случаев на улицах, на заводах, в домах и в иной непрдуманной обстановке, чтобы показать зрителям реальность «в чистом виде». Язык фильмов неореализма – своеобразный: широко использовались народный язык и диалекты. Тот же прием можно встретить в прозе Рида Грачева. Грачев строит диалоги и монологи таким образом, чтобы повествование было спонтанным. Речь персонажей Грачева – простая, часто употребляется разговорная форма, сленг, жаргон. Автор также использует прием звукоподражания, что создает у читателя ощущение реальности происходящего.

Здесь необходимо подчеркнуть: прозу Рида Грачева отличают не только новаторские тенденции в тематике произведений, но и сам язык. Литературовед Валерия Николаевна Кузьмина¹²⁸, сохранившая неопубликованные рукописи автора, считала его «создателем универсального языка, который сочетает в себе трудно совместимые качества: простоту, ясность, способность выражать глубокие и самые сложные чувства и мысли»¹²⁹.

Характеризуя прозу Рида Грачева, Борис Иванов замечает: «Проза Рида Грачева – выражение состояний. Внутренние состояния выносятся на поверхность глубокие антропологические факторы, которые преломляют восприятие внешнего мира вплоть до противоположного общепринятому, определяют и поддерживают направленность концептуального мышления, связанного с оформлением ценностных представлений»¹³⁰.

Именно поэтому Рид Грачев в своем повествовании отказывается от деталей, «сложных психологических наслоений ради открытия забытого, завешенного прежними культурными рефлексиями подлинного мира. И как итог он откроет в человеке «Адама», что найдет место в дальнейшем творчестве писателя»¹³¹.

3.2 Анализ рассказа «Адамчик» (1962)

Осенью 1960 года Грачев начинает работать на фабрике по производству пружинных матрасов, как и Адамчик, герой его одноименного рассказа.

¹²⁸ Валерия Николаевна Кузьмина - преподаватель СПб государственного университета культуры. Она сохранила рукописи Грачева, способствовала изданию его книги «Ничей брат» (1994) и составила вместе с А. Рогинским издание «Письмо заложнику» (2013).

¹²⁹ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 25.

¹³⁰ Там же. С. 21.

¹³¹ Там же.

Б. Рогинский в комментарии к эссе Рида Грачева «Гибельный путь Адама» отмечает, что «тема Адама для эссеистики, да и для всего творчества Р. Грачева, чрезвычайно важна и характерна. Как он сам вспоминает, в 1965 г. «...сотрудница журнала “Наука и религия” ищет в Ленинграде авторов» (Архив Р. Г.). Р. Г. [Рид Грачев] предлагает ей цикл очерков под названием «Нравственный мир человека». В этот цикл, вероятно, и входили эссе об Адаме: «Гибельный путь Адама», «Проблема Адама. Природа и человек», «Реальность человека», «О православии» и другие статьи, от которых сохранились либо совсем небольшие фрагменты, либо только заглавия»¹³². Публикация тогда не осуществилась, однако отрывки из эссе «Гибельный путь Адама» были опубликованы в сборнике рассказов, эссе и писем «Письмо заложнику» (2013). Борис Иванов отмечает наличие в тексте Грачева библейских мотивов. Более того, по его мнению, Адамчик является вариантом сюжета на тему рассказа «Адам и Ева» Ю. Казакова, написанного в том же году. Он считает, что «истину художник Казакова ищет в простых вещах, простых чувствах, в простых человеческих отношениях, в естественном порядке жизни. Герой Грачева – это не возвращение к первоизданности, а сама простота, подростковая непосредственность. <...>. Адамчик видит людей, не объединенных ни простыми моральными обычаями, ни уважением друг к другу. <...> Он воплощает в себе ту нравственную дезориентацию, в которую поручено общество»¹³³.

Исходя из вышесказанного, мы можем с очевидностью утверждать: имя героя одноименного рассказа – Адамчик – является не случайным выбором автора, поскольку на всем протяжении повествования читатель встречает

¹³² Грачев Р. Сочинения. С. 647.

¹³³ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 29.

отсылки к библейскому эпизоду «Адама и Евы»¹³⁴ (Бытие: Гл. 3). Стоит подробнее остановиться на некоторых эпизодах, в которых библейские связи очевидно прослеживаются.

«<...> Адамчик шел боком, прыгал, забыв о том, что хотел быть серьезным, и очень скоро налетал на женщину, которая несла яблоки»¹³⁵.

«Яблоко» здесь представляет собой библейский мотив потерянного Рая. Мотив искушения мы встречаем в одиннадцатой части, когда Адамчика угощает яблоком девушка: *«Хочешь яблоко? Откуси...»¹³⁶*. История «Адама и Евы» – это не единственный библейский мотив в тексте. В восьмой части рассказа (всего в рассказе двенадцать эпизодов) Грачев вводит евангельский мотив восхождения на Голгофу. Адамчик поднимается по лестнице в одном из ленинградских домов, неся матрас, что сопоставимо с восхождением Христа на Голгофу: *«Представь себе, что ты – Иисус Христос, – говорила она, поднимаясь впереди. – Ты несешь свой крест. А вокруг тебя римляне, иудеи. А ты ...? Не устал? ... И ты несешь его на Голгофу (это гора), а они тебя бьют, сменяются над тобой, издеваться. А потом... а потом они распнут тебя... на кресте, то есть на этом крокодил, распнут меня на этой полосатом... Ой, я болтаю. Хочешь, отдохни. Нет? Ну, тогда неси... неси свой крест, мой хорошенький мальчик с улицы... в красном шарфике... »¹³⁷.*

Рид Грачев еще на первом курсе университета был увлечен символизмом. Действительно, в рассказе перемежаются символические и гротескные эпизоды, укрепленные присутствием развернутых метафор, как например, в первой части рассказа, когда автор использует развернутую метафору рождения. Автобус, от которого Адамчик только что отпрыгнул, представляется материнским телом:

¹³⁴ Согласно Библии, Адам и Ева – прародители человеческого рода, сотворенные Богом. Они вкусили запретный плод, за что Бог выслал их из Эдемского Сада.

¹³⁵ Грачев Р. Адамчик // Грачев Р. Сочинения. С. 185.

¹³⁶ Там же. С. 215.

¹³⁷ Там же. С. 206.

«Он шел и думал, пытался понять, отчего так уютно было в автобусе и что происходит с людьми, когда они выпрыгивают на тротуар. Люди меняются, но как, где они лучше – в автобусе или на улице, – этого Адамчик не может понять»¹³⁸. Обратимся к следующему эпизоду: Адамчик – на заводе. Он «видел сверху горловины пружин, похожие на кричащие рты, перекошенные, захлебывающиеся в крике, и сам вдруг закричал: – А-а-а!»¹³⁹. Во-первых, продолжая метафору рождения, здесь автор, впервые вводя в текст речь своего персонажа, уподобляет ее крику новорожденного. Крик здесь, вероятно, воплощает собой и более глубокое значение. Здесь стоит обратиться к эссе, написанному Грачевым в 1967 году «М. Антониони. Фильм “Крик”», в котором крик интерпретируется писателем как волевой импульс и момент освобождения главного героя ленты. Крик также представлен на одноименной экспрессионистской картине Эдварда Мунка¹⁴⁰, созданной в промежутке между 1893 и 1910 годами, символизирующей одиночество. Во-вторых, возвращаясь к метафоре Грачева, отметим в тексте образ пружин с кричащими ртами, – олицетворение, с которым читатель снова столкнется в восьмой части: «пружины качались, немо разевали рты»¹⁴¹. Если обратиться к языковому воплощению метафоры, стоит отметить, что в анализируемом фрагменте появляются авторские окказионализмы, как например, слово «*кривулями*», используются глаголы одной и той же семантической группы, выбор которых

¹³⁸ Грачев Р. Адамчик. С. 183.

