

## ЧУЖОЕ СЛОВО КАК СВОЁ...

*Но, может быть, поэзия сама –  
Одна великолепная цитата.*

Анна Ахматова

*Гений – это негр, который во сне видит снег.*  
Владимир Набоков

Любой хорошо образованный и начитанный человек, конечно же, помнит наизусть хрестоматийные строки из стихотворения **Александра Пушкина** «К\*\*\*», написанного в 1825 году:

*Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолётное виденье,  
Как гений чистой красоты.*

Но лишь немногим ценителям русской классической поэзии известно, что выражение «гений чистой красоты» позаимствовано Пушкиным из стихотворения «Лалла Рук» (1821) **Василия Жуковского**:

*Ах! не с нами обитает  
Гений чистой красоты;  
Лишь порой он навещает  
Нас с небесной высоты...*

Таков, наверное, самый яркий из примеров ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ, т.е. смысловой связи одного текста с другим посредством механизма цитации, или, если сказать проще – с помощью цитирования. Одновременно интертекстуальность представляет собой и принцип построения конкретного текста, опять-таки основанного на цитировании чужого произведения. Мы поговорим о поэтической интертекстуальности и её наиболее распространённых разновидностях.

Значение данного термина понять очень легко: *inter* – между, *text* – текст. Французский теоретик культуры, семиотик и литературный критик Ролан Барт подчёркивал: «Каждый текст является интертекстом... Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат...» Интертекстуальность, по Р. Барту, есть «общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек».

В современном российском литературоведении интертекстуальность понимается расширительно, а именно как «общая совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» (В. Е. Хализев). Таким образом, средствами интертекстуальности, кроме разных видов цитирования, могут стать фольклорные и литературные темы, мотивы, образы, метрика и ритмика других поэтов – предшественников и современников.

Почему поэты нередко прибегали раньше и прибегают сегодня к воспроизведению «чужих» строк, образов и т.д. в своём произведении? Можно ли объяснить это исключительно творческой неуверенностью, недостатком собственного мастерства или даже отсутствием таланта? Когда иные графоманы намеренно выдают чужое за своё, слегка подправив слова, мы сталкиваемся с самым настоящим плагиатом. Истинный смысл цитирования заключается в том, «чтобы читатель услышал чужой голос, и тогда не только сама цитата будет восприниматься в обобщённо-символическом значении, но и весь авторский текст обогатится за счёт текста источника. Цитата становится как бы представителем чужого текста, запускающим механизм ассоциаций» (И. В. Фоменко). Ведь настоящая творческая индивидуальность и состоит как раз в том, что каждый поэт по-своему оперирует симпатичными (или доступными) ему средствами интертекстуальности, выбирает из их богатого арсенала единственно нужную в конкретном стихотворении цитату, крылатое выражение, художественный образ, историческое имя и т.д. Убедительный признак стихотворческого таланта – запуск и в самом тексте, и в сознании читателя механизма оригинальных ассоциаций, которые воплощают его неповторимость, единственность и позволяют расширить «горизонты эстетического опыта» (Т. С. Элиот).

Таким образом, интертекстуальность – это сильное выразительное средство, обогащающее смысл содержания авторского поэтического текста. Но если цитата – явная или скрытая – не будет узнана читателем, то эффект интертекстуальности сведётся к нулю. Читатель не поймёт автора, не уловит заложенный в конкретном стихотворении дополнительный смысл (подтекст), не проникнется его эмоциями и оценками, т.е. будет работать вхолостую или вообще не «запустится» механизм предполагаемых ассоциаций. Кроме того, может возникнуть и другая опасность: буквальное понимание цитаты (особенно скрытой, в виде намёка) как авторских слов. В результате стихотворение покажется странным и непонятным, вызовет читательское отторжение.

Чтобы «узнать» чужую цитату, «услышать» чужой голос, человек читающий должен знать русскую и зарубежную литературную классику (по крайней мере, в её лучших образцах), обладать необходимой и достаточной эрудицией и культурным кругозором. Однако многое здесь зависит и от автора (поэта), который в известной, конечно, мере должен предугадывать порог читательского понимания любой формы интертекстуальности. Скажем, обычный начитанный человек без особого труда «расшифрует» отсылки к хрестоматийным произведениям Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Некрасова, Есенина, Маяковского и т.п. Зато он с большой долей вероятности может «споткнуться», например, на цитатах (преимущественно неявных), из Гейне, Бодлера, Лорки, античной литературы, мифологии и т.д., а равно на отсылках к творениям живописи, музыки, скульптуры (связь литературного творчества с произведениями других родов искусств называется «интермедиаальность»). Если даже такие отсылки и бросаются в глаза, нет гарантии, что читатель уловит их смысл и точно поймёт художественную мотивированность их включения в данное стихотворение.

