

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра теоретического и славянского литературоведения

ДЕМЬЯНОВА
Дарья Сергеевна

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ПОЭЗИИ ИВАНА ШТРПКИ

Дипломная работа

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Е. В. Вострикова

Допущена к защите

«__» _____ 20__ г.

Зав. кафедрой теоретического и славянского литературоведения кандидат
филологических наук, доцент Т. А. Морозова

Минск, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1 СЛОВАЦКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ В ПОЭЗИИ.....	10
ГЛАВА 2 ОБРАЗНО-СТИЛЕВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ШТРПКИ.....	21
2.1 Поэзия Ивана Штрпки в контексте постмодернизма.....	21
2.1.1 Образно-тематические доминанты в поэзии словацкого автора	21
2.1.2 Особенности применения синтаксических и графических средств в творчестве Ивана Штрпки	29
2.2 Творческие метаморфозы поэта Ивана Штрпки.....	32
ГЛАВА 3 ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ СЛОВАЦКОГО АВТОРА	39
3.1 Виды и формы интертекстуальных отношений в постмодернистских текстах.....	39
3.2 Виды интертекстуальных отношений в поэзии Ивана Штрпки.....	45
3.3 Формы интертекстуальных отношений в творчестве словацкого автора..	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	61
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	64

РЕФЕРАТ

Дипломная работа: 66 страниц, основной текст – 58 страниц, 55 источников.

Ключевые слова: ПОСТМОДЕРНИЗМ, СЛОВАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА, ИВАН ШТРПКА, ОДИНОКИЕ БЕГУНЫ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ИРОНИЯ, ПАРОДИЯ.

Объект исследования: постмодернистская поэзия словацкого писателя Ивана Штрпки.

Предмет исследования: поэтические тексты автора.

Цель исследования – охарактеризовать роль и место постмодернизма как литературного направления в поэзии Ивана Штрпки, а также показать роль и значение интертекстуальных отношений как средства достижения интеллектуальности в творчестве автора.

Методы исследования: историко-литературный метод, культурно-исторический метод, метод мотивного анализа, интертекстуальный метод, текстологический метод.

Полученные результаты и их новизна. В результате исследования мы рассмотрели особенности словацкого постмодернизма в поэзии. Мы выявили, что Иван Штрпка в творчестве ориентировался на постмодернистов Западной Европы, от которых перенял особенности поэтики. Мы проследили, каким образом интертекстуальность функционирует в поэтических текстах словацкого автора. Нами было выявлено, что Иван Штрпка сознательно использует различные виды интертекстуальных отношений, выстраивает сеть взаимодействий между ними. Тематической особенностью творчества словацкого писателя является преобладание тем одиночества и движения, что обозначено в названии литературного объединения «Одинокие бегуны», членом которого являлся Иван Штрпка.

Новизна работы заключается в целостном анализе творчества Ивана Штрпки как словацкого постмодерниста, так как до настоящего времени в русскоязычном и белорусскоязычном пространстве работ такого характера не было.

Область практического применения. Материалы дипломной работы могут быть использованы при изучении словацкой постмодернистской поэзии в высших учебных заведениях, при составлении учебных пособий по словацкой литературе.

РЭФЕРАТ

Дыпломная праца: 66 старонак, асноўны тэкст - 58 старонак, 55 крыніц.

Ключавыя словы: ПОСТМАДЭРНІЗМ, СЛАВАЦКАЯ ЛІТАРАТУРА, ІВАН ШТРПКА, САМОТНЫЯ БЕГУНЫ, ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ, ІРОНІЯ, ПАРОДЫЯ.

Аб'ект даследавання: постмадэрнісцкая паэзія славацкага пісьменніка Івана Штрпкі.

Прадмет даследавання: паэтычныя тэксты аўтара.

Мэта даследавання: ахарактарызаваць ролю і месца постмадэрнізму як літаратурнага напрамку ў паэзіі Івана Штрпкі, а таксама паказаць ролю і значэнне інтэртэкстуальных адносін як сродку дасягнення інтэлектуальнасці ў творчасці аўтара.

