

ной растительности (вянуть, издавать перед дождем запах и т.п.); во-вторых, «луг» как обитель душ умерших; в-третьих, «луг» как то, что соотносится с концептообразующей категорией «множественно-единичность», где метонимическими представителями целого могут оказаться как «повилика» и «дикий укроп», так и сама Богородица; в-четвертых, «луг» как человечество, находящееся в активном взаимодействии с сакральным (ср.: «вымогает, как милость./ боль и легкую смерть и забвение»); и в-пятых, «луг» как топика постепенного истощения-умирания (о запахе/ дыхании), отказа от жизни.

Стихотворение «Успение» показательно своей принадлежностью к самому раннему циклу, представленному в наиболее полном авторском сборнике «Стихи» [5]. В этом

смысле рассматриваемый текст является инвариантным доказательством ранней сформированности ядра концептного словаря лирики О. Седаковой, прочитываемой здесь как единый текст. Так, в данном случае семантическая ситуация интенсифицированной диалогизации жизни и смерти реализуется за счет таких категорий, организующих «множественно-единичное», живое пространство, как, например, «луг», «вода» («дождь»), «свет». Обращение к другим стихотворениям рассматриваемого цикла, несомненно, предоставит более полный материал для концептного словаря исследуемого метатекста. Здесь же важно отметить солидарность фольклорно-обрядового и церковно-библейского дискурсов, их принципиальную обращенность к одному и тому же событию.

#### Литература

1. Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд : сб. ст. / Под ред. Вяч. Вс. Иванова и Л.Г. Невской. — М. : Наука, 1990. — 256 с.
2. Медведева Н. Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции [Электронный ресурс] / Наталья Медведева. — Режим доступа: [http://lib.udsu.ru/a\\_ref/07\\_12\\_001.pdf](http://lib.udsu.ru/a_ref/07_12_001.pdf)
3. Седакова О. «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян» / Ольга Седакова. — М. : «Индрик», 2004. — 320 с.
4. Седакова О. Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. — М. : Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2008. — 432 с.
5. Седакова О. Четыре тома. Том I. Стихи / Ольга Седакова. — М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. — 432 с.

УДК 821.161.1–3Гаврилов

### *Т. А. Шеховцова*

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

#### **Функции интертекстуальности в повести А. Гаврилова «Вопль вперёдсмотрящего»**

---

**Шеховцова Т. А. Функції інтертекстуальності в повісті А. Гаврилова «Вопль того, хто дивиться вперед».** У статті розглядаються інтертекстуальні зв'язки і функції інтертексту в повісті А. Гаврилова «Вопль того, хто дивиться вперед». Показано, що інтертекстуальні посилання істотно прояснюють авторську концепцію та її генезис, підсилюють екзистенційний зміст, акцентують есхатологічну проблематику, добудовують образ оповідача. Претексти утворюють єдине смислове поле, що організується наскрізними мотивами і становить другий змістовний план повісті.

**Ключові слова:** *інтертекст, інтертекстуальність, екзистенційний зміст, есхатологічні мотиви.*

---

© Шеховцова Т. А., 2012

Шеховцова Т. А. Функции интертекстуальности в повести А. Гаврилова «Вопль впередсмотрящего». В статье рассматриваются интертекстуальные связи и функции интертекста в повести А. Гаврилова «Вопль впередсмотрящего». Показано, что интертекстуальные отсылки существенно проясняют авторскую концепцию и ее генезис, усиливают экзистенциальное содержание, акцентируют эсхатологическую проблематику, достраивают образ повествователя. Претексты образуют единое смысловое поле, организуемое сквозными мотивами и составляющее второй содержательный план повести.

**Ключевые слова:** *интертекст, интертекстуальность, экзистенциальное содержание, эсхатологические мотивы.*

Shekhovtsova T.A. The functions of intertextuality in A.Gavrilov's story "A lookout's cry". In the article the intertextual connections and the functions of intertext in A.Gavrilov's story "A lookout's cry" are considered. It is shown that intertextual references essentially clarify the author's concept and its genesis, intensify the existential content, emphasize the eschatological problematics, and complete the image of the storyteller. The pretexts form a common semantic field organized by prevailing motives; this field composes the second substantial plan of the story.

**Keywords:** *intertext, intertextuality, existential content, eschatological motives.*

...Голос Кассандры – пророческий вопль – заглушен.

