

УДК 821.161.1.08:791.2292

**«Я ПАМЯТНИК СЕБЕ...»: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ
ФИЛЬМА Б. КАРАДЖЕВА «ДОСТАВЩИК СЛОВ»***Татьяна Шеховцова, д-р филол. наук, проф.**Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина*

В статье предложен комплексный анализ различных видов интертекста, формирующих смысловое поле документального фильма Б. Караджева «Доставщик слов», посвященного писателю А. Гаврилову. Актуальность исследования определяется отсутствием киноведческих и литературоведческих интерпретаций «Доставщика...» и активным интересом современного литературоведения к вопросам взаимодействия текстов, относящихся к разным видам искусства. Показано, что режиссерская концепция фильма формируется как результат соотношения литературного, музыкального, живописного и кинематографического интертекстов. Интертекстуальные элементы служат средством соединения и взаимопроникновения «текста жизни» и «текста литературы», выполняют авторорефлективную функцию, акцентируют метафизическое измерение изображаемого и вместе с тем способствуют десакрализации центрального образа.

Ключевые слова: *А. Гаврилов, Б. Караджев, интертекстуальность, мета-текстуальность, фильм-портрет, мотив.*

Документальный фильм Б. Караджева «Доставщик слов» (2002) посвящен владимирскому писателю Анатолию Гаврилову и выполнен в жанре фильма-портрета. Ни киноведческих, ни литературоведческих интерпретаций «Доставщика...» до сих пор нет. Между тем, в нем в полной мере воплотилась караджевская концепция документального фильма: «Как ни странно, в документальном кино автор в большей степени чувствует себя демиургом, чем в игровом кино. Он в большей степени создатель. В игровом кино режиссёр часто является интерпретатором сценария, литературной основы. А в документальном кино я имею дело непосредственно с интерпретацией реальности. <...> Возможность интерпретации жизненного материала в документальном кино огромна, оно вполне сопоставимо с поэзией и музыкой...» [21]. На самом деле литературная основа у фильма имеется, только более широкая, чем в случаях киноадаптации: в так называемых «писательских» фильмах «априори заложено прочтение жизни как текста, органически связанного с текстами произведений данного автора» [17]. Адекватное понимание режиссерского замысла невозможно без знания творчества «портретируемого» писателя и его художественных установок — интертекстуальных, метатекстуальных,

автобиографических и проч. Задача данной статьи — комплексный анализ различных видов интертекста, формирующих смысловое поле фильма «Доставщик слов». Актуальность исследования определяется активным интересом современного литературоведения к вопросам взаимодействия текстов, относящихся к разным видам искусства (об интермедиальной цитатности кинотекста одним из первых заговорил М. Ямпольский [26]).

Если говорить о жизненном материале, то документально-событийная основа фильма минимизирована, как гавриловская проза. Фабульный ряд — будни владимирского почтальона, доставщика телеграмм, который как бы по совместительству оказывается писателем. Или же будни провинциального автора, подрабатывающего почтальоном. Согласно режиссерской задаче, эти две линии неразделимы: «Вообще, одна из тем, которая мне всегда интересна, — существование творческой личности в социуме, среде, в которой она живёт. На мой взгляд, писатель — наиболее завершённая форма такого сосуществования» [21]. Кадры писательского и почтальонского сюжетов сменяют друг друга в параллельном монтаже. Визуальный ряд монтируется «встык», в звуковом же используются наплывы, что усиливает смысловую связность кинотекста.

Желание соотносить автора со средой не чуждо и критикам: неоднократно упоминалось, к примеру, о гавриловской провинциальности и маргинальности, о «телеграфном» стиле его прозы и т. п. Но фильм Караджева в социуме показывает внесоциальное, а в творческой личности — и творца, и человеческую индивидуальность. Замечательно, что в качестве героя фильма Гаврилов раскрывает скрытые, порой неожиданные грани своей личности.

Гаврилов-писатель читает собственные произведения, встречается с читателями, печатает на машинке (в том числе и титры к фильму, что сразу обозначает метатекстуальный аспект). В этих обыденных реалиях проступает, однако, абсурдистский колорит: машинку сменяет телеграфный аппарат, где текст как будто рождается без помощи автора; писатель адресует свое чтение то домашнему коту, то разномастной и зачастую далекой от литературных интересов публике. Заметим, что в прозе Гаврилова абсурд присутствует как неперенное свойство жизни: «резал розу, а получилась мартеновская печь» («Но где же розы?») [6, с. 42], «Вы проданы с аукциона за десять рублей землевладельцу Автономову из Суздаля. Там ваше место» («Дорога») [6, с. 11].