Метады даследавання: гісторыка-літаратурны метады, культурна-гістарычны метады, метады матыўнага аналізу, інтэртэкстуальны метады, тэксталагічны метады.

Атрыманыя вынікі і іх навізна. У выніку даследавання мы разгледзелі асаблівасці славацкага постмадэрнізму ў паэзіі. Мы выявілі, што Іван Штрпка ў творчасці арыентаваўся на постмадэрністаў Заходняй Еўропы, ад якіх пераняў асаблівасці паэтыкі. Мы прасачылі, якім чынам інтэртэкстуальнасць функцыянуе ў паэтычных тэкстах славацкага аўтара. Намі было выяўлена, што Іван Штрпка свядома выкарыстоўвае розныя віды інтэртэкстуальных адносін, выбудоўвае сетку узаемадзеянняў паміж імі. Тэматычнай асаблівасцю творчасці славацкага пісьменніка з'яўляецца перавага тэм адзіноты і руху, што пазначана яшчэ ў назве літаратурнага аб'яднання “Самотныя бегуны”, членам якога з'яўляўся Іван Штрпка.

Навізна працы складаецца ў цэласным аналізе творчасці Івана Штрпкі як славацкага постмадэрніста, бо да гэтага часу ў рускамоўнай і беларускамоўнай прасторы прац такога характару не было.

Вобласць практычнага прымянення. Матэрыялы дыпломнай працы могуць быць выкарыстаны пры вывучэнні славацкай постмадэрнісцкай паэзіі ў вышэйшых навучальных установах, пры складанні вучэбных дапаможнікаў па славацкай літаратуры.

SUMMARY

Degree paper: 66 pages, main text - 58 pages, 55 sources.

Key words: POSTMODERNISM, SLOVAK LITERATURE, IVAN SHTRPKA, LONE RUNNERS, INTERTEXTUALITY, IRONY, PARODY.

Object of research: postmodern poetry of the Slovak writer Ivan Shtrpka.

Subject of research: poetic texts of the author.

Purpose of research: is to characterize the role and place of postmodernism as a literary movement in the poetry of Ivan Shtrpka, to show the role and significance of intertextual relations as a means of achieving intellectuality in the author's work.

Research methods: historical-literary method, cultural-historical method, method of motivational analysis, intertextual method, textological method.

Obtained results and their novelty. As a result of the research, we examined the features of Slovak postmodernism in poetry. We found that Ivan Shtrpka in his work was guided by the postmodernists of Western Europe, from whom he took over the peculiarities of poetics. We have traced how intertextuality functions in the poetic texts of a Slovak author. We have found that Ivan Shtrpka deliberately uses various types of intertextual relations, builds a network of interactions between them. The thematic feature of the work of the Slovak writer is the predominance of themes of loneliness and movement, which is also indicated in the name of the literary association "Lone Runners", of which Ivan Shtrpka was a member.

The novelty of the work lies in a holistic analysis of the work of Ivan Shtrpka as a Slovak postmodernist, since until now there have been no works of this nature in the Russian-speaking and Belarusian-speaking space.

Area of possible practical application. The materials of the thesis can be used in the study of Slovak postmodern poetry in higher educational institutions, in the preparation of textbooks on Slovak literature.

ВВЕДЕНИЕ

Иван Штрпка – словацкий писатель, критик, переводчик. Он один из наиболее известных современных поэтов Словакии. Его творчество отличается высоким уровнем интеллектуальности.

Иван Штрпка родился 30 июня 1944 года в небольшом городе Глоговец в Трновском крае. В этом месте на юго-западе Словакии прошло детство автора. После окончания школы в Середе он отправился учиться в Братиславу.