¹³⁹ Там же. С. 184.

¹⁴⁰ Эдвард Мунк (1863 – 1944) – норвежский живописец и теоретик искусства. Мунк является одним из первых представителей экспрессионизма. Главные мотивы его творчества – смерть и одиночество. Приведем слова коллекционера, автора книги о Э. Мунке, Рольфа Стенерсена: «!Оноша на мосту руками обхватил голову. Рот раскрыт как бы для того, чтобы заглушить крик. Небо кроваво-красное, линии пейзажа громоздятся вокруг него чудовищными извилинами. На литографии «Крик» Мунк сделал надпись «Ich fühlte das Geschrei der Natur». Он вообще редко делал надписи к картинам. Ему было особенно важно, чтобы зрители поняли именно эту картину. «Крик» — может быть, самая характерная картина Мунка. От нее веет всепоглощающим страхом. Она показывает, как краски и линии пейзажа встают против слабого и сверхчувствительного человека. Это сам Мунк, который однажды вечером вдруг почувствовал, что пейзаж его парализует. Линии и краски ландшафта двинулись к нему, чтобы удушить его. Он пытался закричать от страха, но не мог произнести ни звука. Он понял, что с ним что-то случилось, что нервы его перенапряжены». Стенерсен Р. Эдвард Мунк. [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/241373/read>. (дата обращения: 30.04.17).

¹⁴¹ Грачев Р. Адамчик // Грачев Р. Сочинения. С. 184.

исходит из сравнения «пружины похожие на рты»: «кричащие», «крик», «глотку дерет», «кричала», «надрывалась».

Кроме того, чрезвычайно важно отметить, что в тексте употребляются выражения разговорной речи, сленг, жаргон: «врачиха»¹⁴² (разг.), «кореш»¹⁴³ (прост.), «девки»¹⁴⁴ (прост.), «тетка»¹⁴⁵ (прост.) и ряд других слов и выражений. Тётю Веру, браковщицу по профессии, Адамчик называет «Тетка Верка», где суффикс -к, обычно употребляющийся в детской и разговорной речи, обозначает какое-то близкое отношение между людьми, вступающими в беседу. Часто встречаются повторы и звукоподражания, которые подчеркивают механическую работу на заводе.

Далее обратимся к эпизоду, изображающему Адамчика, возвращающимся домой. Грачев вводит в текст мотив потери дома, и к концу эпизода герой (а вместе с ним и читатель) осознает свою бездомность. Можно проследить сравнение утраченного дома с утраченным раем Адама в библейском эпизоде. В ЖАКТе¹⁴⁶ ему объясняют, что мама «съехала», однако текст не дает нам четкого понимания: новая это информация для персонажа или же, напротив, забытая им – это не единственный момент неясности в рассказе.

Выделяя библейские мотивы, как и повторы и другие стилистические приемы автора, которые далее еще будут рассмотрены в исследовании, становится понятно, что рассказ построен по законам поэтического текста.

Несколько раз на протяжении рассказа Адамчик с недоумением повторяет слова «Ничего не понимаю!», являющееся только одним из повторов, присутствующих в рассказе. Герой не понимает и не может ответить на

¹⁴² Большой Академический словарь русского языка. Т. 3. Во – Вящий. М., СПб., 2005. С. 231.

¹⁴³ Большой Академический словарь русского языка. Т. 8. Каюта – Кюрины. М., СПб., 2007. С. 454.

¹⁴⁴ Большой Академический словарь русского языка. Т. 4. Г – День. М., СПб., 2006. С. 591-592.

¹⁴⁵ Словарь русского языка. Том IV. С – Я. М., 1984. С. 362.

¹⁴⁶ ЖАКТ – это сокращение слов (по первым буквам): жилищно-арендное кооперативное товарищество.

вопросы: «Что связывает окружающих его людей? К чему бы он мог приобщиться?»¹⁴⁷.

Говоря о структуре рассказа, необходимо отметить, что его эпизоды наполнены вертикальными и горизонтальными интертекстуальными связями. Так, в тексте присутствует большое количество повторяющихся образов. «Матрас», представляющий собой сквозной образ, формирующийся в процессе развертывания самого текста, появляется в восьмой части в форме перифразы: «Вон за полосатой штукой», «такое страшилище», «бегемот», «Страшный какой крокодил...»¹⁴⁸. Кроме того, матрас – это сквозной сюжетный элемент, связывающий между собой разных персонажей: «Он обхватил запястье Адамчика пальцами, нащупал пульс и объяснил: «- У меня импульсы. Сам Куни сказал. Я ему матрас поднимал. Вот сейчас скажу, что ты думаешь ... Так, погоди, что-то не улавливаю...»¹⁴⁹ (ч. 7), « – Ну, что теперь будем делать? Я ведь не просто так сюда пришла. – А зачем? – спросил Адамчик. – Вон за этой полосатой штукой! – Она махнула рукой в сторону витрины. – За матрасом, – понял Адамчик»¹⁵⁰ (ч. 8), «Они ходили от матраса к матрасу, смешно морщились и смешно смеялись, понимая друг друга»¹⁵¹ (ч. 8).

И хотя движение повествования задается последовательностью случайных встреч Адамчика с другими героями, он все же остается одинок. Ни одна из возможностей коммуникации не стала успешной. Невозможность освободиться от постоянного чувства одиночества разочаровывает героя рассказа.

В третьей части рассказа стоит также особое внимание обратить на первую случайную встречу Адамчика с девушкой. Адамчик также встречается с

¹⁴⁷ Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 29.

¹⁴⁸ Грачев Р. Адамчик. С. 204-205.

¹⁴⁹ Там же. С. 201.

¹⁵⁰ Там же. С. 204.

¹⁵¹ Там же. С. 205.

министрами из Африки в пятой части (в создании разговора между ними употребляется специфический прием, позволяющий передать иностранную речь министров из Африки с сохранением их французского акцента), с мальчиком, который ему дарит трость, в шестой части, с человеком, также работающим на заводе, в седьмой части и с философом в восьмой части.

Отметим и другие повторяющиеся в тексте образы как, например, (женские) «прохладные пальцы» и контраст их с горячим лбом: *«Прохладными руками его держала нарядная обойщица Валя»*¹⁵² (ч. 4); *«Валя перегнулась через столик, приложила ко лбу жесткие прохладные пальцы», «Прохладные пальцы скользнули по лицу», «Хотелось, чтобы прохладные пальцы лежали на лбу, но Валя уже ела суп»*¹⁵³ (ч. 9); *«Прохладные пальчики. Скользят, скользят... – У тебя лоб... теплый»*¹⁵⁴ (ч. 11) и слова, связанные с круговым движением: «диск», «круг», «колесо» (ч. 5).

Подобный повтор образов и ключевых слов используется автором с двумя главными целями: придать тексту ритмизацию либо подчеркнуть какие-либо характеристики персонажа. Так, глагол «стукнуть» (ч. 7) – признак пассивной агрессивности нашего героя, как и глагол «оскалиться», характеризующий Адамчика. Приводим некоторые примеры такого поведения Адамчика: *«Его подхватили под руку и потащили, смеясь. – Пустите, ну! – Адамчик оскалился и ругнулся матом»*¹⁵⁵ (ч. 4); *«Равнодушно удалялись ноги, перетянутые ремешками. Адамчик оскалился»*¹⁵⁶ (ч. 5); *«Милиционер вежливо взялся за разбитый локоть Адамчика. Перед глазами бабочкой вспорхнула квитанционная книжка. Адамчик оскалился»*¹⁵⁷ (ч. 5) и другие.

¹⁵² Грачев Р. Адамчик. С. 191.

¹⁵³ Там же. С. 209-210.

¹⁵⁴ Там же. С. 215.

¹⁵⁵ Там же. С. 191.

¹⁵⁶ Там же. С. 195.

¹⁵⁷ Там же.