Итак, интертекстуальность – это использование *предшествующих литературных текстов*, призванных (подчёркиваю ещё раз) активизировать у читателя предусмотренное творческим намерением (интенцией) автора эмоционально-оценочное восприятие какого-либо факта, явления, чувства, настроения и т.п. Ими могут быть священные книги; тексты, сыгравшие важную роль в становлении национальной литературы и – шире – культуры; творчество писателя, осмысленное как единое целое; отдельные произведения.

Чтобы выполнить свои экспрессивные, изобразительные и оценочные задачи, эти предшествующие тексты (в лингвистике их называют «вербальные прецедентные феномены») должны обладать рядом существенных свойств, а именно:

а) они хорошо известны читателю, который узнаёт эти литературные произведения и адекватно (иногда даже стереотипно) интерпретирует их;

б) они актуальны, т.е. имеют значение для дня сегодняшнего, в познавательном и эмоциональном плане;

в) к ним часто обращаются;

г) они играют роль эталона культуры, функционируют как свёрнутые метафоры, выступают в качестве символа какой-то ситуации.

Среди вербальных прецедентных феноменов выделяются следующие типы:

– *прецедентные тексты*. К ним относятся, в частности, «Недоросль», «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Горе от ума», «Идиот», «Война и мир», «Василий Тёркин» (их авторов нет необходимости называть) и другие литературные произведения аналогичной значимости; хрестоматийные стихотворения поэтов-классиков XIX–XX веков; популярные народные и авторские песни; анекдоты, рекламные слоганы (веяние сугубой современности) и т.п. От себя добавим, что степень известности прецедентного текста (текста-источника) может быть разной – широкой и узкой, стабильной и изменчивой, а также обуславливаться различными демографическими и психографическими факторами (пол, возраст, образование, семейное положение, темперамент, жизненные типы и оценки).

– *прецедентное имя*. Это – имя собственное, в том числе географическое название, которое связано с каким-либо известным историческим событием или предшествующим литературным, театральным и кинопроизведением. Как правило, употребление в стихотворении прецедентного имени вызывает точную ассоциацию с соответствующей ситуацией и – самое главное – с совокупностью заложенных в ней выразительных и оценочно-эмоциональных смыслов. Примеры: Эдип, Квзимодо, Сусанин, Хлестаков, Печорин, Штирлиц, Сталинград, Антарктида, Африка и т.п.;

– *прецедентное высказывание*, т.е. узнаваемая цитата (точная или неточная) из какого-либо текста или его заголовков, часто воспроизводимые в речи (и в поэзии тоже). Такое высказывание, кроме своего прямого значения, содержит знакомые автору и читателю дополнительные смыслы, в том числе злободневные, соотносимые с проблемами настоящего времени (Авгиевы конюшни; Что делать? Кто виноват? Отцы и дети; Русь, куда несёшься ты? А судьи кто? Вос-

ток – дело тонкое; В джазе только девушки и т.п.). К прецедентным высказываниям также относятся крылатые слова, пословицы и поговорки (Цыплят по осени считают; Не говори «гоп», пока не перепрыгнешь; Ох, тяжела ты, шапка Мономаха! После нас хоть потоп и. т.д.);

– *прецедентная ситуация*, которая является либо эталоном, либо стереотипом определённых норм поведения и сопровождается ясными эмоциями и оценками. Для её обозначения используются прецедентные имена или высказывания, например: Чернобыль – символ техногенной или иной масштабной катастрофы; с корабля на бал – внезапная, резкая смена событий (источник – неожиданный приезд Чацкого к Фамусовым в комедии А. Грибоедова «Горе от ума») и т.п.

И, бесспорно, сегодня величайшим прецедентным текстом является Библия. Наверное, почти всем поэтам и их читателям не нужно объяснять смысл следующих библейских имён, событий, ситуаций и цитат: Иуда, Ирод, Апокалипсис, Голгофа, тридцать сребреников, алчущие и жаждущие, бесплодная смоковница, блаженны миротворцы, избиение младенцев, отрясти прах от ног своих, кесарево кесарю, а Божие Богу, не ведают, что творят, не сотвори себе кумира, нет ни эллина, ни иудея и т.д.