Гаврилов-почтальон разносит телеграммы, занимается текущей канцелярщиной, общается с сослуживцами. Однако абсурд подстерегает и здесь: старушка поздравляет внука с 8 марта, доставщик несет телеграммы несуществующим адресатам. В мирный будничны́й ряд включаются праздники жизни — в сюжете почтальона это вечерние посиделки с застольем и танцами, в писательском сюжете — позирование скульптору и получение собственного бюста («Я памятник себе воздвиг <...> чужими руками»). В каждой из сюжетных линий есть ключевые эпизоды — «почтовое» танго, перекликающееся с танцевальным эпизодом из «Полетов во сне и наяву», и доставка бюста самому себе. Гаврилов везет бюст домой, отвечает на распросы троллейбусной попутчицы и вновь декламирует Пушкина («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). Эпизод с бюстом визуализирует характерный для постмодернистских реинкарнаций пушкинского «Памятника» прием — «упраздняется атрибут нерукотворный за счет актуализации прямого значения ключевой лекси́мы» [24].

Реплики Гаврилова, обращенные к скульптору, полны иронии и самоиронии, в том числе и по поводу собственного творческого бессмертия: «Может, проще было посмертную маску снять?», «груз 200» (на военном жаргоне условное обозначение для перевозки погибших). Тема рукотворного памятника обыгрывается и в гавриловской прозе: в «Записках доставщика телеграмм» упоминается героиня, которая «приступила к борьбе за памятник мужу. Памятник у него есть, но он ей не нравится — у других лучше» [6, с. 112].

В одном из интервью писатель отметил некоторое расхождение своего видения и режиссерского: «— Продюсеру не нравится мой «наигрыш», — сообщает Гаврилов. — Он, кажется, не понимает, что это часть меня. Я считаю неправильным снимать троллейбусы, дворы и меня на их фоне. «Депутат вышел к народу!» Мне нравится, как снял Рихтера Годар — без окружения. Подумаешь, я — доставщик. Сколько снято работавших кочегарами. Да, есть проблемы, но давайте о музыке! То есть о литературе. И я сказал режиссеру: «Боря, ты не рискнул...» Может быть, он обиделся?» [25].

Гавриловские «наигрыши» — пританцовка у дверей почты на только что посыпанном песком льду, пародийный танец, песенные включения, рэповская импровизация — выделяют героя из повседневного фона, снабжая его «лица необщим выраженьем». Вряд ли, однако, Гаврилова можно считать «Гулливвером в стране лилипутов»

[12] — он органичен среде, в которой существует, и принят ею, хотя и не растворяется в своем окружении (это подчеркивается, в частности, «монофонической» организацией нарратива [16]). Подлинное «я» героя выявляется в лирическом сюжете фильма — он повествует об одиночестве, призвании, писательском предназначении, поисках себя, о жизни и смерти, времени и вечности. Как заметил Б. Караджев, «...если ты проследил за человеком, если увидел его, даже простые вещи в его жизни могут дорасти до символов» [4]. В символический ряд фильма может быть включена любая деталь — например, пробирающийся по крышам рыжий кот предстает то ли гавриловской цитатой, то ли иронико-символическим воплощением одиночества и свободы; ребенок, оказавшийся на чтениях или вечеринке среди взрослых, потому что его не с кем оставить, мог бы показаться просто документальной подробностью, если бы в памяти зрителя не жили дети из фильмов Феллини или Тарковского; отъезжающая машина с крестом вводит мотив уходящей жизни, конца жизненного пути и т. д.

Фильм Караджева снят, конечно, именно «о музыке, то есть о литературе» — о художнике, его творчестве и о тех, кому оно адресовано. Образ художника организует художественную реальность. Здесь и возникают скрепы между двумя сюжетами, соединяющие воедино две гавриловские ипостаси. Проблема литературного статуса «владимирского почтальона» до сих пор остается лейтмотивом большинства критических статей: «Гаврилова в любом времени сложно представить себе профессиональным литератором. Наоборот, профессия почтальона, человека, несущего чужие, непонятные и ненужные ему сообщения, кажется для него как для писателя идеальной...» [10]; «В случае с Гавриловым именно <...> «нелитературность» биографии является той внетекстовой реальностью, которая в немалой степени обеспечивает качество им написанного» [1, с. 241]. В подтверждение своих слов критики приводят многочисленные цитаты: «В Москве открылась международная книжная ярмарка. Года четыре тому назад меня пригласило на подобную ярмарку издательство «Запасной выход», и там я быстро сник и стал искать какой-нибудь запасной выход, чтобы убежать, исчезнуть» («Повседневность») [5, с. 15]. «Зачем притворяться, лукавить? Я не художник. Я здесь ошибочно. Это недоразумение...» («В Италии») [6, с. 20]. Однако подобное отождествление автора и повествователя убивает одно из главных свойств

гавриловской прозы — игровое, ироническое начало. Необходимый эстетический эффект возникает лишь при условии, что читатель сможет проникнуть в щель между автором и героем. Этот зазор сохраняется и в фильме, хотя Гаврилов привычно «натягивает» на себя характеристики своего главного персонажа — маленького человека, «обочинного» [3] героя, мечтающего о другой жизни, страдающего от разрушенных иллюзий. В фильме множество визуализированных цитат и сквозных мотивов гавриловского творчества: «Враги доставщика: непогода, праздничные дни, тьма, овраги, собаки», «Снег, сугробы, луна... Теперь он не обходит овраг, а скатывается вниз», «Поздняя телеграмма в овраг», «Новый доставщик-пенсия. Седой, сухой, чрезвычайно подвижный. С телеграммами не ходит, а бегает» [6, с. 107, 110] («Записки доставщика телеграмм»), «Дома, домишки, халупы, кошки, собаки, кусты, деревья» («Письмо») [5, с. 19], битва со льдами и человек-ледокол («Лед») и т. д. Добавим, что рассказы Гаврилова кинематографичны в своей основе: им присущи фрагментарность, монтажность, визуальная изобразительность, создание «иллюзии сиюминутности», что облегчает перевод этой прозы на киноязык.