Любопытно, что в русском языке этот глагол обычно употребляется по отношению к животным. Многие персонажи, появляющиеся в рассказе, наделяются такими чертами и характеристиками, которые обнажают в них животное начало: Адамчик «оскалился» как собака, девочки как птицы «перелетают с тротуара на тротуар»¹⁵⁸, а у его друга Генки «вздрагивающие уши»¹⁵⁹. Такие особенности построения образов отсылают к предтекстам «Адамчика»: рассказу Е. Замятина «Пещера» (1921), где люди стали похожими на животных, адаптируясь к реальности выживания, и рассказу Дж. Оруэлла «Скотный двор» (1945). Оба произведения не были опубликованы в официальной печати, но получили широкое распространение в самиздате. На протяжении рассказа присутствуют отсылки и к другим произведениям: к классической русской литературе, а также к кинематографическим работам.

Рассмотрим литературные интертекстуальные связи рассказа Рида Грачева.

В первой части Адамчик не понимает, *«как может лицо тети Веры так хорошо улыбаться на автобусе и быть таким злым на работе. Будто две разные тети Веры»*¹⁶⁰.

Двойничество является распространенным приемом в русской литературе (Ф. М. Достоевский, В. В. Набоков). Любопытно, что метафорическое расстояние между двумя лицами тети Веры измеряется тридцатью матрасными рамками. Мы встречаем тему двойничества и во второй части рассказа, когда Адамчик смотрит на себя в зеркало (до тех пор читатель не может представить его внешность): *«В стекле отражался симпатичный молодой человек в серо-зеленом немецком пальто, в красном шапке и серой вязаной шапочке с*

¹⁵⁸ Грачев Р. Адамчик. С. 199.

¹⁵⁹ Там же. С. 196.

¹⁶⁰ Там же. С. 184.

*козырьком. Адамчик поджимал губы, хмурился, казался себе серьезным»*¹⁶¹. Возможно, таким хотел бы видеть себя Адамчик.

В рассказе «Адамчик» можно отметить наличие цветовой символики - художественный импрессионистический стилистический прием, воспринятый Грачевым, вероятно, от Е. Замятина (последний использует данный прием и в рассказах и в романе «Мы»¹⁶² (1920)¹⁶³).

Цвет играет в рассказе Грачева важную роль. Например, красная лампа в третьей части: *«- А что она делает? – спросила девушка громко, чтобы слышали другие женщины. – Не знаю, - тихо ответил Адамчик, - пенсию получает... Вспыхнула красная лампа»*¹⁶⁴. Здесь красный содержит эмоционально-концептуальную характеристику окружающей действительности.

В пятой части рассказа встречаемся с еще одним примером цветовой символики: *«Тёплые ладони, темные руки, черные лица, белые воротники. За спиной уже свистели. Черные безволосые лица. Белые улыбки»*¹⁶⁵. В этих двух предложениях замечаем созвучие, ритмизацию, создающиеся с помощью повторяющихся синтаксических конструкций типа «прилагательное – существительное», содержащих контраст или противопоставление «черные / белые» (цветовая символика, отсылающая к поэме Блока «Двенадцать»¹⁶⁶), и

¹⁶¹ Грачев Р. Адамчик. С. 185.

¹⁶² Роман Е. Замятина «Мы» (1920) разворачивается на разных уровнях, в том числе здесь присутствуют: математический уровень, музыкальный уровень и цветовой уровень. Е. Замятин создает характер героев с помощью цветовой символики. В романе «Мы» автор разграничивает противостоящие миры с помощью цвета. Такое восприятие мира зависит от психологического и эмоционального состояния главного героя.

¹⁶³ Здесь важно подчеркнуть, что, вероятно, Р. Грачев мог познакомиться с романом Е. Замятина «Мы» через Михаила Слонимского, руководителя ЛИТО, который посещал Рид Грачев. М. Слонимский входил в группу «Серрапионовы братья», на становление которой, оказал влияние Е. Замятина. Роман «Мы» был опубликован в советской официальной печати только в 1988 году, однако широко распространявшийся в самиздате.

¹⁶⁴ Грачев. Р. Адамчик. С. 189.

¹⁶⁵ Там же. С. 195.

¹⁶⁶ А. Блок написал поэму «Двенадцать» в январе 1918, через два месяца после Октябрьской революции. В поэме присутствует большое количество образов-символов. Среди них - цветовая символика. Основные цвета в поэме – черный и белый. («Черный вечер. Белый снег»). Черный здесь – символ бездуховности и внутренней пустоты людей. Белый – символизирует надежду, чистоту и духовность.

близких по своей функции экспрессионистскому приему кинематографа,¹⁶⁷ через который внимание зрителя / читателя фиксируется на какой-либо одной ключевой детали. Такое цветовое противопоставление встречаем и в седьмой части рассказа: «– Беленькая? – спросил Адамчик. – наоборот, черненькая» или «Рыженькая красивая. Еще красивей, чем Светка. Кожа белая-белая. Краснеет. Вся красная. Глаза голубые. Одна шапочка синяя, другая белая. Белый пух. Боязно дотронуться»¹⁶⁸.

Зачастую динамика повествования создается благодаря использованию множества предложений, начинающихся с глаголов, с целью описания быстрого развития событий и действий персонажей. Ритмизация создается и с помощью парцелляции, инверсий и синтаксического параллелизма – художественного приема, который обычно употребляется в поэтическом тексте, например: «Мелькали чужие розовые лица»¹⁶⁹ (ч. 4), «Текло, смешиваясь с водой, молоко из разбитой бутылки. Голубое»¹⁷⁰ (ч. 4), «Замолчали. Смотрит старуха. Злыми глазами смотрит старуха с гнилыми зубами. Улыбается»¹⁷¹ (ч. 11).

В тексте «Адамчика» можно также отметить аллюзии на классическую литературу. Рид Грачев выстраивает интертекстуальные связи с произведениями А. С. Пушкина, повестью «Пиковая дама» (1834) («*Восьмёрки, повороты, крутые виражи*») ¹⁷² и поэмой «Медный всадник» (1841).

Пятая часть рассказа начинается изображением Медного всадника. Этот образ значим не только для топонимики Ленинграда, но и для художественного

¹⁶⁷ По словам историка кино Н. А. Агафоновой: «Киноэкспрессионизм представляет собой заключительную фазу развития целостного направления в мировой художественной культуре начала XX века. В основе экспрессионизма лежит трагическое мироощущение и, соответственно, — трактовка человека как существа, подавляемого необоримостью Судьбы». (Агафонова Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов. Мн., 2005. С. 20-21).

¹⁶⁸ Грачев Р. Адамчик. С. 214.

¹⁶⁹ Там же. С. 191.

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Там же. С. 214.

¹⁷² Грачев Р. Адамчик. С. 194.

пространства русской литературы. Медный всадник символизирует власть над городом и над людьми, у Рида Грачева образ Медного всадника вводит тему маленького человека. Автор строит эту часть текста на метафорическом противопоставлении Адамчика и Медного всадника и сравнивает «лёгкие машины» – метонимия, обозначающая велосипеды других мальчиков – с памятником: *«Адамчик всматривался. Зыбким движением колес управляли смуглые литые ноги»*¹⁷³.

Выражение «смуглые ноги» повторяется на протяжении пятой части и соотносится с ногами Медного всадника. Описывается символический бой Адамчика с Медным всадником: Адамчик проигрывает, *«всадник повелительно качнул рукой. Качнулся Сенат, опрокинулось розовое небо и придавило Адамчика к асфальту крутящимся колесом. Обожгло руки. Над головой просвистела машина. <...> Пронесся мимо всадника, не глядя. Горело лицо. Ветер сушил маленькие злые слезинки. <...> Адамчик оскалился»*¹⁷⁴.