\* \* \*

Обратимся к конкретным разновидностям поэтической интертекстуальности, проиллюстрировав общие рассуждения наиболее характерными примерами из классической и современной лирики.

Самая простая из них – *цитаты из других литературных произведений*. При этом ссылка на источник (фамилию автора и/или название его произведения) обычно присутствует в *эпиграфах* к стихотворению. При этом эпиграф вступает в диалог с последующим текстом и выполняет двойное (противоположное) назначение: он либо точно ориентирует читателя на задуманное автором понимание смысла стихотворения (выражает его ведущую мысль), либо, напротив, опровергается или иронически переосмысливается в нём. Так, взятая **Анатолием Устьянцевым** в качестве эпиграфа к лирическому циклу «Волки» концовка стихотворения А. Пушкина «Свободы сеятель пустынный...»: «К чему стадам дары свободы? // Их должно резать или стричь. // Наследство их из рода в роды // Ярмо с гремушками да бич» помогает в неожиданном ракурсе осмыслить острую социально-философскую проблему современности – общественный конформизм:

*Мы жизни чуждой не охоем без толку.  
И с нами сравнятся лишь равные волку.  
Собакам – собачье. А вам – человечесьё, –  
Сбиваться не в стаю,  
а в стадо овечьё!*

Заглавия, отсылающие к другому произведению, используются автором в форме либо дословной цитаты, либо цитаты трансформированной, но, тем не

менее, легко узнаваемой и приобретающей в новом для неё контексте дополнительный (второй) смысл, который «наслаивается» на первоначальный. Характерный пример буквальной отсылки к чужому заглавию – стихотворение Евгения Сигарёва «Синий платочек», прямо повторяющее название известной песни-символа Великой Отечественной войны. В самом тексте стихотворения заголовков поддерживается *двумя точными цитатами* из этой песни, которую исполняют в госпитале для раненых девочка 13-ти лет. Приведём одну из них:

*Прозрачная свечечка, жизни комочек,  
Тонюсенький голос пронзительно тих:  
«Строчит пулёмётчик за синий платочек,  
Что был на плечах дорогих».*

Таким образом, под пером поэта «синий платочек» стал символизировать наиболее острую трагедию войны – расставание девушки и с мирной жизнью, и с любимым, который может и вовсе не вернуться с фронта. Благодаря такому приёму интертекстуальности возникает тревожный, почти документальный образ сурового военного лихолетья.

Ассоциативная переключка с двумя произведениями Ивана Бунина через их заголовки – циклом рассказов «Тёмные аллеи» и повестью «Антоновские яблоки» возникает (независимо от авторской воли) в стихотворении **Ирины Лапиной** «Возвращаюсь тёмными аллеями...»:

*Яблоки рассыпаны осенние, хмель брусничный таёт вдалеке,  
Мы с тобой, наверное, последние, кто идёт по жизни налегке.  
Мы с тобою (сжалься) недосказаны,  
кто напишет о дожде твоём?*

*Тёмными аллеями и сказками мы бредём по вечности вдвоём.*

Переживания лирической героини И. Лапиной – сугубо индивидуальные, их не спутаешь с другими, хотя все пейзажные детали – яблоки, осень, запах брусники, дождь – общеизвестны, а поэтично-философские категории – жизнь, вечность, путь – архетипичны. Своеобразие творческого почерка поэта проявляется в их компоновке, эмоциональном ранжировании и яркие бунинские образы его усиливают, придают узнаваемость в новом.

*Цитаты в составе поэтического текста* (с указанием источника цитирования или без него) – самая распространённая разновидность интертекстуальности. **Халиг Керимов** в стихотворении «Прикрытая стеной цинизма...» в качестве опорной точки своей лирической рефлексии выбрал популярное изречение французского философа Рене Декарта, ставшее крылатым выражением:

*Прикрытая стеной цинизма  
Во мне спала душа больная.  
Но лжи искусственная призма  
Едва ль бы долго простояла.  
«Я мыслю, значит, существую!»  
Мой разум больше не спасало...*

**Лариса Баукина** в элегии «Жёлтые листья вокруг полегли на асфальт молодой...» использует сразу несколько интертекстуальных приёмов: изменённую и неполную цитату из комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова, имя одно-