Одной из важнейших сюжетных скреп фильма становится проблема самоидентификации и самосотворения. «Надо что-то делать с лицом», — размышляет бредущий Гаврилов, разглядывая свою физиономию в зеркале. Это самый крупный план фильма. Затем та же проблема затрагивается в исповедальном монологе, которым сопровождается создание бюста: «Мне все казалось, что у меня не то лицо... Я просто ненавидел свое лицо». Скульптор просит позирующего оставить отпечатки рук на еще не затвердевшем произведении. Мини-объятие как будто удостоверяет и уравнивает прототип и изображение. Однако троллейбусная пассажирка (рядовой зритель) выносит свой приговор: «Это не он!».

Ряд реципиентов — слушателей, читателей, зрителей — строится достаточно неожиданно. Лица и типы слушателей заставляют усомниться в возможности адекватного восприятия: пожилая женщина, напоминающая школьную учительницу на пенсии, рядом слушательница помоложе — провинциальная кокетка со следами былой красоты, солидный мужчина в форменном кителе... Чтение «Памятных дат» вроде бы должно казаться им эпатажным. Однако аудитория оказывается вполне благодарной — смех, аплодисменты, желание поучить автограф.

Обращается автор и к «племени младому, незнакомому» — как будто подчеркивая разницу в возрасте, упоминает о вечерах «для тех, кому за 30», и напевает песенку своей молодости — 1950-х годов: «Почему же опять и опять / Приглашаю тебя танцевать. / А как сладко сердцу моему / — Почему, почему, догадайся, почему!». В недопетом тексте песенки есть слова: «Танцевать я совсем не могу, / спотыкаюсь на каждом шагу», в которых можно усмотреть как развитие метатекстуальной проблематики, так и новый виток темы упорства, заданной в диалоге со скульптором, — настойчивое стремление установить коммуникацию по линии автор — читатель. Один из куплетов песенки как раз и вселяет надежду на восстановление коммуникации: «До утра я готов танцевать, / «Почему?» без конца повторять, / Чтобы встретить с тобою рассвет, / Долгожданный услышать ответ» [15].

Надежда, впрочем, не перерастает в уверенность: единственным слушателем во время домашнего чтения (кроме, конечно, остающихся за кадром оператора и режиссера) оказывается домашний кот. Центральные проблемы гавриловского творчества — проблема слова (языка) и проблема коммуникации — проступают в бесхитростных диалогах работниц почты с отправителями и получателями телеграмм («Вот здесь вот просто непонятно написано», «Вот это фамилия кому?...»). Факторы, затрудняющие коммуникацию, множатся — это и неразборчивость адреса, и неспособность адресанта выразить свою мысль, и косноязычие. Сравним в прозе: «Ниже остановимся более подробно. Ниже еще остановимся. Хотя... хотя куда уж ниже... да... хотя...» [5, с. 21], «Да, но... Хотелось бы отметить... Что... Не могли бы вы сказать...» [7, с. 58]. Критики давно пришли к выводу, что «Гаврилов не верит не только во власть языка, но и в минимальный коммуникативный успех» [10]. Недосказанность, невысказанность, непонятость — главные причины трагедий его героев. Поэтому в фильме так важны поиски нужного слова: «Можно с помощью слова урезонить самого агрессивного человека. Важно найти слово... Вот на чем я часто попадался — я не находил нужное слово». Но эта проблема обращена не только во вне: «Вечная тема Анатолия Гаврилова — попытка договориться даже не со внешним миром, а со своим же языком, со своим произведением, определить отношения автора и текста» [22]. Метапоэтическая проблематика становится одной из важнейших концептуальных скреп фильма.

70-летний Гаврилов принадлежит к воспетому Б. Гребенщиковым «поколению дворников и сторожей» и не забывает об этом в эпоху менеджмента и маркетинга: «Требуются сторожа, сторожа-дворники, сторожа-дворники-истопники, а также визажист-стилист» («Повседневное») [5, с. 68]. Его «почтальонство» так же позволяло сохранить внутреннюю свободу и отстраненность от мейнстрима, как «кочегарство» в знаменитой питерской котельной «Камчатка», где трудились В. Цой, А. Башлачев и проч. Однако уже в 1988 году Б. Гребенщиков заметил, что «поколение выросло из сторожей» [14]. Гаврилов же, упорно не порывая с профессией в постперестроечные времена, переосмыслил сам почтальонский статус. Фильм Караджева наглядно показывает, как профессия обретает метафизический смысл. Кстати, комментируя «Записки доставщика телеграмм», критики эту метафизичность акцентировали: «он переносит сообщения из одного «здесь» — в «другое». Он — посредник между «здесь» и «там» — со всем богатством присущих этому «там» культурных, трансцендентных смыслов» [2].