Есть в рассказе и отсылки к современной Грачеву русской литературе. В десятой части упоминается популярный в то время детективный роман В. С. Михайлова (1898–1973) «Бумеранг не возвращается», многократно переиздававшихся с 1956 года.

Помимо литературных интертекстуальных связей, в тексте Грачева актуализируются межтекстовые связи с итальянским неореалистическим кинематографом, что, прежде всего, ощущается в особенностях построения композиции рассказа. Каждая из двенадцатых частей, как в композиционном, так и в смысловом отношении представляет собой законченный самостоятельный фрагмент повествования. В то же время цельность всего текста рассказа не подвергается сомнению. В каждой части автор использует

¹⁷³ Грачев Р. Адамчик. С. 193.

¹⁷⁴ Там же. С. 195.

так называемый прием акцентирования, характерный для кинематографа, с целью привлечения внимания аудитории к какой-то конкретной детали, факту, явлению.

Автор уделяет особое внимание деталям. Так, читатель понимает происходящее из контекста, без помощи подробных описаний. Подобное стилистическое решение также является приемом, широко использованным в кинематографе неореализма. (Характерен этот прием и для прозы Э. Хемингуэя).

В одиннадцатой части снова встречаемся с кинематографическим приемом акцентирования: *«Качается перед глазами узкий черный носок ботинка. Это ботинок друга. А у друга перед глазами качается ботинок Адамчика, такой же черные и узкий, – вместе покупали английские ботинки. Адамчик в кресле, и друг в кресле. У обоих – сигареты между средним и безымянным пальцами. Дым бежит к высокому потолку»*¹⁷⁵. Эпизод описывается таким образом, будто киноаппарат перемещается от одного персонажа к другому, при этом каждый раз изменяется ракурс съемки сцены и точка обзора: *«Старуха, неслышно ступая мягкими туфлями, подходит к двери. Нагибается, смотрит. Из щели музыка, тихо. «Мария, Мария, Мария...». Сидят в креслах, развалились, господа какие ... Ногами качают. Ишь, ботинки, носы узкие... Курят. Курят!»*¹⁷⁶. Автор показывает читателю, что происходит в комнате с точки зрения старухи. Она смотрит на сцену в замочную скважину. Ракурс в этом фрагменте текста все время меняется. Здесь же Грачев использует кинематографический прием замедления действия: мальчики долго ждут девушек, и их разговор повторяется дважды с целью замедлить действие, подчеркнуть психологическое состояние героя. Фрагментация речи напоминает монтаж реплик: *«Рыженькая красивая. Еще*

¹⁷⁵ Грачев Р. Адамчик. С. 212.

¹⁷⁶ Там же. С. 213.

*красивей, чем Светка. Кожа белая-белая. Краснеет. Вся красная. Глаза голубые. Одна шапочка синяя, другая белая. Белый пух. Боязно дотронуться»*¹⁷⁷ (ч. 11).

Автор использует описание мимики и жестов¹⁷⁸ персонажей, прибегая к помощи «слов-жестов»¹⁷⁹ (термин Ю. Цивьян), то есть слов, которые трудно воспринимать вне определенного движения. Описанный прием приходит в прозу 1960-х годов из кинематографа. Использование в тексте Грачева позволяет обнаружить определенные параллели художественного языка «Адамчика» с киноязыком итальянских неореалистов. Грачев не описывает внешность Адамчика полностью, а дает нам только некоторые детали его фигуры. Автор описывает персонажа не только через мимику, но и с помощью жестов: *«Под рукой у него появилась сбитая на затылок шапка с торчащим ухом, и он осудил шапку вниз и немного от себя, как пружину»*¹⁸⁰. В сцене возвращения Адамчика домой автор также подчеркивает жесты Адамчика: *«он стучал ногами и руками, сидел на окне и снова стучал»*¹⁸¹.

Характерные особенности итальянского кинематографа неореализма 1950-х годов можно достаточно легко заметить в эпизодах «Адамчика». Итальянский кинематограф неореализма 1950-х годов отличается от раннего неореализма тем, что режиссеры обращают особое внимание на внутренние

¹⁷⁷ Грачев Р. Адамчик. С. 214.

¹⁷⁸ Приведем высказывание Ю. Цивьяна: «Согласно теории Эйзенштейна, жест - прообраз всех средств выразительности, которыми только располагает человеческая культура. Исходя из этой - стадийно оформленной - теории в начале было не слово, а движение, за ним - как след движения - возник линейный рисунок, и лишь затем, как словесный слепок с движения - искусство красноречия и литература». (Цивьян Ю. На поступят и карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М. 2010. С. 11-12).

¹⁷⁹ Определяя термин «слово-жест», Цивьян пишет: «Исследователю-карпалисту, возможно, пригодился бы термин «слово-жест», в котором дана установка на внутреннее движение слова. Таким словом-жестом являются: опоязовское слово «прием» с его борцовской моторикой и дионисийским обертонем; термин «обнажение приема»; и, конечно, «прием задержания», чью родословную сам Шкловский ведет от Овида. <...> словечко «слово-жест» осталось невостребованным. Не исключено, что оно найдет себе место в понятийном аппарате карпалистики – области знания, претендующей на сознание общей поэтики движения. Согласимся – бывают слова, которые трудно помыслить без жеста». Там же. С. 12.

¹⁸⁰ Грачев Р. Адамчик. С. 185.

¹⁸¹ Там же. С. 186.

конфликты героев, с целью определить их душевное состояние. «Передача «потока сознания» персонажа, блуждание в лабиринте его воспоминаний, фантазий и грез привели к примату внутреннего действия, разрушению традиционной линейной наррации и формированию сферической модели повествования с ее многослойной одновременностью <...>. В звуковой партитуре начинают преобладать шумы живой реальности, порой оттесняя на второй план диалоги и музыку. Важное место в художественной ткани фильма приобретает цвет, наделенный драматургической и символической функцией»¹⁸². Кроме того, на этом этапе развития итальянского кинематографа неореализма большое значение приобретают сны, воспоминания героев и их внутренние монологи. В связи с этим вспомним эпизод пятой части рассказа Грачева, в котором Адамчику снятся мальчики, катающиеся на велосипедах: *«Ровные, смуглые от природы и от солнца, без единой царапины ноги властно опускались во сне на педали. Вертелся прозрачный диск. Свистели шины. Наклонялось тело – машина делала крутой разворот, как на треке. Адамчик метался во сне и падал в темноту»*¹⁸³.

Говоря о воспоминаниях, мы не можем не обратиться к эпизоду, в котором Адамчик отмечает крупные события своей жизни, начиная с воспоминаний об отце. Автор воссоздает здесь портрет отца Адамчика, рассказывает о семье героя: *«Когда-то Адамов был отец, папа, но Адамчик помнил его как Адамова в солдатской гимнастерке на портрете»*¹⁸⁴. Отец героя изображен автором как некий мифологический персонаж: из описания становится понятным, что Адамчик лично не знал своего отца - он погиб во время войны. Герой помнит его только по существующему портрету, на котором отец – в военной форме.

¹⁸² Агафонова Н. А. Искусство кино. С. 67-68.

¹⁸³ Грачев Р. Адамчик. С. 194.

¹⁸⁴ Там же.

Мама и сестра Таня рассматриваются как женский мир в противопоставление военному мужскому миру: *«Было где-то время матери и сестры Тани, оно тоже было давно и напоминало о себе снимком на той же стене»*¹⁸⁵. Адамчик знаком с ними лично, однако помнит их по фотографии на стене. Заметим также, что это единственный раз, когда автор упоминает о сестре героя. Показателем отношений матери с сыном является их разговор в цехе. В своей самой первой реплике мать просит у Адамчика деньги за комнату: *«Десятка в сутки, а то в цех ночевать пойдёшь»*¹⁸⁶. Грубая речь персонажей, сама форма «торговли» свидетельствуют о сложных взаимоотношениях матери и сына¹⁸⁷: *«В комнате она сказала: - Десятка в сутки, а то в цех ночевать пойдешь. Адамчик сощурился: - Трешка, а то снова начальник вызовет. Сошлись на пяти рублях»*¹⁸⁸ (ч. 3).