И. Бушин

Интертекстуальная насыщенность прозы А. Гаврилова неоднократно отмечалась критикой [1; 3; 10]. В произведениях писателя присутствуют и явные, маркированные цитаты, и скрытые, нуждающиеся в расшифровке интертекстуальные отсылки. Последняя повесть Гаврилова «Вопль впередсмотрящего» (ВП) не только не стала исключением, но даже усилила это характерное свойство, еще больше поляризовала эксплицитную и имплицитную интертекстуальность, обнажая первую и вуалируя вторую. Первые интерпретаторы повести констатировали ее цитатную природу [3; 12], не затрагивая более глубокие интертекстуальные слои. Задача нашей статьи – выявление важнейших интертекстуальных элементов повести, в том числе ее скрытых межтекстовых контактов, выяснение их роли в создании художественного целого.

Уже заглавие повести порождает по меньшей мере двойную ассоциацию – с картиной Э. Мунка «Крик» (название которой можно перевести и как «Вопль») и с известной библейской фразой о «глазе вопиющего в пустыне». В таком контексте заглавное словосочетание прогнозирует обращение к философско-эсхатологической проблематике и параболический тип сюжета. Ставшая эмблемой европейского экспрессионизма картина Мунка концентрирует мотивы одиночества, отчуждения, отчаяния, предчувствия/переживания катастрофы, составляющие основу мироощущения гавриловского героя. Библейская интертекстема заставляет вспомнить о классических «пустынях» русской поэзии – прежде всего, «пустыне мрачной»

пушкинского Пророка и «пустыне мира» лермонтовского Демона. Чуть позднее проявится еще одна версия «мира как пустыни» – рефреном проходящая через все повествование фраза из чеховской «Чайки»: «холодно, пусто, страшно», которая становится экзистенциальным стержнем повести.

Текст ВП большей частью представляет собой интертекстуальный коллаж – набор цитат из школьных учебников, пособий по морскому и столярному делу, описаний морских катастроф, произведений русской и зарубежной классики (как правило, атрибутированных или легко узнаваемых), сквозь которые проступает пунктир судьбы центрального героя. Мальчик-повествователь мечтает стать моряком и вместе с другом совершить кругосветное путешествие на яхте, а пока добросовестно конспектирует все, что попадает под руку, зубрит школьную программу и азы парусного спорта. Однако образ героя оказывается подвижным и неопределенным, соединяющим различные возрастные состояния: ребенок, которого ставят в угол за то, что он съел все какао, цитирует Гегеля и интересуется графикой Тулуз-Лотрека, встречается с девушками, получает ножевое ранение в драке, спивается, имеет жену и сына. Движение времени и временная дистанция обозначаются весьма условно

«Дни проходят и падают за сараем»,

«Когда-то я учился в школе шахтерского поселка Антрацитовка»,

«Прошли годы» [6:66, 117, 203] и т. п.),

при этом сознание героя, его мировосприятие, занятия и окружение практически не записаны от времени.

Пожалуй, наиболее значимым неявным претекстом повести можно считать «Школу для дураков» Саши Соколова. Точечная отсылка к творчеству этого автора (цитата из очередного пособия для «ручного» труда):

Гитара из фанеры звучит иначе, чем из палисандра [6:121]

мистифицирует читателя: к «Палисандрии» повесть Гаврилова обращена в гораздо меньшей степени, тогда как «Школа для дураков» рождает множественные творческие импульсы. Повествователь ВП такой же ученик (точнее, мученик) школы жизни, как и юный герой Соколова. Оба страдают от жестокости и агрессивности мира, противопоставляя мечту реальности, оба сосредоточены на первоосновах бытия – смерти и любви. Символом счастья и свободы для героев становится велосипед, на котором можно умчаться «навстречу мечтаемому». В противовес скучному персонажу из школьных задачек, держащему путь из пункта А в пункт Б, герой «Школы для дураков» являет собою «иной, непреходящий во времени и пространстве тип велосипедиста» – «велосипедиста-человека». Этот «кентавр» концентрирует все идеальные качества, а главное – обретает абсолютную свободу и гармонию с окружающим, когда веломашина катится сама по себе навстречу ветру. Мечта Ученика у Соколова – жить на полной велосипедной скорости; смерть же – остановка:

Жизнь моя остановится и будет стоять, как сломанный велосипед в сарае», поэтому «каждый старается не упасть сам, со своего собственного велосипеда [18].