Случай Гаврилова и сходен, и отличен от аналогичных эпизодов из биографий его современников. Работавший лифтером П. Мамонов написал песню «Лифт на небо», в которой преображающий профессию символический образ возникает во сне лирического героя: «Мой день как вода ни то ни се / Моя голова пуста / Теперь я не пью теперь я лифтер / И еле считаю до ста. / Но стоит утихнуть этому дню / Лечь и поесть хлеба / Стоит уснуть и во сне я пою / Это лифт на небо. / Это лифт на небо» [20]. Для Гаврилова не существует двоемирия и возможности переключения в иную сферу, он живет здесь и сейчас, при этом не мысля себя опорой мироздания. Поэтому герой «Доставщика слов» (чье призвание — устанавливать коммуникацию, идти от человека к человеку) оказывается полемичен по отношению к певцам андеграунда, выполняя некую компенсаторную функцию: «Поколение дворников и сторожей / Потеряло друг друга / В просторах бесконечной земли / Все разошлись по домам. / В наше время, / Когда каждый третий — герой, / Они не пишут статей, / Они не шлют телеграмм, / Они стоят как ступени, / Когда горящая нефть / Хлещет с этажа на этаж» [14].

В песне Б. Гребенщикова возникает мотив голосов «откуда-то», слышимых лишь избранным, в котором интерпретаторы усматривают религиозные коннотации [19]: «И откуда-то им слышится пение.

/ И кто я такой, чтобы говорить им, / Что это мираж? (...) Молись за нас, если ты можешь. / У нас нет надежды, но этот путь наш / И голоса звучат все ближе и строже, / И будь я проклят, если это мираж» [14]. Гаврилов более суров к своим героям: когда они слышат «как будто голос какой-то из этого окошка неба», автор тут же развенчивает их иллюзии: «Да нет, это голос конвоира, выводящего проштрафившихся солдат на уборку территории» [6, с. 24]. Однако голоса продолжают звучать, и одну из своих журнальных подборок Гаврилов так и называет «Услышал я голос» [8]. Евангельская аллюзия здесь достаточно очевидна («И услышал я голос с неба, как шум от множества вод и как звук сильного грома» (Откр. 14:2). Можно вспомнить и пушкинское «Бога глас ко мне воззвал...»). Но сакральное легко оборачивается профанным: один из «голосов» оказывается звучащим, видимо, с телеэкрана голосом Президента («Пора кончать»).

В фильме роль «голоса за кадром» выполняет авторское чтение, что указывает на особый статус творца и вместе с тем может восприниматься как еще один аргумент в пользу самодостаточности текста, то ли — по классическим канонам — вдохновляемого свыше, то ли — по неклассическим — живущего независимо от создателя.

Проза Гаврилова полна интертекстуальных отсылок и перекличек. Художественное пространство фильма также расширяется за счет интертекстуального фона. Литературной основой служит, конечно же, проза главного героя. В фильме использован прием «текста в тексте»: автор читает отрывки из трех своих произведений — «Записки доставщика телеграмм», «Памятные даты», «Падает снег». «Записки...» определяют событийную и пространственно-временную канву фильма, а также его метафизический план. В авторском сознании доставщик наделен творческим потенциалом, не случайно в одном из интервью писатель упомянул о нереализованном замысле: «Хотел написать рассказ о доставщике, который сам сочиняет и вручает необычные телеграммы, они меняют ход жизни адресатов» [25].

«Памятные даты» и «Падает снег» обозначают два типа героя и, соответственно, две жизненные позиции: герой рассказа «Падает снег» пытается противопоставить безыдеальной действительности свою идеальную мечту, герой «Памятных дат» изначально не верит в существование идеального. Основное содержание его жизни — почти сартровская тошнота («Блевал в житомирских лесах. Потом снова — дома, потом в Якутии, потом в Москве, а совсем недавно — в Хель-

синки, в Милане и в Берлине» [6, с. 41]). Оба варианта завершаются констатацией экзистенциального тупика. Трагизм повседневного существования несколько смягчает лирическая авторская интонация. Лейтмотивом, сопровождающим героя Гаврилова от юности до старости, становится шансон французского певца Адамо «Падает снег», который цитируется в трех произведениях: в раннем рассказе с таким же названием, в «Кармен-сюите» и «Остановимся ниже». Во всех названных текстах приводятся одни и те же строки: «падает снег, ты не придешь сегодня вечером. Падает снег... я умираю...» [6, с. 21, 22, 139, 205], служащие «тем лирическим камертоном, который определяет смысловой итог сказанного: безнадежную красоту, грусть и нежность жизни» [1, с. 245]. Проза Гаврилова основана на ассоциативных перекличках, мотивных повторах. Художественную целостность фильма также в значительной степени определяют сквозные образы и мотивы — танец, овраг, ночь, памятник.