Особо стоит сказать о художественном пространстве рассказа, его топонимике. На протяжении всего произведения, автор упоминает некоторые реальные места Ленинграда – рынок Апраксин двор¹⁸⁹ на улице Садовой, улицу Дзержинского (так называлась улица Гороховая с 1927 г. по 1991 г.), Гостиный двор¹⁹⁰, площадь с памятником Петру Первому «Медный всадник»¹⁹¹, гостиницу

¹⁸⁵ Грачев Р. Адамчик. С. 194.

¹⁸⁶ Там же. С. 189.

¹⁸⁷ Восприятие поведения матери читателем 1960-х годов более острое, чем у нынешнего читателя. «Частную торговлю власть и покупатели относили к подозрительной спекулятивной деятельности». (Иванов Б. И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 18).

¹⁸⁸ Грачев Р. Адамчик. С. 189.

¹⁸⁹ «АПРАКСИН ДВОР, комплекс торг., складских и адм. зданий, сложился в 18-19 вв. на участке, принадлежавшем графам Апраксиным (отсюда назв.) и ограниченном р. Фонтанки, Садовой ул., ул. Ломоносова и Апраксиным пер. Состоит из двух зон - собственно А. д. и Щукина двора. Торговля на этой терр. велась с сер. 18 в. После пожара 1782 и ликвидации Б. Морского рынка, располагавшегося на противоположной стороне Садовой ул., началась застройка А. д. (по преимуществу дерев. зданиями). Пустые места отводились для толкучего рынка». См: Авдеев В. Г. Апраксин двор // Санкт-Петербург. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.encspb.ru/object/2804002064?lc=ru>. (дата обращения: 30. 04.17).

¹⁹⁰ Гостиный двор – самое старое торговое предприятие Санкт-Петербурга и один из символов города, построенный в период с 1761 – 1785 года.

¹⁹¹ «Памятник Петру I, названный А.С. Пушкиным «Медным всадником», занимает исключительное место в истории русской монументальной скульптуры. Это первый скульптурный памятник в Петербурге и вообще в России. Французский скульптор Э.М. Фальконе прибыл в Россию по приглашению Екатерины II осенью 1766 г. Вместе с Фальконе прибыла его ученица Мари-Анн Колло». См: Петру I (Медный всадник), памятник // Санкт-

«Астория»¹⁹² на Исаакиевской площади и фонтан перед Адмиралтейством¹⁹³. Общекультурные фоновые знания позволяли читателю 1960-х годов буквально почувствовать атмосферу, воссозданную Грачевым в рассказе. К примеру, Апраксин двор в то время был местом, имевшим особую репутацию: здесь торговали с рук, была распространена спекуляция, случались и кражи.

Историческое время передается в тексте «Адамчика» не только отсылкой к топонимике Ленинграда конца 1950-х – начала 1960-х годов, но и культурными общественными событиями, происходившими в те годы. Так, в шестой части автор отсылает читателя ко времени написания рассказа, когда в СССР развернулась кампания по борьбе с тунеядством: *«Тогда он вышел и стал читать газету. В глазах прыгали жирные черные слова: «тунеядцев-паразитов», «арестованы»*¹⁹⁴.

В тексте также есть отсылка к «молнии», типу стенгазеты, которая выпускалась, например, в заводском цехе самими рабочими: *«И вот молния, что висит над верстаком. Она про кого? Про него и про друга. Это они выполняют норму на двести пятьдесят процентов и могут на все триста, если не разговаривать»*¹⁹⁵ (ч. 10).

Особой интерес представляет мотив переливания крови, который, с одной стороны, отсылает к историческим реалиям советского время, а с другой

Петербург. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL:

<http://www.encspb.ru/object/2855698587?dv=2853872334&lc=ru> (дата обращения: 30.04.17).

¹⁹² «"АСТОРИЯ" (Б. Морская ул. 39), гостиница. 6-этажное здание построено в 1911-12 (арх. Ф. И. Лидваль, инж. Н. П. Козлов, инж.-арх. К. Г. Эйлерс) с использованием элементов стиля модерн и неоклассицизма». См: И. А. Богданов. "Астория", гостиница // Санкт-Петербург. Энциклопедия.

[Электронный ресурс]. URL: <http://www.encspb.ru/object/2804002969?lc=ru> (дата обращения: 30.04.17)

¹⁹³ «АДМИРАЛТЕЙСТВО, в 18-19 вв. - место стр-ва и ремонта воен. кораблей, имеющее необходимые сооружения (верфи, стапели, эллинги, склады, мастерские и пр.). В СПб. в 18 - нач. 19 вв. действовали т. н. Новое А., А. на Галерном острове, А. и верфь в р-не Галерной гавани. Наиболее известно Главное А. (ныне Адмиралтейский просп., 1), основанное 5.11.1704 на левом берегу Б. Невы по проекту царя Петра I. Общее руководство стр-вом осуществлял А. Д. Меншиков». См: А. Н. Лукирский, С. В. Боглачев. Адмиралтейство // Санкт-Петербург. Энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.encspb.ru/object/2804004730?lc=ru> (дата обращения: 30.04.17).

¹⁹⁴ Грачев Р. Адамчик. С. 200.

¹⁹⁵ Там же. С. 212.

относится к интертекстуальным связям. В девятой части, в которой Адамчика записали на переливания крови. Тема переливания крови связана в рассказе с мотивом поиска друга. Здесь нельзя не вспомнить идеи Александра Богданова – «красного Гамлета», как называли его современники. Он основал Институт переливания крови в 1920-х годах, когда была широко распространена идея омоложения организма в процессе переливания крови. Кроме того, у Богданова возникла идея системности, или представление о том, что каждый человек – это часть системы, и при переливании крови он получает недостающие его организму элементы. В таком понимании – все становились братьями и сестрами по крови и большим единым организмом. Так и герой Грачева, Адамчик, чтобы подружиться, готов всем отдать свою кровь. «- *А у меня кровь любому человеку подходит! И тебе. Вот если бы ты разбился, тебе бы мою кровь перелили. У нас бы и кровь была общая. Здорово?»*¹⁹⁶ (ч. 10).

В одиннадцатой части следует отметить множественные отсылки к реалиям 1960-х годов. В комментариях Б. А. Рогинского отмечены источники, упоминаемых в рассказе популярных в то время песен и кинофильмов. Песня «Марина» бельгийского композитора итальянского происхождения Рокко Граната, сделавшая его знаменитым в 1959 г., строка из которой появляется в рассказе («*Мариа, Мариа, Мариа ...*»), по словам Рогинского, в то время все еще была популярна и часто исполнялась с переменной имени Марина на Мария. Кроме того, в тексте «Адамчика» появляются ссылки на французский кинофильм режиссера Анри Мишеля «Колдунья» (*La sorcière*. 1956) по повести А. И. Куприна «Олеся»: «*похожа на колдунью. Видел?*». Роль колдуньи в этом фильме исполнила актриса российского происхождения Марина Влади.

Интертекстуальные литературные связи с предшествующей эпохой, с одной стороны, и наличие в рассказе отсылок к реальной исторической

¹⁹⁶ Грачев Р. Адамчик. С. 211.

ситуации конца 1950-х - начала 1960-х годов, с другой, формируют собой логику повествования, актуализируют определенную стратегию читательского восприятия текста, при которой контекстуальная информация становится чрезвычайно важной для понимания замысла автора.