Воображение гавриловского героя рисует сходную картину:

День чудесный, погода замечательная, велосипед пусть не новый, но еще ничего, вы катите по грунтовой дороге, по укатанной... вы молоды, вам еще жить и любить... Но подспудно в вас целился некто, и его патроны заряжены дробью... [6:165].

Укрыться от «этой картечи» сложно даже в «возможных мирах» фантазии, вносящей элемент вариативности в математические задачи: здесь мотоциклист может догнать велосипедиста, а может врезаться в электроопору и не доехать до места назначения.

К «Школе для дураков» восходят такие особенности ВП, как размывание грани между героем и его двойником, разрушение идентичности, неопределенность и многосоставность

повествующего субъекта, игра в номинацию (незакрепленность или отсутствие имени), «прошительность» диалогами, метатекстуальные включения и фрагменты «потока сознания». Пиком самовыражения героя у Саши Соколова является крик, который М. Липовецкий называет «наивысшей манифестацией его творческого импульса» [13:189]:

Так кричите же вы <...> за всех нас... кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты... за всех без вины онемевших, немеющих, обезьязыченных... [18].

Герой взывает к отцу, земному и небесному:

Я заорал так громко, как никогда в жизни еще не кричал, я хотел, чтобы он услышал и понял, что означает крик сына его... это время когда ты умираешь тихо и страшно... сжавшись в утробный комочек... это прелюдия смерти и жизни [18].

Нимфея обращает свой крик «в пустоту пустых помещений», пытаюсь отвратить и заполнить надвигающееся небытие. Но этот «неистовый и чарующий крик» переходит в безумный и немой хоровой вопль:

Лица ваших соучеников <...> становились от вашего вопля еще тупее <...>, и все недоумки спецшколы орали чудовищным онемевшим хором [18].

Герой Гаврилова вполне может именоваться «Человек Вопящий», его крик – тоже исполнение Предназначения, попытка отсрочить небытие, отчаянная претензия на спасение мира, но в этой попытке он совершенно одинок.

В цепочках механически воспроизводимых цитат обнаруживаются семантически значимые интертекстуальные включения, прослеживаются лейтмотивы, очерчивающие экзистенциальную ситуацию заброшенности, одиночества человека в мире, переживания обреченности личного и всеобщего существования, ответственности за свой выбор:

«Здесь, под небом чужим, я как гость нежеланный»,

«Ветер, ветер на всем белом свете, не стоит на ногах человек»,

«Быть или не быть»,

«Не уходи, тебя я умоляю» [6:56, 100, 134] и т. д.

Автор нередко трансформирует претекст, сталкивает цитаты, иронически деконструируя первоисточник. К примеру, центонная конструкция

Когда в морском пути тоска грызет матроса, когда грызет он мачту или трос, свободный человек, всегда ты к морю льнешь. И радует тебя стихии дивный вой [6:194]

объединяет строки из стихотворений Ш. Бодлера «Альбатрос» и «Человек и море», где морская символика раскрывает конфликт поэта и толпы, идеала и реальности, тему свободы, стихийного начала человеческой души. При этом авторская «врезка» («когда грызет он мачту или трос») снижает возвышенный пафос и придает центону абсурдистский оттенок.

Хорошо известные сюжеты порой обретают открытый финал:

Иван Иванович... снимает с ковра свое старое ружье. – И идет. – К Ивану Никифоровичу... – И? – Да что угодно [6:142].

Согласно чеховской максиме, ружье в конце концов должно выстрелить; ожидание этого выстрела порождает экзистенциальный страх и пограничную ситуацию:

Подспудно в вас целился некто, и его патроны заряжены дробью: «Пусто, холодно, страшно». Еще ни один человек, если он, конечно, не безумец, не ушел от этой картечи [6:165].

Интертекстуальные параллели существенно достраивают образ главного героя, раздвигают его границы. Так, кругозор повествователя уже на первой странице неожиданно совпадает со всеобъемлющими возможностями пушкинского пророка: он «внемлет», как «самолет летит над океаном» («горних ангелов полет»), «подводная лодка готовится к погружению» («гад морских подводный ход»), «в дальних карьерах рвут гранит» («неба содроганье <...> и дольней лозы прозябанье») [6:7]. Героя не оставляет ощущение некоего избранничества, особой, хотя пока неузнанной миссии:

Работать, работать, работать, но разве для этого ты предназначен? [6:147].