го из главных героев «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина, образов «чудного Днепра» из повести «Страшная месть» Н. В. Гоголя и Волги-реки из фольклора, а также название романа-эпопеи «Тихий Дон» М. А. Шолохова. Соединением перечисленных образных «кирпичиков» (бросается в глаза авангардизм формы) с символикой осенней печали, выраженной жёлтым цветом, поэтесса моделирует иную действительность, по-особому интимно воплощает свои душевные переживания:

*Я на троне из жёлтой, опавшей листвы восседаю.  
Дым Отечества сладкий сквозь тёплые слёзы глотаю.  
Улетай улетая, мой птицеизменник Гвидон,  
на средину реки Чуденднепр, за край Тихийдон.  
Здесь на Волге-реке догорю я с тобою, кручина.  
здесь на жёлтое солнце я порою смеюсь беспричинно.*

Кстати, полная цитата из комедии «Горе от ума» (1824): «И дым Отечества нам сладок и приятен» восходит в свою очередь к стихотворению **Г. Р. Державина** «Арфа» (1798): «Мила нам добра весть о нашей стороне: // Отечества и дым нам сладок и приятен».

В этом фрагменте также использована *реминисценция* (лат. *reminiscentia* – воспоминание), которая всегда была выразительной формой поэтической интертекстуальности. Реминисценция – это элемент структуры текста, вызывающий воспоминание о другом тексте. По устоявшемуся мнению литературоведов, о реминисценции можно говорить тогда, когда отсылка к прецедентному (известному) тексту осуществляется на мотивном, синтаксическом и ритмическом уровнях.

Строка Л. Баукиной «Здесь на Волге-реке догорю я с тобою, кручина» – мотивная реминисценция популярной песни на стихи малоизвестного и забытого русского поэта **Семёна Стромиллова** «То не ветер ветку клонит...» (1830–1840-е гг.), которая стала народной, в том числе под названиями «Лучина» или «Лучинушка»:

*Извела меня кручина,  
Подколотная змея!..  
Догорай, гори, моя лучина,  
Догорю с тобой и я!*

Оригинальна мотивная реминисценция в исторической поэме «Апология Михаила, князя Тверского, и Юрия, князя Московского» **Владимира Красса**. Её действие переведено в метафизическую плоскость. Души Михаила, жестоко казнённой ханом Узбеком невинной жертвы, и Юрия, циничного предателя и расчётливого властолюбца, подло оклеветавшего своего соперника на великое княжение, встречаются через семь столетий, чтобы вместе и вновь, перебирая, словно чётки, вехи прошедшего, сойтись в бесконечном философском поединке о праве на несправедность ради государственного блага. Накалённостью историко-философских и нравственных коллизий и мучительной раздвоенностью человека и правителя, олицетворяемой образом Юрия, «Апология...» перекликается с мировоззренческим конфликтом Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата в ро-

мане Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», который переосмыслен В. Круссом на качественно иной исторической первооснове.

Распространённый вид реминисценции – *отсылка к стихотворному размеру* знаковых для конкретного поэта произведений. В качестве примера рассмотрим метрику «Зимней ночи», одного из шедевров любовной лирики Б. Пастернака, которая основана на чередовании длинных и коротких стихов – четырёхстопного и двустопного ямба. Такое сочетание стихотворных строк подчинено в «Зимней ночи» избранной и ясной художественной задаче – интенсификации контраста противоположных эмоций:

*Мело, мело по всей земле  
Во все пределы.  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела.*

Грамотно (не эпигонски) используя эту разновидность метрики в ином – собственном – контекстуальном окружении, поэты с опорой на эмоциональную доминанту пастернаковского стихотворения, воплощают с её помощью свои индивидуальные переживания. Сила воздействия поэтического текста на читателя в таких случаях удваивается. В стихотворении **Леонида Нечаева** «Шёл дождь со снегом – Покрова...» читаем:

*Шёл дождь со снегом – Покрова,  
Нельзя иначе.  
Тонули в мокреди слова  
В осеннем плаче.  
И зябли где-то в темноте  
Рябины грозди.  
Я говорил слова не те,  
Придя к Вам в гости.*

В одном ряду с реминисценцией соседствует *аллюзия* (лат. *allusio* – намёк, шутка), т.е. отсылка к другому художественному тексту, историческому, бытовому или литературному факту, который, по мнению автора, должен быть хорошо известен читателю. Функция аллюзии такая же, как у цитаты (прямой или косвенной): обогащение авторского текста смыслами текста-первоисточника. Если цитата является более-менее точным фрагментом прецедентного текста, то аллюзия лишь намекает на него.