Внутритекстовая организация также подчинена определенному принципу построения – ритмизации. Так, двенадцатая (последняя) часть рассказа начинается с олицетворения и перечисления разных типов подушек. Образ подушки в рассказе, также как и образ «матраса», является сквозным, связующим повествование и создающим ритм: *«Вдоль прохода лежали подушки. Подушки стояли, подушки сидели. Их было много. Адамчик шел по проходу, а подушки все сидели, все стояли, все лежали стойками, горами, одна другой. Адамчик пнул подушку и оглянулся. Сзади были подушки. И с боков. И впереди. Народные мягкие подушки для диванов для диванов-кроватей, для канопе, для клеток, для лежанок. Для кресел-кроватей, для тахты. Подушки выставляли в проход мягкие локти. Подушки толкались»*¹⁹⁷. Далее следует описание сцены, в которой Гриша (новый знакомый Адамчика) представлен в гротескной форме. Звуки работы перемешиваются с нечленораздельными звуками, произносимыми глухонемым Гришей. Отсутствие ответных слов не мешает Адамчику, и он продолжает вести диалог. Как отмечает Борис Иванов, для самого Грачева, как и для его героя, часто слова казались излишними: «Не случайно в конце повести [«Адамчик»] появляется глухонемой Гриша. Гриша обходится без слов – работает на конвейере и мычит. Отсутствие речи ему не мешает. <...> Некоторое время Грачев сам проповедовал отказ от слов: «Мычание и жесты по крайней мере не врут». Нет, еще не был создан тот язык, который был способен для верного и искреннего выражения мыслей и чувств. В университетские годы он написал об этом в стихах:

¹⁹⁷ Грачев Р. Адамчик. С. 216.

Когда в груди поднимается вал
ненайденный слов муки –
слова? Какие, к черту, слова...
звуки, звуки, звуки...»¹⁹⁸

В то же время отсутствие ответных слов свидетельствует о нарушении коммуникации. В рассказе Адамчик так и не смог найти друга, ему не удалось найти общий язык с Гришей, и коммуникация не состоялась. Эта сцена завершается следующим образом:

« – Все работаешь? – спросил Адамчик.
– Эдмукак. Ыга-аэ.
– Посидим, поговорим?
– Ээв-аыг...
– Закурим?
– Мыы-ны.
– Много заработал?
– А-ав, ам-мааны.
– Хорошо тебе?
– Аамма пиэммыы. Дыу-выы?
<...>»¹⁹⁹ (ч. 12).

Неясным остается, убил ли Адамчик Гришу, или просто ушел. Сцена заканчивается звукоподражательным «Вик-жук».

¹⁹⁸ Иванов Б.И. Легенда шестидесятых – Рид Грачев. С. 30.

¹⁹⁹ Грачев Р. Адамчик. С. 216.

В финале рассказа дается символическое изображение единого тела народа: *«В автобусе качается от стены к стене большое сонное тело. Тело дремлет. Его душа потягивается, легонько шевелится под мокрым потолком. <...> тело едино, что у него одна голова, один разум и одно сердце»*²⁰⁰ (ч. 12).

Здесь можно увидеть еще один прием поэтического языка Грачева, используемый для описания душевного состояния протагониста: в течение того непродолжительного времени, что он едет на автобусе, он – не один. Затем следует резкий переход от символической картины к реальной. Адамчик едет в автобусе и готовится к выходу и отталкивается от других людей в автобусе, отталкивается от единого тела и чувствует себя уже некомфортно: *«Еще не остановился автобус, а тебя больше нет. Расколотое, гудящее, оно торопливо втягивает в себя нежность и грусть, жалость к собственной слабости»*²⁰¹.

По мнению Б. А. Рогинского, Грачев «сделал в серии своих философских заметок об Адаме этого персонажа средоточием самых опасных тенденций современного, да и древнего общества. Адам – хозяин земли, а значит, и раб. Адам сугубо буржуазен, скрытен, жесток. Адам никого не любит и живет только в перспективе собственной смерти. <...>. И одновременно Адамчик – герой самой нежной его повести, только что родившийся человек, через испытания идущий к человечности. Надежда на эту человечность пронизывает весь мир вокруг»²⁰²: *«На улице Дзержинского лежит туман. В тумане едет автобус. В автобусе качается от стены к стене большое сонное тело. Тело дремлет. Его душа потягивается, легонько шевелится под мокрым потолком. Невидимая, там переливается нельская грусть. Прозрачная нежность слабыми толчками бьется в оконные стекла. И доброе заспанное лицо, большое, общее, хранит на себе следы ночной уверенности в том, что тело едино, что у него*

²⁰⁰ Грачев Р. Адамчик. С. 218.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Рогинский Б. А. Тревога. С. 14.

одна голова, один разум и одно сердце. Адамчик уверенно расталкивает ватные бока, пробираясь к выходу»²⁰³.

Текст рассказа Грачева имеет кольцевую композицию, поскольку заканчивается тем же изображением поездки Адамчика в автобусе, с которого и начинается. Мы, следуя кольцевому движению повествования в рассказе «Адамчик», заканчиваем рассмотрение особенностей его текста мнением самого Грачева о том, что Адам(чик) – «неспособный ни мыслить, ни любить, – воплощение бесчеловечности – нравственной пустоты. ... Чтобы преодолеть Адама в себе, тоже требуется нравственное мужество»²⁰⁴.

²⁰³ Грачев Р. Адамчик. С. 218.

²⁰⁴ Грачев Р. Гибельный путь Адама. С. 421.

Заключение

В настоящей работе были рассмотрены особенности влияния эстетики и художественного языка итальянского кинематографа неореализма на прозу ленинградских писателей 1960-х годов.

Мы проанализировали основные этапы итальянского кинематографа 1940-1950-х годов, в том числе, в аспекте влияние на художественный язык раннего советского кинематографа 1920-1930-х годов. При этом особое внимание мы уделили представителям двух кинематографических направлений: советского киноавангарда и итальянского неореализма. Произведя обзор важнейших этапов развития неподцензурной литературы в СССР, мы обратились к социокультурному контексту творчества ленинградских писателей 1960-х годов, более подробно остановившись на исследование литературного творчества Рида Грачева (Вите).

Несмотря на то, что режиссеры итальянского кинематографа неореализма не были особенно увлечены экспериментами с монтажом, с уверенностью можно утверждать, что их творчество испытало значительное влияние советских авангардистских кинематографических работ. В их картинах сохранилась главная эстетическая черта авангарда – «документальность», вводимая с целью передачи «голых» фактов.

Ленинградские писатели конца 1950-х – начала 1960-х годов ставили перед собой задачу освободиться от ложных установок соцреализма, от идеологической пропаганды государства, чтобы определить и затем искренно показать читателю действительность «в чистом виде». Особую роль в становлении нового эстетического направления в прозе этого времени играло творчество Рида Грачева, ленинградского писателя-интеллектуала.

В основе творчества Рида Грачева, писателя трагической судьбы, лежит точность, до некоторой степени щепетильность наблюдений над окружающей

действительностью. Сознательный выбор подобной художественной стратегии приближает Грачева не только к режиссерам итальянского кино неореализма раннего периода, но и, в большей степени, к режиссерам, снимавшим свои ленты в 1950-х годах: Федерико Феллини и Микеланджело Антониони (с творчеством которых Грачеву удалось познакомиться благодаря Международным кинофестивалям, проходившим в Москве с 1959 года). Именно эти режиссеры больше остальных повлияли на мировоззрение Риды Грачева и, безусловно, на его творчество в целом.

В результате литературоведческого анализа текстов Грачева мы пришли к следующему выводу: эстетика итальянского неореализма значительно повлияла на прозу Риды Грачева, в том числе, на его язык (итальянское кино неореализма раннего периода), а также на способы выражения и изображения внутреннего состояния и переживаний героев его рассказов (работы Ф. Феллини и М. Антониони).

В качестве текста, который наиболее ярко отобразил такую взаимосвязь, в ходе исследования был выбран рассказ Риды Грачева «Адамчик» (1962).