Эта миссия в конце концов сольется с тайной мечтой – быть впередсмотрящим, тем, кто предупреждает беду:

я что-то крикнул, вернее, хотел крикнуть об опасности, но так слабо, что никто не оглянулся... [6:85].

Пророк, по сути, является именно впередсмотрящим – он провидит будущее, истину, тайну, гибель и т.д. Правда, в романе Гаври-

лова «пророку» уготована участь Кассандры – никто не внемлет его предупреждениям.

У гавриловского повествователя обнаруживается еще один античный предшественник. Среди участников похода аргонавтов был Линкей, который значился в списке спутников Ясона как впередсмотрящий [7:431]. Линкей отличался необыкновенной остротой зрения, мог видеть даже под землей (Аполлодор I (9, 16) [2]). Его всепроникающий взгляд позволял отыскивать зарытые сокровища (правда, по одной из версий, ночью он ничего не видел). В метафорическом смысле этот античный герой обладал даром «смотреть насквозь», обнаруживая за видимыми явлениями скрытые сущности [19:199]. Поэтому для Линкея «смотреть *вперед* означает в первую очередь смотреть *вглубь*» [19:199]. Герой Гаврилова – «обратная» версия Линкея: он долбит холмы в поисках сокровищ, но безрезультатно; прозревает опасность, которую не замечают другие, но бессилен ее предотвратить:

...я увидел, что мало что вижу из-за густого тумана...но все же зорко вглядывался вперед... – Судно прямо по курсу!.. завопил я... – Кончай орать! – произнес чей-то голос в темноте. И я замолчал [6:204].

Однако смысл миссии впередсмотрящего не столько в том, чтобы уберечь мир, а в том, чтобы выбрать для себя достойное бремя, то есть выбрать свое предназначение и себя самого.

От пушкинского пророка, «внемлющего» миру и божественному гласу, духовный путь повествователя ведет к «осмеянному пророку» Лермонтова:

Но кто услышит? Они же все сейчас тоже глумливо смеются [6:163].

Возможный же выход из тупика бессилия и бессмыслицы вновь возвращает в «пустыню»:

Покончить со всем я смогу резко, быстро и желательно на пустыре [6:193].

Гаврилов предлагает свою версию классической темы одиночества поэта («вопиющий» герой не только переписчик, в тексте цитируется его подростковое стихотворение и содержится намек на взрослое творчество: «Эта книга, я уверен, будет иметь успех» [6:186]). Ироническая профанация библейской интертекстемы неуслышанного пророка

(«Кончай орать!») вызывает ассоциации со стихотворением С. Сатина, где «толпа», хотя и более снисходительная, так же чужда «гласу вопиющего»:

– Чей слышен вопль в пустыне мира? /  
Чей это глас?  
– То, ангел мой, пиита лира / тревожит нас.  
– О чем вопит он, горемыка, / и отчего?  
– Пиит, сударыня. Поди-ка / пойми его!  
<...>  
– Ах, боже мой! Мороз по коже – / как он вопит!..  
– Пускай вопит. Тварь божья тоже. /  
Хоть и пиит [16].

Одним из самых «созвучных» герою классиков становится Лермонтов. Ядром лермонтовского интертекста оказывается, конечно же, «Парус», однако повествователь воспринимает его скорее полемически. Добросовестно цитируя «Увы! он счастья не ищет и не от счастья бежит» [6:173], подросток мечтает о любви и счастье, страдает от одиночества, а потому как будто ищет свое продолжение классической цитаты или хочет ей возразить:

Белеет парус одинокий... и... и... И все же [6:194].

По ходу повествования выстраивается анафорическая цепочка: *белый плащ* – Борис Петрович (он же Борис Павлович, или ЧБП – человек в белом плаще) – *белый парус*. Загадочный ЧБП становится спутником, собеседником, судьей и соперником героя, соединяя в себе объективное (внеличностное) и субъективное. В числе предшественников этого персонажа – Некто в сером из драмы Л. Андреева, а также пушкинско-есенинский Черный человек и другие inferнальные двойники русской и мировой литературы.

Конфликт человека с миром и социумом, зависимость личности от случайности и беспомощность ее перед внешними силами, будь то власть или рок, символизирует эпизод с паучком, заживо вдавленным воздушной струей в кровавую гроздь винограда,

что, верно, придаст будущему вину неповторимый вкус и запах [6:95].