Аллюзия часто представляет собой отсылку к известным именам и названиям, за которыми стоят важные исторические события, например, в стихотворении **Александра Кашина** «Бессмертный взвод»: «Я с ними брёл *от Бреста до Москвы* // И рвался *от Москвы до стен Берлина*». Здесь упоминание «от Бреста до Москвы» подразумевает, с одной стороны, героическую оборону Брестской крепости и горечь отступления Красной Армии до стен столицы, что подчёркивается употреблением экспрессивно окрашенного глагола «брести», т.е. идти с трудом или идти тихо и задумчиво. Упоминание «*от Москвы до стен Берлина*» переключает читательскую память на ключевые битвы Великой Отечественной войны, обозначив именами городов их крайние точки: контрнаступление советских войск под Москвой в декабре 1941 года и взятие Берлина в

мае 1945-го. Страстное желание победы над жестоким и коварным агрессором передано глаголом «рваться», т.е. стремиться преодолеть какие-либо препятствия (в данном случае – окончательно разгромить германский фашизм), который, в свою очередь, образует смысловой и эмоциональный контраст с глаголом «брести». В результате читатель с большим психологическим накалом переживает трагизм и героизм минувшей войны.

На развёрнутой аллюзии построено стихотворение **Василия Рысенкова** «Гатчина». В русской истории название этого города неразрывно связано с царствованием непредсказуемого Павла I, что мастерски использует поэт. Подчеркнув дополнительными аллюзийными деталями пристрастие этого царя к муштровке солдат, его невозможность стать другим («А душа не мундир, не сменишь») и напрасное, но упрямое желание завести прусские порядки не только в подвластной ему Гатчине, но и по всей России («Русь – не Гатчина, жизнь – не плац»), В. Рысенков затрагивает животрепещущую историософскую проблему – непонимание потомками подлинного смысла многих деяний Павла I. С одной стороны, поэт напоминает о величии его царствования:

*Замку хмурому снится будет  
Отблеск праздника на воде,  
Грозный грохот былых орудий,  
Поступь гордая гренадер.*

С другой – заключительные строки «Император курносый, жалкий // Принимает парад листвы» оставляют чувство какой-то существенной утраты. В грустном настоящем Павел I остался лишь как любитель показных военных парадов. Горечь исторической недооценённости этого самодержца усиливает неявный авторский оксюморон «парад листвы», содержащий еле-еле заметную ироническую нотку: процесс любого парада (особенно) строго регламентирован, требует от каждого его участника высочайшей чёткости исполнения предписанных действий, а осеннюю листву ветер беспорядочно бросает куда попало – вправо и влево, вверх и вниз. Нет никакой возможности принимать такой «парад»...

Усложнённые аллюзии свойственны лирике **Владимира Крусса**. Вот одна из них, восходящая к «Незнакомке» (1907) Александра Блока:

*Она почти необычайна,  
Как те – зелёные – цветы,  
Как погибающая тайна  
В потоке встречной суеты.*

Собственно говоря, уловить блоковскую аллюзию помогает лишь знание всего текста «Незнакомки». «Она почти необычайна», вероятнее всего, навеяно строками «И каждый вечер, в час назначенный // (Иль это только снится мне?)...», в которых одновременно присутствуют и обыденность (повторяемость) происходящего (вечер – каждый, а час – назначенный), и его необычность (символика сна). Первое сравнение «как те – зелёные – цветы» переключается со строками «И очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу». Часть второго сравнения «Как погибающая тайна» – со строкой «Глухие тайны мне поручены», где эпитет «погибающая» ассоциируется с общим настроением

«Незнакомки», переданное словосочетаниями «весенний и тлетворный дух», «бессмысленно кривится диск», а также мотивом пьянства. Дополнение ко второму сравнению «в потоке встречной суеты» укрепляет интертекстуальную связь двух произведений. Это происходит, во-первых, благодаря наличию в них общего мотива движения незнакомой девушки («девичий стан»), во-вторых, обоюдным противопоставлением этого образа: у А. Блока – ресторанным столикам с пьяными посетителями, у В. Крусса – суете, подразумевается – суете житейской. Таким образом, перед нами не прямое копирование чужого художественного опыта, а его творческое, ярко индивидуальное преломление.