Подтверждая верность нашей гипотезы, мы обращаемся к художественным особенностям неореалистического кинематографа. Так, к середине 1950-х годов, режиссеры неореализма стремятся к поиску новых тем, и «это вызывает переход к реализму экзистенциальному, когда через внутренний конфликт героя исследованию подвергаются причины его душевной и духовной дисгармонии. <...>. Таким образом, автор-режиссер снова выдвигается на первый план экранного произведения, разворачивая в фильме мощное символично-метафорическое пространство. Все это потребовало корректировки кинематографического языка в первую очередь за счет значительного удлинения монтажных кадров (приоритет внутрикадрового монтажа)»²⁰⁵.

²⁰⁵ Агафонова Н. А. Искусство кино. С. 67-68.

Как представляется, на работы Рида Грачева, наибольшее влияние оказал режиссер Микеланджело Антониони, представитель европейской экзистенциальной философии и эстетики – именно это направление было близко мирозерцанию Грачева. Создавая кинокартины, Антониони обращает особое внимание на внутреннее состояние своих героев, «подыскивая адекватные способы киноповествования. Ориентирует камеру на максимальное внимание к персонажам, чтобы «ухватить» мгновения глубинного психологического конфликта. Соответственно удлиняются монтажные кадры, корректируется техника актерской игры в сторону уменьшения внешних эмоциональных проявлений. Таким образом сформировалась поэтика внутреннего неореализма, определившая начальный период творчества режиссера и наиболее органично проявившаяся в фильме «Крик» (1957)»²⁰⁶.

Чтобы глубже понять связь прозаической и кинематографической художественных систем, мы обратимся к сравнению рассказа Рида Грачева «Адамчик» с фильмом «Крик» Микеланджело Антониони.

Грачев в рассказе «Адамчик», как и Антониони в фильме «Крик», акцент делает на душевном состоянии и на внутренних переживаниях своего героя. На протяжении повествования Адамчик встречается со многими людьми, как и Альдо – главный герой ленты Антониони. В обоих случаях показанные события не имеют дополнительной смысловой нагрузки: все, что происходит, описывается автором с единственной целью: продемонстрировать тотальное одиночество человека и особенности восприятия героями своего состояния.

Говоря о фильме «Крик», стоит отметить, что «во внутрикадровых композициях персонажи обязательно уравновешены со средой. Звуковой образ фильмов М. Антониони прежде всего складывается из шумов живой реальности: шорох листвы, скрип дверей, стук каблуков, лязг индустрии,

²⁰⁶ Агафонова Н. А. Искусство кино. С. 77.

монотонное гудение зноя и т.п.»²⁰⁷. Адамчик также показан внутри своей среды: его действительность – это мебельная фабрика. Важность использования автором приемов звукоподражания была рассмотрена в соответствующем разделе нашего исследования. Короткие фразы, появляющиеся как в рассмотренном рассказе Грачева, так и в диалогах Альдо, растворяются в целостном звукообразе. При этом паузы и многоточие, используемые и в кино и прозаическом тексте, приобретают дополнительную смысловую нагрузку.

«Герои М. Антониони всегда лимитированы собственным «Я», ибо лишены жизненной силы. И по закону самосохранения попытка их сближения оборачивается конфронтацией и неожиданным разрывом. Внутреннее оцепенение персонажей диктует фильмам темп *andante*: статичность мизансцен, длинные монтажные кадры. А настойчивое совпадение финала с экспозицией в большинстве картин Антониони создает образ круга – символ отчуждения»²⁰⁸ - эти же замечания, как нам удалось отметить в процессе исследования, вполне могут быть применимы и к характеристике поэтики Рида Грачева. Таким образом, очевидна близость эстетики художественного творчества в произведениях Антониони и Грачева.

²⁰⁷ Агафонова Н. А. Искусство кино. С. 86.

²⁰⁸ Там же.

Литература

I. Источники

1. Грачев Р. Письмо заложнику. СПб.: ООО «Журнал «Звезда», 2013. 656 с.
2. Грачев Р. Сочинения. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, ООО «Журнал Звезда», 2013. 656 с.
3. Начало пути. Рассказы / [Редколлегия: В. С. Бакинскмй и др]. Л.: Лениздат, 1960. 224 с.

II. Исследования

4. Агафонова Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов бузов. Мн.: Тесей, 2005. 192 с.
5. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953 - 1957. Документы / Гл. ред. К. Аймермахер. М.: РОССПЭН, 2001. 806 с.
6. Битов А. Зуб болит, или Порка Спинозы // Литературное обозрение. 1992. №10. С. 37.
7. Брегович Е. Неореализм — открытое искусство // Культурные баррикады. 2007. № 1. С. 6–7.
8. К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990. Автобиографии. Авторское чтение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Валиева. СПб.: Контраст, 2015. 594 с.
9. Вертов Д. Из наследия. Том 1: Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. 536 с.
10. Вертов Д. Из наследия. Том 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.

11. Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 117–119.
12. Вертов Д. Киноки. Переворот // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 120–122.
13. Гребенщиков А. Воспитывать молодежь по-ленински // Комсомольская правда. 1956. 16 декабря. № 294. С. 2.
14. Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. / Сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. 484 с.
15. История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. Сборник статей. СПб.: Издательство «Деан», 2000. 176 с.
16. История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. 672 с.
17. Иванов. Б. И. История Клуба-81. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 496 с
18. Иванов Б. И. Легенда шестидесятих – Рид Грачев // Грачев Р. Письмо заложнику. СПб.: ООО «Журнал «Звезда», 2013. С. 5-82.
19. Иванов Б. И. Рид Грачев // История ленинградской неофициальной литературы. Сборник статей. СПб.: Издательство «Деан», 2000. С. 49–59.
20. Иванов Б. И. Рид Грачев – неизвестный солдат шестидесятих // Звезда. 1994. №2. С. 171–173.
21. Иванов Б. И. Эволюция литературных движений в пятидесятые–восьмидесятые годы // История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. Сборник статей. СПб.: Издательство «Деан», 2000. С. 17-28.

22. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 298 с.
23. Кинематограф оттепели: документы и свидетельства. М.: Материк, 1997. 459 с.
24. Кино Италии. Неореализм: Сборник / Перевод с итальянского, сост., вступ. ст. и коммент. Богемского Г. Д. М.: Искусство, 1989. 431 с.
25. Коллекция: Петербургская проза (ленинградский период). 1960-е. / Автор концепции издания Б. И. Иванов. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. 528 с.
26. Коллекция: Петербургская проза (ленинградский период). 1970-е. / Автор концепции издания Б. И. Иванов. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2003. 576 с.
27. Коллекция: Петербургская проза (ленинградский период). 1980-е. / Автор концепции издания Б. И. Иванов. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. 528 с.
28. Кракауэр З. Человек с киноаппаратом, 1929 // Киноведческие записки. 2000. №49. С. 205-207.
29. Кулешов Л. В. Искусство кино [текст] (мой опыт) / Лев Кулешов. Л.: Теа-кино-печать, 1929. 153 с.
30. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В. 2 т. Т. 1. М.: Академия, 2003. 413 с.
31. Луков Вл. А. Неореализм в литературе // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 1. С. 289–292.
32. Некрасов В. [О «Заставе Ильича»] // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 488-489.
33. Померанцев Вл. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218–245.