Рассказ о паучке перерастает в воображаемый сюжет, связанный с персональными переживаниями:

...и они стали задавать мне вопросы по поводу Человека в Белом Плаще, и я понял, что сейчас они станут надувать меня жа-

тым воздухом, и мне было больно и страшно [6:95]

(эти «они» из милицейской машины явно родственны представителям власти, сажающим в пыточный колокол героев романа «Мы»). Однако социальный аспект – лишь одна из граней более общей ситуации, не случайно в поле зрения героя вскоре окажутся вполне кафкианские персонажи:

Входят двое в длинных черных плащах. Под плащами угадываются стволы. Они кого-то ищут. Я не знаю того, кого они ищут. Уходят». Тема казни задается предметным перечислением: «Гвозди, молоток, дерево, веревка, земля» [6:97].

Черный плащ символизируют смерть и страх, неотвратимость кары, пусть даже за несуществующую вину.

Белый плащ с плеч ЧБП переходит к главному герою, ассоциирующему себя с лермонтовским персонажем:

Кто оценит в тумане мой новый белый плащ? [6:114].

Плащ легко оборачивается парусом:

Я надел плащ, он тоже был в плаще, и мы <...> стали отрабатывать основные приемы управления яхтой на краю оврага с расстегнутыми плащами. Ветер был довольно сильный, нас то сносило в овраг, то уносило в поля, но мы умело применяли и фордевинд, и оверштаг, и тому подобное [6:86–87].

...я не расстегивал свой плащ (парус) [6:153].

В очередном упоминании о плаще иронически инверсируется блоковский образ:

Женщина в синем плаще уводит меня домой [6:90]

(Ср. у Блока: «Ты в синий плащ печально завернулась, / В сырую ночь ты из дому ушла»). Синий плащ – атрибут Прекрасной Дамы, Вечной Женственности – у Гаврилова прозаизируется: «женщина в синем» пресекает устремленность героя ввысь, его порыв «рассмотреть Землю». Показательно, что «цветность» плаща оказывается единственным семантическим маркером личности, в этот плащ облаченной.

Образ «человека в плаще», а также мотив экзистенциального одиночества героя, метафорика моря и кораблекрушения восходят к «Лагуне» и другим стихотворениям И. Бродского («Новый Жюль Верн», «Письмо в бу-

тылке», «Это было плаванье сквозь туман...» и т. п.): «И восходит в свой номер на борт по трапу / Постоялец, несущий в кармане граппу, / Совершенный никто, человек в плаще, / Потерявший память, отчизну, сына; / По горбу его плачет в лесах осина, / Если кто-то плачет о нем вообще («Лагуна» [5:318]).

Упомянутое о граппе (итальянской виноградной водке) дает импульс развитию «вино-виноградной» темы повести, основанной на игре слов:

Например, виноград... который уже давно пора срезать, выжать сок и залить в бочку, в результате брожения получится вино, и человек после чрезмерного употребления вина тоже начинает бродить по улицам и может зайти так далеко, что его будут долго ждать дома [6:190].

Как отмечают исследователи, у Бродского пальто и плащ – это одежда изгнанника [15:176]: «И в улицу шагни, накинув плащ, / И, втягивая голову меж плеч, / Ты попытайся разобрать их речь» («Шествие») [4:121]. Мотивы пути и изгнанничества, отчуждения и невозможности коммуникации постоянно присутствуют у Гаврилова:

«Мимо проходит путник... Он пока еще идет» (56),

«...под небом чужим, я как гость нежеланный <...>, под небом своим – то же самое» (56),

«Солнце село, но лес не замолчал. Он на разные голоса говорит то, чего я не понимаю» [6:56, 180].

Мотивы пути и ухода, бегства, причем чаще всего в неизвестность, объединяют человека и неодушевленный предмет:

«Сервант темной полировки идет по степи. Нам неизвестны причины его бегства из дома»,

«Двое идут по степи, удаляясь от города. Куда они на ночь глядя?»»,

«В то воскресенье мы куда-то пошли»,

«Ты, наверное, хочешь уехать?»»,

«Он пытается убежать в прошлое и терпит поражение» [6:194, 125, 110, 60, 81].

С мотивом пути связан образ человека в плаще – вечного странника, обреченного на уходы и возвращения к своему двойнику:

«Он был в белом плаще. Он сказал, что еще придет»,

«Белый плащ, без головного убора, ушел в сторону холма»,

«И ушел в туманную даль, но вернулся»,

«И тут появился человек в белом плаще <...>. Он отстраненно и холодно взглянул на нас и пошел дальше» [6:38, 48, 116, 158].