Если героя тошнит от жизни, то писателя — от штампов и стереотипов: «...и все это многократно описывалось беллетристами, так многократно, что уже тошно читать и говорить об этом» [8]. Поэтому интертекстуальный диалог неизбежно ироничен. В фильме используется не только литературный, музыкальный, живописный, но и кинематографический интертекст. Танго у почтовых стеллажей с габаритной партнершей — травестированная отсылка к танцу Янковского и Гурченко из фильма «Полеты во сне и наяву» (кстати, снимавшегося во Владимире). Подсказку содержит реплика другой партнерши во время медленного танца «Анатолий Николаевич, не усните...». Герой Гаврилова родственен персонажу Янковского Сергею Макарову, ощущающему пустоту и бессмысленность жизни и пытающемуся прорваться за рамки опустылевшей повседневности, воспарить в небо. Интертекст, таким образом, выполняет метарефлексивную функцию (ср.: [13]).

Лейтмотивом фильма становится переход почтальона через овраг — спуски и подъемы по обледеневшим склонам, прозрачная пространственная метафора. В литературную историю оврага вписали свои страницы И. Тургенев, И. Гончаров, А. Чехов, Б. Пастернак, в творчестве которых семантика этого рокового топоса наделяется по преимуществу негативной коннотацией с inferнальным «уклоном» (см.: [18, с. 119–120]). Гаврилов вносит в этот образ свои нюансы (к примеру, в «Записках доставщика...» упоминается «рай цвету-

щого оврага»), однако семантика смерти, угрозы, опасности все же превалирует. В прозе Гаврилова любой предмет совсем по-чеховски «принадлежит сразу двум сферам — «реальной» и символической», он «мерцает — то светом символическим, то реальным» [23, с. 172]. В «Берлинской флейте» читаем: «Склон дня, жизни, просто склон с кустами и деревьями где-нибудь в районе газонаполнительной станции» [5, с. 312]. Скользя по ледяному оврагу, почтальон спешит донести убийственное своей банальностью сообщение: «Срочная телеграмма: «Яйца не покупай!», «поздняя телеграмма в овраг — дождь, гололед, тьма; в телеграмме: «Носки купила» («Записки доставщика телеграмм») [6, с. 107, 108].

Кинематографический пейзаж оврага напоминает зимнее полотно П. Брейгеля (только в фильме он практически безлюден): верхний ракурс, черно-белая графичность, деревья на снегу, коричневые крыши, четко обозначенная диагональ, по которой скользит взгляд наблюдателя. Статичности и неизменности оврага противопоставлена одинокая движущаяся фигура. Брейгель в «Охотниках на снегу» постепенно переходит от темных тонов на переднем плане к светлым на заднем, что углубляет панораму. У Караджева обратная динамика — переход от светлого к темному. Если в прозе Гаврилова провалы коммуникации необратимы, а экзистенциальные тупики непреодолимы, то герои фильма и режиссер все же оставляют зрителю некую надежду. Последний, третий эпизод с оврагом — путь во тьме и образ человека с фонарем — задают возвышенно-классическую версию темы искусства и художника («диогеновские» ассоциации — «Ищу человека!» — здесь явно второстепенны). В этом эпизоде режиссер меняет ракурс: овраг снимается не сверху, а снизу, изнутри, что намечает перспективу выхода. Однако маятник иронии делает свое дело: возвышенность визуального ряда тут же снижается гавриловским песенным речитативом. Популярная песенка 50-х годов «Мы идем по Уругваю, /ночь, хоть выколи глаза, / Слышны крики попугаев, / обезьяньи голоса...» (с оставшимся за кадром продолжением: «Но зато мы твёрдо знаем, / Что далёк и труден путь. / В диких джунглях Уругвая / Постарайся не уснуть» [11]) звучит экзотической и иронико-героической параллелью-аналогией «овражаемому» сюжету.

Далее следует финальный рэповский монолог героя, в котором авторский смысл облечен в форму идеологических клише. Сквозь образ потерявшегося и найденного Павлика (кстати, это имя носят

герои рассказов «Падают снег» и «Остановимся ниже») проступают контуры то ли Пашки Корчагина, то ли Павлика Морозова: «Неси, доставщик, телеграмму в овраг, иначе ты просто не друг, а враг.. И я пойду в любой овраг, мне главное доставить... эту новость... Павлик нашелся... Павлик всегда живой». В художественном мире писателя «советские лозунги и эстрадные песенки <...> выступают <...> в роли «высокой» культуры, «обозначают» ее — для героев, у которых нет иного языка» [2]. В фильме песенные включения сокращают дистанцию между писателем и читателем, героем и зрителем, убирают потенциальный «пьедестал» живого классика, которому «памятник при жизни полагается по чину».