34. Пудовкин Вс. [О фильмах «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга»] // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 135.
35. Пудовкин Вс. Творчество литература в кино // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 170–174.
36. Раззаков Ф. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918-1972. М.: Экспо, 2008.
37. Ромм М. «...Сломать привычную форму кинематографа». Из выступления на дискуссии «Язык современного кино» в Союзе кинематографистов, 1962 г. // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 176-181.
38. Рогинский Б. А. Тревога // Грачев Р. Сочинения. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, ООО «Журнал Звезда», 2013. С. 5-20.
39. Самиздат Ленинграда. 1950-е – 1980-е: Литературная энциклопедия / Под общ. Ред. Д. Я. Северюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 622 с.
40. Сартр Ж. П. По поводу «Иванова детства». Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 11-19.
41. Сумерки «Сайгона» / Сост. и общ. ред. Ю. М. Валиева. СПб., 2009. 832 с.: 157 ил. + Вклейка. 65 с. (Творческие объединения Ленинграда).
42. Сухих И. Н. Три уроки самиздата // История Ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. Сборник статей. СПб.: Издательство «Деан», 2000. С.154-158.
43. Феллини Ф. Делать фильм. М.: Искусство, 1984. 287 с.
44. Хмара В., Иванов Б. Уметь и знать. С ленинградской конференции ВЛКСМ // Комсомольская правда. 1956. 4 января. № 3. С. 2.

45. Цивьян Ю. На поступят и карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 329 с.
46. Цимбал И. Замечали – по городу ходит прохожий? (О мифопоэтическом мышлении поколения 1950-х) // К истории неофициальной культуры и современного русского зарубежья: 1950–1990. Автобиографии. Авторское чтение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Валиева. СПб., 2015. С. 480–490.
47. Шкловский В. Б. О Теории прозы. М.: Круг, 1925. С. 7-20.
48. Шкловский В. Б. За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 574 с.
49. Шкловский В. Б. Поэзия и проза в кинематографии // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 167–169.
50. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т 1. М.: Искусство, 1964. 729 с.
51. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 588 с.
52. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 123–126.
53. Эйзенштейн С. М. Основное положение киноэкспериментальной мастерской (КЭМ) // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 127–129.
54. Эйзенштейн С. М. Декларация ассоциации революционной кинематографии // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 130.
55. Эйзенштейн С. М. Констанца. (Куда уходит «Броненосец “Потемкин”») // История отечественного кино. Хрестоматия / Сост. А. С. Трошин. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 131–134.

56. Эйзенштейн С. М. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т 1. М.: Искусство, 1964. С. 109–116.
57. Эйзенштейн С. М. «Броненосец Потёмкин» (1925). С экрана в жизни // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. Т 1. М.: Искусство, 1964. С. 120–121.
58. Эйхенбаум Б. Литература и кино // Советский экран. 1926. № 42. С. 10.
59. Эренбург И. О работе писателя // Знамя. 1953. № 10. С. 160–183.
60. Caramitti M. Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza. Laterza, 2010.
61. Fellini. F. Fare un film. Torino: Einaudi, 1980.
62. Letteratura italiana / diretta da Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 2008.
63. Sabbatini M. “Quel che si metteva in rima”: Cultura e poesia Underground a Leningrado. Salerno: Europa Orientalis, 2008.

III. Справочные издания

64. Большая цензура: писатели и журналисты в Стране Советов. 1917-1956 / Под общ. ред. акад. А. Н. Яковлева; Сост. Л. В. Максименков. М.: МФД: Материк, 2005. 752 с.
65. Большой Академический словарь русского языка. Т. 3. Во – Вящий. М., СПб., 2005. С. 231.
66. Большой Академический словарь русского языка. Т. 8. Каюта – Кюрины. М., СПб., 2007. С. 454.
67. Большой Академический словарь русского языка. Т. 4. Г – День. М., СПб., 2006. С. 591-592.
68. Словарь русского языка. Том IV. С – Я. М., 1984. С. 362.

69. Художественный фильм // Кино: Энциклопедический словарь / С. И. Юткевич. М: Советская Энциклопедия, 1987. 640 с.
70. Randolino G. Dizionario del cinema italiano 1945-1969. Einaudi, 1969.

IV. Электронные ресурсы

71. Авдеев В. Г. Апраксин двор // Санкт-Петербург. Энциклопедия. URL: <http://www.encspb.ru/object/2804002064?lc=ru> (дата обращения: 30. 04.17).
72. Богданов. И. А. "Астория", гостиница // Санкт-Петербург. Энциклопедия. URL: <http://www.encspb.ru/object/2804002969?lc=ru> (дата обращения: 30. 04. 17).
73. Блюм А. Английский писатель в стране большевиков. К 100-летию Джорджа Оруэлла // Звезда. 2003. №6. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/6/blum.html> (дата обращения: 29.04.17).
74. Давыдов Д. Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны: Рец.: Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны // Критическая Масса. 2006. № 2.
URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/2/dd19.html> (дата обращения: 14.05.17).
75. Иванов Б. И. Рид Грачёв (Вите), писатель и мыслитель 1960-х - 1 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ui3dim2vG-o> (дата обращения: 04.04.17).
76. Иванов Б. И. Рид Грачёв (Вите), писатель и мыслитель 1960-х – 2 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bypN3LF92uw> (дата обращения: 04.04.17).
77. Иванов Б. И. Рид Грачёв (Вите), писатель и мыслитель 1960-х – 3 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JP8cNOmDE9w> (дата обращения: 04.04.17).

78. Иванов Б. И. Рид Грачёв (Вите), писатель и мыслитель 1960-х – 4 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A4cb0QaSpkI> (дата обращения: 04.04.17).
79. Иванов Б. И. Рид Грачёв (Вите), писатель и мыслитель 1960-х – 5 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jBH5VdvA5VM> (дата обращения: 04.04.17).
80. Иванов Б. И. Рид Грачёв (Вите), писатель и мыслитель 1960-х – 6 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5mMXgk8oFcM> (дата обращения: 04.04.17).
81. Кулешов Л. Об «эффекте Кулешова» // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=53DFmCggjK8&feature=youtu.be> (дата обращения: 25.04.17).
82. Лукирский А. Н., Боглачев С. В. Адмиралтейство // Санкт-Петербург. Энциклопедия. URL: <http://www.encspb.ru/object/2804004730?lc=ru> (дата обращения: 30.04.17).
83. Петру I (Медный всадник), памятник // Санкт-Петербург. Энциклопедия. URL: <http://www.encspb.ru/object/2855698587?dv=2853872334&lc=ru> (дата обращения: 30.04.17).
84. Плахов А. Микеланджело Антониони // Вестник Европы, 2001, № 3. <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/3/pl.html> (дата обращения: 03.04.17).
85. Солонович. Е. По историю ножа // Вопросы литературы, 2003, № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/1/sol.html> (дата обращения: 03.04.17).
86. Стенерсен Р. Эдвард Мунк. URL: <https://coollib.com/b/241373/read> (дата обращения: 30.04.17).
87. Трофименков М. «Новая волна» – сорок лет спустя // Искусство кино. Архив. 1999. № 5. URL: <http://kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article24> (дата обращения: 11.04.17).

88. Цивьян. Ю. Карпалистика кино: жест и монтаж. Лекция 1 // YouTube.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KYakPTofR3U> (дата обращения: 04.04.17).
89. Цивьян. Ю. Карпалистика кино: жест и монтаж. Лекция 2 // YouTube.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JHtmdR8yo6I> (дата обращения: 04.04.17).
90. Цивьян. Ю. Карпалистика кино: жест и монтаж. Лекция 3. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=z_3D8bpidaY (дата обращения: 04.04.17).
91. Цивьян. Ю. Карпалистика кино: жест и монтаж. Лекция 4 // YouTube.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oBRspcNSq1E> (дата обращения: 04.04.17).
92. Цивьян Ю. Хитрова Д. Дзига Вертов и другие кинолюбители. // Сеанс. 28 июля 2011. URL: <http://seance.ru/blog/kinogorod-tsivian/> (дата обращения: 09.04.2017).
93. Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. 2012, №1. URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (дата обращения: 04.04.2017).
94. Я и Росселлини. Российские режиссеры о неореализме // Искусство кино. Архив, 2003, №11. URL: <http://kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article20> (дата обращения: 03.04.17).