В мире Бродского *плащ* и его поэтический синоним *пальто* – «атрибуты лирического героя или человека вообще, создающие границу между ним и миром, придающие как бы не-существующему человеку черты физической бытийственности, вещи, оставляющей след от “Я” в бытии. И одновременно *пальто* – знак анонимности человека, его безликости. *Человек в пальто* – человек вообще» [15:377]. С образом «человека в плаще» связана экзистенциальная ситуация – «ситуация “заброшенности” в мир, который настолько чужд человеку, что не оставляет ему ни прошлого, ни будущего, а лишь стремящийся к нулю миг настоящего» [9]: «Тело в плаще обживает сферы / Где у Софии, Надежды, Веры / И Любви нет грядущего, но всегда / Есть настоящее... [2:320].

Интертекст Бродского придает особый смысл эпизодам обмена одеждой. Борис Петрович подгоняет на героя свой плащ, возбуждая в нем надежды и иллюзии. Подобное «искусство кройки и шитья» предстает как двойная реминисценция – из гоголевской «Шинели», к которой имеется прямая отсылка («Не было счастливее человека, чем Акакий Акакиевич, когда наконец принес ему новую шинель портной» [6:131]), и из стихотворения Б. Окуджавы «Старый пиджак» («...чтобы я выглядел счастливым в том пиджаке, пока живу» [14:95]). Однако гавриловский повествователь, как и лирический герой Окуджавы, в конце концов понимает, что «дело все-таки не в плаще» [6:115]. Обмен одеждой окончательно разрушает идентичность. В ряд персонажей, объединяемых белым плащом, включаются, кроме ЧБП, друг и возлюбленная главного героя:

Он снял свой неизменный белый плащ, и тут я увидел, что это мой друг Миша <...> Она была в белом плаще <...> смотрела не то с любовью, не то с презрением [6:94].

Когда же герой укрывает ЧБП своим пальто, Борис Петрович становится похожим на него:

Я приоткрыл его и со страхом увидел в нем свои подростковые черты лица <...> неопределенного, но явно в какой-то степени принадлежавшего мне [6:116].

Пальто и плащ у Гаврилова семантически различаются: пальто символизирует дом, детство героя, отдых, пристанище, конец пути, защищенность; белый плащ – иллюзии, несбывшиеся мечты, иномирность, мнимость человека, его деперсонализацию.

Поэзия Бродского для Гаврилова является, безусловно, прецедентным текстом. Частотность интертекстуальных обращений к нему очень велика. Один и тот же претекст может использоваться явным и скрытым образом. Например, в эпизоде с подвыпившей дамой явственны отсылки к стихотворению Бродского «Зимним вечером в Ялте»:

Мерзости! – вдруг снова вскричала да-  
ма. – Всей этой мерзости моря, этих волно-  
резов, песка, ветра, всех этих ихтиозавров  
на рейде! [6:152].

У Бродского: «Пустуют рестораны. Ды-  
мят / ихтиозавры грязные на рейде, / и прелых  
лавров слышен аромат. / «Налить вам этой  
мерзости?» «Налейте» [5:141]. Заимствование  
маркируется репликой повествователя:

...она продолжала, перевирая, цитиро-  
вать Бродского... [6:153].

Финал эпизода завершает это «перевира-  
ние», но уже имплицитно, поскольку концовка  
«Зимним вечером в Ялте»

«Остановись, мгновенье! Ты не столь /  
прекрасно, сколько ты неповторимо»

получает ироническое опровержение:

«...я потащил ее домой <...>, где од-  
нажды уже бывал по случаю...» [6:153].

Заметим, что мотив пустоты, пустого ме-  
ста, один из важнейших инвариантов Брод-  
ского, в ВП также приобретает концептуаль-  
ное значение.

Образ белого судна, летящего на волнорез  
и затем исчезающего, – символ грядущей  
опасности, обреченности существования –  
опирается на интертекст Бродского: «Судно  
плыло в тумане. Туман был бел. <...> / Моря  
не было видно. В белесой мгле, / спеленав-  
шей со всех нас сторон, абсурдным / было  
думать, что судно идет к земле – / если вооб-  
ще это было судном, / а не сгустком тумана,  
как будто влил / кто в молоко белил («Это  
было плаванье сквозь туман...») [5:278].