Рамкой фильма служит стук печатной машинки, в заключительных титрах все же представляющей зрителю собственно писательскую биографию. В прощальном взгляде скульптурного двойника читается, тем не менее, что-то грустно-ироничное, вроде: «Я — памятник себе. Другого мне не светит...» [9]. И все же в этом стуке, как и в песенке о Павлике, звучит та неодолима обреченность профессии, которой не страшны ни коммуникативные провалы, ни inferнальные овраги, ни экзистенциальные тупики. Как говорил один из героев Гаврилова (в рассказе опять-таки «почтовой» тематики — «Письмо»): «Уже пришел. Уже пишу» [5, с. 19].

Таким образом, интертекстуальные элементы в фильме «Доставщик слов» служат средством соединения и взаимопроникновения «текста жизни» и «текста литературы», выполняют авторефлексивную функцию, акцентируют метафизическое измерение изображаемого и вместе с тем способствуют десакрализации центрального образа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Буровцева Н. Ю. Проза Анатолия Гаврилова / Н. Ю. Буровцева // Ярославский педагогический вестник. — 2012. — № 1, том I (Гуманитарные науки). — С. 241–245.
2. Вежлян Е. Маргинальный материк (случай Анатолия Гаврилова) [Электронный ресурс] / Евгения Вежлян // Знамя. — 2010. — № 8. — Режим доступа: <http://znamlit.ru/publication.php?id=4354>
3. Василевский А. Почтальон, или Пессимизм [Электронный ресурс] / Андрей Василевский // Новый мир. — 1998. — № 8. — С. 229–231. — Рец. на кн. : Гаврилов А. К приезду Н. : рассказы. — М. : Б-ка журн. «Соло», 1997. — 148 с. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/8/rec01.html

4. Виктория Белопольская — Борис Караджев: Док. автор раздваивается. Новые тенденции в документальном кино [Электронный ресурс] // Искусство кино. — 2016. — № 1. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2016/01/>
5. Гаврилов А. Берлинская флейта: рассказы; повести / Анатолий Гаврилов. — М. : КоЛибри, 2010. — 320 с.
6. Гаврилов А. Весь Гаврилов / Анатолий Гаврилов. — М. : Emergency Exit, 2004. — 230 с.
7. Гаврилов А. Вопль впередсмотрящего: повесть; рассказы / Анатолий Гаврилов. — М. : КоЛибри, 2011. — 304 с.
8. Гаврилов А. Услышал я голос. Пять рассказов [Электронный ресурс] / Анатолий Гаврилов // Новый мир. — 2010. — № 5. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/5/ga4.html
9. Галина М. Экс-монументум [Электронный ресурс] / Мария Галина // Арион : журнал поэзии. — 2005. — Режим доступа: <http://www.arion.ru/bcontent.php?bookyear=2005&name=88&id=1467>
10. Гулин И. Слово после сала—2011 [Электронный ресурс] / Игорь Гулин. <http://os.colta.ru/literature/projects/20135/details/20446/?expand=yes>
11. Де Филиппо А. Мы идем по Уругваю—2013 [Электронный ресурс] / Алессандро Де Филиппо. — Режим доступа : <https://www.proza.ru/2013/10/01/1430>
12. Дудукина Е. «Если хочешь инако мыслить — пиши хорошие рассказы» [Электронный ресурс] / Елена Дудукина // ДейЛи. — 2004. — № 5. — Режим доступа: <http://cinema.on33.ru/daily.shtml?action=a&n=5&a=13>
13. Кучина Т. Г. Функции «чужого слова» в метапоэтике С. Гандлевского / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев // Ярославский педагогический вестник. — 2014. — № 2, т. 1: Гуманитарные науки. — С. 208–212.
14. Поколение дворников [Электронный ресурс] // Время Z: журнал для интеллектуальной элиты общества. — Режим доступа: www.ytime.com.ua/ru/55/1310/12/
15. Почему? [Электронный ресурс] // Край родной. Тексты песен. — Режим доступа: http://ale07.ru/music/notes/song/bayan/ppvsb/text_ppvsb1.htm
16. Пронин А. А. Нарративные стратегии автора в портретной документалистике [Электронный ресурс] / А. А. Пронин // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2016. — Вып. 14 (235). — Т. 30. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/narrativnye-strategii-avtora-v-portretnoy-dokumentalistike>
17. Пронин А. А. «Чужой текст» в нарративной структуре документального биографического фильма: от цитаты до центона [Электронный ресурс] / А. А. Пронин // Мир лингвистики и массовых коммуникаций: электронный журнал. — 2016. — № 1. — Режим доступа: http://www.tverlingua.ru/archive/043/02_043.pdf