Однако поначалу Ивана Штрпку в университет не взяли. Как пишет писатель, на факультет ему удалось попасть только спустя два года. В этом помог дядя Иван Купец, который обратился к руководителям Союза словацких писателей. Плавек и Беднар лично поручились за Штрпку ректору. Однако тогда это оскорбило словацкого автора. Тем не менее Штрпка поступил на Философский факультет Университета Коменского в Братиславе. Там он шесть лет (с 1963 по 1969) изучал словацкий и испанский языки.

Ещё во время учебы Штрпка устроился на работу в журналы «Млада творба» («Mladá tvorba») и «Културны живот» («Kultúrny život»). Он работал редактором. После окончания учёбы в университете словацкий постмодернист работал в редакции журнала «Словенски списоватељ» («Slovenský spisovateľ»). Также почти три года (с 1971 по 1973) Штрпка был редактором популярного издательства «Татран» («Tatran»).

Начиная с конца 1973 года, писатель занимал должность драматурга на Чехословацком телевидении. Во второй половине восьмидесятых годов прошлого столетия Штрпка был главным редактором журнала «Младе розлеты» («Mladé rozlety»). На той же должности автор трудился и в журнале «Културны живот» с 1990 по 1993 годы. Наиболее продолжительное время, с 1999 по 2010 год, Штрпка был главным редактором литературного журнала «Ромбоид» («Romboid»).

Иван Штрпка также был одним из основателей литературного объединения постмодернистов «Одинокие бегуны» («Osamelí bežci»). «Одинокие бегуны» – это поэтическая группа, в состав которой входило три словацких автора: Иван Лаучик, Петер Репка и Иван Штрпка. Формирование группы происходило с 1956 года до 1968. В это время Чехословакия находится под сильным политическим влиянием Советского Союза. В литературе и других формах искусства происходит определенное послабление цензуры.

В одном из интервью Иван Штрпка говорил о современной ему литературе так: «Это интересное явление: литература вот-вот приблизится к реальности, но идеологические концепции и идеи решили за нас, что есть «реально». Литература не создавала реальность как она есть, но «реальность» ложных идеологических идей, реальность, более желанная, чем реальная. Литература

деградировала, чтобы служить политике, выполнять ее властные цели: помогать сплочению деревни, создавать у людей энтузиазм в отношении строительства, выявлять классового врага, вести с ним идеологическую борьбу, бороться с империализмом. Таким образом, он достиг стадии опустошенных, притворных ценностей, то есть псевдо-ценностей, которые затем называют периодом догматизма» [55].

Это и служит объяснением того, почему Иван Штрпка искал новые пути создания литературы через осмысление концепции постмодернизма. Особенности поэтического творчества автора заключаются в следующих утверждениях:

1. Свобода творчества и мышления.
2. Поэзия как жизненный принцип.
3. Соответствие принципу открытого произведения.
4. Оригинальность поэтики.
5. Стихи означают возможность неограниченного самовыражения.
6. Интертекстуальность – способ создания интеллектуальной поэзии.

Творчество Штрпки рассматривается в Словакии в качестве наиболее интеллектуального. Интеллектуальность поэзии автора достигается именно благодаря интертекстуальности. С интертекстуальностью во многом связаны политематичность и полимотивность поэзии словацкого автора, наложение и переслоение тематических планов и мотивов в рамках одного текста. Критики положительно оценивают использование Штрпкой цепочки ассоциаций, накопления фантастических, абсурдных образов, нетипичных метафор, которые автор находит в различных культурах и перерабатывает их, интегрирует в свои тексты.