Контраст черного и белого (отразившийся  
в стихотворении героя о снеге и антраците)  
и ситуация одинокого сидения в баре плыву-  
щего в туманной мгле корабля прототипиру-  
ют последнюю сцену повести (у Бродского:

«Это было плаванье сквозь туман. / Я сидел  
в пустом корабельном баре, /пил свой кофе,  
листал роман, <...> / и бутылку мерцающего непо-  
движного ряда, / не привлекая взгляд. <...> /  
И единственной черной вещью был / кофе,  
пока я пил [5:278]). У Гаврилова дощатое ка-  
фе «Бриз» напоминает корабль, мир погру-  
жен в белый туман, и только судно-угроза,  
вначале белое, в финале оказывается черным.

Мотив корабля-призрака имеет долгую  
интертекстуальную историю («Воздушный  
корабль» Лермонтова, восходящий к балладе  
Й. К. Цейдлица «Корабль призраков», «Пья-  
ный корабль» А. Рембо, «Мертвые корабли»  
К. Бальмонта, «Но в мире есть иные обла-  
сти...» Н. Гумилева и т.д. (См.: [11:19–20]).  
Повесть Гаврилова так насыщена упомина-  
ниями о потерпевших крушение судах, что  
напоминает остров погибших кораблей, каж-  
дый из которых может стать Летучим Гол-  
ландцем. Обобщенный образ обреченного  
корабля, серебристо-ледяного, призрачного  
и женственного, объединяет приметы своих  
литературных предшественников. Образ суд-  
на во льдах встречаем у Бальмонта, судно-  
женщину упоминает Рембо. Гумилев описы-  
вает Корабль Летучего Голландца как судно  
с мертвым экипажем: «Как смерть, бледны  
его товарищи, / У всех одна и та же дума. /  
Так смотрят трупы на пожарище – / Невыра-  
зимо и угрюмо [8:126].

Корабль мертвецов трансформируется  
в ВП в грузовик с гробами, в который чуть не  
врезался главный герой:

Гробы в грузовике стояли плотными  
рядами и были похожи на бледное войско  
перед лицом неминуемой гибели [6:178].

Среди кораблей, ставших жертвами мор-  
ских катастроф, странным образом не упоми-  
нается «Титаник», породивший новую мифо-  
логию XX века, связанную с изображением  
современной культуры как тонущего корабля  
(см.: [17]). Эта мифологема используется  
и в «морских» текстах Бродского. Прослежи-  
вая генезис «корабельной метафоры» по-  
эта, современные исследователи выявляют ее  
связь с поэтикой Джона Донна, отмечая, од-  
нако, изменение «вектора сравнения»:  
«у Донна лирический герой воспринимает  
гибель корабля как конец света, здесь же  
(в «Новом Жюле Верне». – Т. III.) конец све-  
та воспринимается как уходящий в пучину  
корабль» [17]. Гаврилов воспроизводит ме-  
тафору Бродского, подключаясь тем самым

к главному «морському» міфу ХХ століття. Быть может, поэтому легендарное кораблекрушение не нуждается в прямом упоминании – и без того облик огромного белого судна, несущегося на волнорез, напоминает «Титаник», приближающийся к айсбергу. Всемирная катастрофа связывается с черной волосатой туманностью, от которой «все взрывается и рушится», или с черным судном, возникающим из темноты. Финал повести может быть осмыслен в рамках эсхатологической парадигмы. Однако крах мироздания наступает только в сознании повествователя: мир не перестает существовать, хотя человек, переживший внутренний, личный Апокалипсис, его покидает:

И я, пошатываясь и цепляясь за леера,  
вышел вон [6:304].

Для героя это уход в никуда, в небытие (возвращение домой бесперспективно, поскольку у него нет подлинного, духовного

дома). Однако трагический экзистенциальный опыт, обретенный «перед лицом смерти», открывает возможность метафизического выхода к подлинному бытию.

Таким образом, плотность и системность интертекстуальных включений повести «Вопль впередсмотрящего» позволяют говорить о своеобразной дуплановости ее текста. Претексты повести образуют единое смысловое поле, организуемое сквозными темами и мотивами. Интертекстуальные отсылки существенно проясняют авторскую концепцию и ее генезис, усиливают экзистенциальное содержание, акцентируют эсхатологическую проблематику, достраивают образ повествователя. Принцип палимпсеста, создание своего из чужого, интертекстуальный коллаж, сквозная цитатность, иронические трансформации претекста позволяют говорить о постмодернистской природе гавриловской интертекстуальности.