18. Разумова Н. Е. Чеховские овраги [Электронный ресурс] / Н. Е. Разумова // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. — 2015. — Вып. 10 (163). — С. 119–127.
19. Сергей, иеромонах. Кошунство или богоискательство? [Электронный ресурс] / Иеромонах Сергей // Те Deum laudamus! — Режим доступа: <http://arnaut-katalan.narod.ru/rybko5.html>
20. Тексты песен. Звуки Му. Петр Мамонов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.pesni.net/text/Zvuki-MU-Petr-Mamonov>
21. Трокай М. Борис Караджев : Интонация — это документ времени [Электронный ресурс] / Мария Трокай // Звезда. — 2015. — Режим доступа: <http://zvzda.ru/interviews/59c29e72b50d>
22. Угольников Ю. Глас вопиющего в одиночестве [Электронный ресурс] / Юрий Угольников // Новый мир. — 2012. — № 1. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/u16.html
23. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — М. : Наука, 1971. — 291 с.
24. Шишкина М. В. Фигуры интертекста с точки зрения теории прототипов (на материале прототипа «Памятник» в русской поэзии конца XX — начала XXI в.) [Электронный ресурс] / М. В. Шишкина // Грани познания : электронный научно-образовательный журнал Волгоград. гос. соц.-пед. ун-та. — 2015. — № 5 (39). Июль. — Режим доступа: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1438438876.pdf>
25. Язынин М. Анатолий Гаврилов: «Играю на одной струне» [Электронный ресурс] / Михаил Язынин // Призыв. — 2002. — Режим доступа: www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=827437937385539&id=492883604174309&substory_index=0
26. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. — М. : РИК Культура, 1993. — 464 с.

«Я ПАМ'ЯТНИК СОБИ...»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ ФІЛЬМУ Б. КАРАДЖЕВА «ПОСТАЧАЛЬНИК СЛІВ»

Тетяна Шеховцова, д-р філол. наук, проф.

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
shekhovt2@gmail.com*

У статті запропоновано комплексний аналіз різних видів інтертексту, що формують смислове поле документального фільму Б. Караджєва «Постачальник слів», присвяченого письменнику А. Гаврилову. Актуальність дослідження визначається відсутністю кінознавчих і літературознавчих інтерпретацій «Постачальника слів» і активним інтересом сучасного літературознавства до питань взаємодії текстів, що відносяться до різних видів мистецтва. Показано, що режисерська концепція фільму формується як результат співвідношення літературного, музичного, живописного і кінематографічного інтертекстів. Інтертекстуальні елементи служать засобом з'єднання і взаємопроникнення «тексту життя» і «тексту літератури», виконують авторефлексивну функцію, акценту-

ють метафізичний вимір зображуваного і в той же час сприяють десакаралізації центрального образу.

Ключові слова: А. Гаврилов, Б. Караджев, інтертекстуальність, метатекстуальність, фільм-портрет, мотив.

«I AM A MONUMENT TO MYSELF..»: THE INTERTEXTUAL FIELD OF B. KARADJEV'S FILM «THE SUPPLIER OF WORDS»

Tatiana Shekhovtsova, Doctor of Philology, professor

V. N. Karazin Kharkiv National University

The article deals with the investigation of B. Karadjev's documentary film-portrait «The Supplier of Words» devoted to the modern Russian writer A. Gavrillov. The author gives the complex analysis of various intertexts forming the semantic field of this film. It is shown that the explanation of the director's concept is impossible without knowledge of A. Gavrillov's creativity and his intertextual, metatextual, and autobiographical goals. The research motivation is defined by the lack of interpretations of «The Supplier of Words» and the active interest of the modern literary criticism to the questions of the interaction of the texts belonging to different art forms.

The conceptual basis of the film is made by the semantic constants of Gavrillov's creativity — the problem of the word (language) and the problem of communication. The matters of self-identification and self-creation become the major subject fastening of this film. The real «I» of the hero is revealed in the lyrical plot which narrates about loneliness, calling, literary mission, self-search, life and death, time and eternity. The image of the artist organizes the art reality. Any household detail can receive symbolical filling.

The director uses a «text in the text» approach. The fragments of A. Gavrillov's works define the plot and the chronotop of the film, and also its metaphysical plan. Gavrillov's prose is based on the associative musters, and the repetitions of motives. Art integrity of the film is defined by through images and motives — dance, ravine, night, monument; they form the intertextual field of the film text.

In «The Supplier of Words», the author uses literary, musical, picturesque and cinema intertexts. The intertextual elements serve as the means of connecting and interosculating «the life text» and «the literature text», such elements carry out the autoreflective function, emphasize the metaphysical aspect of reality, and at the same time promote lowering of the central image.

Key words: A. Gavrillov, B. Karadjev, intertextuality, metatextuality, film-portrait, motive.

REFERENCES

1. Burovceva, N. Ju. (2012), «Prose of Anatoliy Gavrillov», Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik, no. 1, vol. I, pp. 241–245, [in Russian].
2. Vezhljan, E. (2010), «Marginal mainland (Case of Anatoliy Gavrillov)», The banner, no 8, available at: <http://znamlit.ru/publication.php?id=4354> (access May 15, 2017) [in Russian].