Библиография Ивана Штрпки разнообразна. На его счету шестнадцать поэтических сборников, пользующихся популярностью в Словакии: «Короткое детство рыцарей» («Krátke detstvo kopijníkov» (1969)), «Тристан тараторит» («Tristan tára» (1971)), «Сейчас и другие острова» («Teraz a iné ostrovy» (1981)), «Перед изменением» («Pred premenou» (1982)), «Новости из яблока» («Správy z jablka» (1985)), «Голубой пик» («Modrý vrch» (1988)), «Всё в скорлупе (Путевые заметки)» («Všetko je v škrupine (Poznámky z cesty)» (1989)), «О дивный обнаженный мир» («Krásny nahý svet» (1990)), «Интерлюдии: марионетки короче на голову» («Medzi hry: Bábky kratšie o hlavu» (1997)), «Мастер Му и женские голоса» («Majster Mu a ženské hlasy» (1997)), «Ребенок: Один кризис» («Bebé: Jedna kríza» (2001)), «Голоса и другие стихи» («Hlasy a iné básne» (2001)), «25 стихов» (25 básní (2003)), «Тихая рука: Десять элегий» («Tichá ruka: Desať elégií» (2006)), «Психополис, тонкий лёд» («Psychopolis, tenký ľad» (2009)), «Фрагмент (рыцарского) леса» («Fragment (rytierskeho) lesa» (2016)), «Куда плащ, туда ветер» («Kam plášť, tam vietor» (2018).

Иван Штрпка также успешный переводчик, благодаря его труду словаки могут читать на родном языке такие известные произведения, как «Декамерон» Боккаччо, «Лабиринт» Борхеса и многие другие.

Тема работы «Постмодернизм в поэзии Ивана Штрпки». **Актуальность** работы обусловлена отсутствием исследований творчества писателя в русскоязычном и белорусскоязычном пространстве. Иван Штрпка является одним из главных представителей словацкого постмодернизма, творчество автора показывает особенности постмодернизма в словацкой литературе. Также его творчество отражает то, как различные виды и формы интертекстуальных отношений могут функционировать в поэтическом тексте. Кроме того, актуальность данной темы состоит в том, что культура постмодернизма есть одно из проявлений постиндустриального мира, жизнедеятельность и история которого во многом обусловлены изменениями в технологиях, в экономике, социуме и культуре. Эти изменения вызревали и совершались на протяжении второй половины XX в. и во многом определили собой и окружающую действительность, и внутренний облик человека.

Цель исследования – охарактеризовать роль и место постмодернизма как литературного направления в поэзии Ивана Штрпки, а также показать роль и значение интертекстуальных отношений как средства достижения интеллектуальности в творчестве автора.

Мы ставим перед собой следующие **задачи**:

1. Проследить развитие постмодернизма в словацкой поэзии, рассмотреть особенности исторического развития и выделить характерные черты поэтики данного направления.
2. Проанализировать постмодернистскую поэзию Ивана Штрпки с точки зрения тематических и формальных особенностей.
3. Описать творческие метаморфозы Ивана Штрпки и место постмодернистской поэзии в его творчестве.
4. Рассмотреть понятие интертекстуальности, определить проблемы, связанные с ее изучением, а также представить типологию интертекстуальных отношений.
5. Обозначить особенности применения видов и форм интертекстуальности в поэзии словацкого автора.
6. Классифицировать виды интертекстуальных отношений, которые встречаются в поэтических текстах автора, а также выявить наиболее частотные формы интертекстуальных отношений в поэзии Штрпки и определить, как они функционируют в тексте.

Объектом исследования стала постмодернистская поэзия словацкого писателя Ивана Штрпки.

Предметом исследования выступили поэтические тексты автора.

Для решения поставленных задач мы использовали следующие **методы**:

1. Историко-литературный метод,
2. Культурно-исторический метод,
3. Метод мотивного анализа,
4. Интертекстуальный метод,
5. Текстологический метод.

Дипломная работа состоит из трех глав: «Словацкий постмодернизм в поэзии», «Образно-стилевые метаморфозы в творчестве Ивана Штрпки», «Интертекстуальность в поэзии словацкого автора».