### Литература

1. Александров Н. Вопль впередсмотрящего (Рецензия) [Электронный ресурс] / Николай Александров // Time Out. — Режим доступа: [www.timeout.ru/journal](http://www.timeout.ru/journal)
2. Аполлодор. Мифологическая библиотека [Электронный ресурс] / Аполлодор; пер., ст. и прим. В. Г. Боруховича. — Л.: Наука, 1972. — 216 с. — Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/apollodor/apoll01-f.htm>
3. Бондарь-Терещенко И. Анатолий Гаврилов. Вопль впередсмотрящего (Рецензия) [Электронный ресурс] / Игорь Бондарь-Терещенко. — Режим доступа: [http://znaki.fm/reviews/books/anatoliy\\_gavrilov\\_vopl\\_vperedsmotryaschego](http://znaki.fm/reviews/books/anatoliy_gavrilov_vopl_vperedsmotryaschego)
4. Бродский И. Сочинения: в 4 т. Т. 1 / Иосиф Бродский; сост. Г. Ф. Комаров. — СПб.: Пушкинский фонд; Третья волна, 1992. — 479 с.
5. Бродский И. Сочинения: в 4 т. Т. 2 / Иосиф Бродский; сост. Г. Ф. Комаров. — СПб.: Пушкинский фонд, 1994. — 479 с.
6. Гаврилов А. Вопль впередсмотрящего: Повесть. Рассказы. Пьеса / Анатолий Гаврилов. — М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011. — 304 с.
7. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Роберт Грейвс; пер. с англ. К. П. Лукьяненко; под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. — М.: Прогресс, 1992. — 624 с.
8. Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии / Н. Гумилев; [вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. А. Богомолова]. — М.: Худож. лит., 1989. — 447 с.
9. Измайлов Р. «Библейский текст» в творчестве Бродского: священное время и пространство [Электронный ресурс] / Руслан Измайлов // Сибирские огни. — 2008. — № 5. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/5/iz13.html>
10. Корчагин К. Анатолий Гаврилов. Вопль впередсмотрящего (Рецензия) [Электронный ресурс] / Кирилл Корчагин. — Режим доступа: [www.openspace.ru/literature/events/details/30226](http://www.openspace.ru/literature/events/details/30226).
11. Куликова Е. Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика: дис.... канд. филол. наук: 10.01.01 / Куликова Елена Юрьевна. — Новосибирск, 2012. — 46 с.
12. Лебедева Д. Прилежный ученик / Дарья Лебедева // Книжное обозрение. — 2011. — № 21 (2319). — С. 5.
13. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики: монография / М. Н. Липовецкий. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. — 317 с.

14. Окуджава Б. Ш. Стихотворения / Булат Окуджава ; [сост. О. В. Окуджава, С. С. Бойко; предисл. В. Куллэ ; комм. С. Бойко]. — М. : Эксмо, 2008. — 480 с.
15. Ранчин А. «На пиру Мнемозины» : Интертексты Бродского / Андрей Ранчин. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 464 с.
16. Сатин С. Диалог № 3 / Сергей Сатин [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.lgz.ru/archives/html\\_arch/lg212000/curent/12/art3.html](http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg212000/curent/12/art3.html)
17. Семенов В. Послание со дна моря : проблема адресата в «морских» стихотворениях Иосифа Бродского («Письмо в бутылке» и «Новый Жюль Верн») [Электронный ресурс] / Вадим Семенов. — Режим доступа : <http://kodu.ut.ee/~sunny/NautilusBrod.html>
18. Соколов Саша. Школа для дураков [Электронный ресурс] / Саша Соколов. — СПб. : Симпозиум, 2001. — 270 с. — Режим доступа : [http://royallib.ru/book/sokolov\\_sasha/shkola\\_dlya\\_durakov.html](http://royallib.ru/book/sokolov_sasha/shkola_dlya_durakov.html)
19. Стародубцева Л. Взгляд Линкея, или Мир сквозь линзы умозрений / Лидия Стародубцева // Вторая Навигация : Философия. Культурология. Литературоведение : альманах. — Вып. 6. — Запорожье : Дикое поле, 2006. — С. 186—202.