Будучи элементом «эзоповского языка», т.е. выражающего замаскированное содержание, которое раскрывает подлинные мысли и намерения автора, аллюзия обычно содержит намёк на злободневные общественно-политические события. Так, русский поэт-крестьянин и наш земляк **Спиридон Дрожжин** 23 ноября 1920 года написал стихотворение «Душа болит, мутится ум», вскрывающее пагубные последствия политики большевиков в деревне, проникнутое жгучей и нестерпимой болью за тверского, русского труженика-землепашца:

*Так много горя и тоски  
Переживают бедняки.  
Куда ни взглянешь, там и тут  
Нужда нашла себе приют  
И весь трудящийся народ  
Лямку старую несёт.*

Мрачной аллюзией «лямку старую несёт» поэт недвусмысленно отождествил большевистскую политику «военного коммунизма» с дореволюционной эксплуатацией крестьянства.

В том же ряду интертекстуальных средств находится *парафраз*. В литературоведении этим понятием обозначаются довольно-таки разные вещи: переложение прозаического текста в стихи и наоборот; сокращённый вариант или адаптация какого-либо произведения (например, для детской аудитории); его пересказ своими словами. В музыке мы встречаемся с иным типом парафразы, а именно – с *заимствованием темы другого произведения*, которая подвергается значительной переработке. Сравним: «Рапсодия на тему Паганини» Сергея Рахманинова, «Фантазия на темы Рябинина» Антона Аренинского и т.п. Развитие современной российской поэзии свидетельствует о плодотворном применении многими авторами этой формы интертекстуального взаимодействия. Весьма удачно тему, образы и психологические коллизии популярной сказки о Буратино трансформирует в лирическую медитацию **Валентина Громова**:

*А семейный очаг нарисован на старом холсте,  
В нём проткнули дыру любопытные чьи-то носы.  
И в волшебную дверь постоянно стучатся не те,  
Где-то рыщут вокруг полицейские злобные псы.*

*Виртуальный огонь не даёт ни жары, ни тепла,  
И недавний уют превратился в театр теней.  
Триста лет на пруду черепаха с надеждой ждала...*

*За ненужностью ключ зеленеет на илестом дне.*

В сказке о Буратино, как мы знаем, очаг (горящий огонь под котлом) был нарисован на холсте, который прикрывал потайную дверцу. В. Громова, отталкиваясь как от этой материальной картинки, так и от традиционной метафоры «семейный очаг» вводит сугубо современную деталь «виртуальный огонь», т.е. некую имитацию подлинной реальности. На первый взгляд, это стихотворение об окончательно рухнувших семейных надеждах; в то же время оно воплощает некую экзистенциальную враждебность внешнего мира по отношению к лирической героине: какие-то «не те» постоянно и бесцеремонно вмешиваются в течение её жизни, а вокруг «рыщут... полицейские злобные псы». Строка «И недавний уют превратился в театр теней» привносит в стихотворение ещё один интертекстуальный мотив – мотив театральности. Затерянность личности в агрессивно-недружелюбном мире оттеняется образом черепахи Тортиллы, которая ждала (но не прекратила ждать) кого-то (любого?) с надеждой. Поскольку открывающий дверь ключ, хоть и «за ненужностью», пока «зеленеет на илестом дне», т.е. он не пропал окончательно, надежда на возврат к прежней гармонии, восстановлению семейного очага («недавнему уюту») сохраняется.

Любая форма интертекстуальности, как мы уже говорили, используется для создания запрограммированного художественного эффекта, который насыщает авторское произведение новым смыслом и индивидуальными ассоциациями. Думается, «степень приращения смысла» (Н. А. Фатеева), а также исключительность и разнообразие ассоциативного спектра и определяют в конечном итоге как уровень поэтического таланта, так и оправданность выбора того или иного средства интертекстуальности.

### **Использованная литература**

*Квятковский А. П.* Поэтический словарь. – М., 1966.

*Красных В. В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М., 2003.

*Поэтика:* словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008.

*Современное зарубежное литературоведение.* Энциклопедический справочник. Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1999.

*Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – Изд. 2-е, испр. – М., 2006.

*Фоменко И. В.* Цитата // *Введение в литературоведение.* Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 496–506.

*Хализев В. Е.* Теория литературы. – М., 1999.