3. Vasilevskij, A. (1998), «The postman, or pessimism», *Novyi mir — The new world*, no. 8, pp. 229–231, available at: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/8/rec01.html (access May 15, 2017) [in Russian].
4. Viktorija Belopolskaja — Boris Karadjev: Dok. author bifurcate. New tendencies in documentary cinema (2016), *Art of the cinema*, no. 1, available at: <http://kinoart.ru/archive/2016/01/> (access May 15, 2017) [in Russian].
5. Gavrilov, A. (2010), *Berlinskaja flejta: Rasskazy; Povesti* [The Berlin flute: The Stories]. Moscow, KoLibri, [in Russian].
6. Gavrilov, A., (2004), *Ves Gavrilov* [All Gavrilov]. Moscow, Emergency Exit, [in Russian].
7. Gavrilov, A., (2011), *Vopl vperedsmotrjashhego: povest; rasskazy* [A lookout's cry: The stories]. Moscow, KoLibri, [in Russian].
8. Gavrilov, A., (2010), «I have heard a voice. The five stories», *Novyi mir — The new world*, no. 5, available at: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/5/ga4.html (access May 15, 2017) [in Russian].
9. Galina, M., (2005), «Ex-monumentum», *Arion*, available at: <http://www.arion.ru/bcontent.php?bookyear=2005&name=88&idx=1467> (access July 10, 2017) [in Russian].
10. Gulin, I., (2011), «Word after fat», available at: <http://os.colta.ru/literature/projects/20135/details/20446/?expand=yes> (access May 15, 2017) [in Russian].
11. De Filippo, Alessandro, (2013), «We go on Uruguay», available at: <https://www.proza.ru/2013/10/01/1430> (access July 10, 2017) [in Russian].
12. Dudukina, E., (2004), «If you wish in another way — to think write good stories», *DeiLi*, no. 5, available at: <http://cinema.on33.ru/daily.shtml?action=a&n=5&a=13> (access May 15, 2017) [in Russian].
13. Kuchina, T. G., and Bokarev, A. S., (2014), «Functions of another's word in metapoetics of S. Gandlevskij», *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik*, no. 2, vol. 1, pp. 208–212, (access May 15, 2017) [in Russian].
14. «Generation of yard keepers», *Vremia Z — The time Z*, available at: www.ytime.com.ua/ru/55/1310/12/ (access July 1, 2017) [in Russian].
15. «Why?» *Krai rodnoi — Native land. Texts of songs*, available at: http://ale07.ru/music/notes/song/bayan/ppvsb/text_ppvsb1.htm (access May 15, 2017) [in Russian].
16. Pronin, A. A., (2016), «Narrative strategy of the author in portrait documentary», *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Series: Gumanitarnye nauki*, iss. 14 (235), vol. 30, available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/narrativnye-strategii-avtora-v-portretnoj-dokumentalistike> (access May 15, 2017) [in Russian].
17. Pronin, A. A., (2016), ««Another's text» in narrative structure of documentary biographic film: from the citation to centone», *World of linguistics and mass communications: electronic magazine*, no. 1, available at: http://www.tverlingua.ru/archive/043/02_043.pdf (access May 15, 2017) [in Russian].

18. Razumova, N. E., (2015), «Chekhovian ravines», Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, iss. 10 (163), pp. 119–127, [in Russian].
19. Sergij, ieromonah. «Blasphemy or search of God?» Te Deum laudamus! available at: <http://arnaut-katalan.narod.ru/rybko5.html> (access May 15, 2017) [in Russian].
20. Teksty pesen [Texts of songs], Zvuki Mu. Petr Mamonov, available at: <http://www.pesni.net/text/Zvuki-MU-Petr-Mamonov> (access May 15, 2017) [in Russian].
21. Trokaj, M., (2015), Boris Karadjev : «Intonation — this is a dokument of the time», Zvezda — The star, available at: <http://zvzda.ru/interviews/59c29e72b50d> (access June 25, 2017) [in Russian].
22. Ugolnikov, Ju., (2012), «A voice of cryer in loneliness», Novyj mir — The new world, no. 1, available at: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/1/u16.html (access May 15, 2017) [in Russian].
23. Chudakov, A. P., (1971), Pojetika Chehova [Poetics of Chekhov], Moscow, Nauka, [in Russian].
24. Shishkina, M. V., (2015), «Figures of intertext from the point of view of the theory of prototypes (on the material of prototype «Monument» in Russian poetry of the end XX — the beginnings of XXI century)», Grani poznaniya: jelektronnyj nauchno-obrazovatelnyj zhurnal Volgogradskogo gosudarstvennogo socialno-pedagogicheskogo universiteta, no. 5 (39), available at: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1438438876.pdf> (access May 15, 2017) [in Russian].
25. Jazynin, M., (2002), Anatolij Gavrilov: «I play one string», Prizyv — Appeal, available at: www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=827437937385539&id=492883604174309&substory_index=0 (access May 15, 2017) [in Russian].
26. Jampolskij, M. B., (1993), Pamjat Tiresija. Intertekstualnost i kinematograf [Memory of Tiresiy. Intertextuality and cinematograph], Moscow, RIK Kultura, [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17 липня 2017 р.