Основным **источником** исследования стали поэтические тексты Ивана Штрпки. Теоретической базой являются исследования У. Эко, Р. Барта, Ж. Лиотара. Также как база для изучения постмодернизма были использованы критические статьи Ихаб Хасана, в которых раскрывается сущность основных понятий постмодернизма. Теоретической базой для изучения интертекстуальных отношений как средства достижения интеллектуальности в творчестве автора являются исследования Ю. Кристевой, М. М. Бахтина, Ж. Женетта. Также важными теоретическими источниками для исследования стали работы Чернявской «Интертекст и интердискурс как реализация текстовой открытости», «Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность».

Так как в русскоязычном пространстве творчество Ивана Штрпки не изучено, мы обратились к источникам на иностранных языках. Основой здесь стала книга известного словацкого критика Золтана Редей «Короткое известие о долгом пути одинокого бегуна».

Творчество Ивана Штрпки практически не представлено на русском и белорусском языках, отдельные малочисленные тексты автора можно найти в книге «Палеміка з аптымізімам. Анталогія сучаснай славацкай паэзіі». В связи с этим отрывки из текстов в нашей работе приведены в собственном переводе.

ГЛАВА 1 СЛОВАЦКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ В ПОЭЗИИ

Постмодернизмом принято называть то направление в философии и искусстве, которое характерно для второй половины двадцатого века, когда были отвергнуты прежние философские принципы, на которых основывался модернизм. Постмодернизм как направление проявился в литературе, архитектуре, музыке, скульптуре, изобразительном искусстве.

Становление культуры постмодерна связано в первую очередь с переходом человечества к постиндустриальному обществу, из чего следует и появление новых философских концепций, изменение и переориентация культурных процессов. Так, например, русский исследователь И. П. Ильин определяет постмодерн как интеллектуальное течение, которое отрицает ключевые принципы, являющиеся основой эпохи модерна [10, с. 23-24].

Чёткое определение постмодернизма становится практически невозможным по ряду причин, главной из которых является его «модность», популярность. Постмодернизм постепенно приобретал колоссальную популярность благодаря необычности, абсолютной новизне, отсутствию рамок, поэтому «под вывеской постмодернизма можно не только ставить спектакли и писать стихи, но и печь блины, носить экстравагантные костюмы, заниматься любовью и ссориться, а также зачислять себе в предшественники любых понравившихся авторов мировой культуры» [13, с. 87]. Постмодернизм – это «дух времени», понятия, концепции, идеи, которые ему соответствуют. При этом они могут касаться разных областей знания.

Также нужно обозначить разницу между двумя понятиями: «постмодерн» и «постмодернизм». Под «постмодерном» понимается эпоха, которая пришла на смену «модерна». «Постмодернизм» же самосознание культуры в этот период времени, в период постмодерна.

Понятия постмодерна и постмодернизма находят отражение в научной литературе начиная со второй четверти двадцатого столетия. Так в 1934 году Федерико де Ониз оперирует данными терминами применительно к латиноамериканской поэзии этого времени, в 1939 году Тойнби использует понятие постмодерн по отношению к периоду становления постиндустриального общества. Окончательно формируется понятие постмодерна в статье Лиотара «Состояние постмодерна» 1979 года, в котором постмодерн определяется как «состояние культуры после трансформаций, которым подверглись правила игры в науке, литературе и искусстве, в конце 19 века» [16, с. 29].

Считается, что впервые термин постмодернизм был использован еще в девятнадцатом веке, в 1870 году, художником Джоном Уоткинсом Чепменом. Этим словом он стремился показать, что искусство способно быть более современным, чем то, с которым автор сталкивался на тот момент. Джон Уоткинс

Чепмен хотел таким образом выразить прогрессивную критику импрессионизма. Однако постмодернизм в понимании художника и то, что подразумевается под культурой постмодернизма нельзя отождествлять, поэтому и появление слова «постмодернизм» в качестве термина связывают с другим событием.

Само слово постмодернизм восходит к латинскому «postmodernus», что означает «современный», «новый». Истоки появления направления в искусстве чаще всего ищут в политической обстановке в мире. Это особая реакция на ущемление прав человека, послевоенные события. Временем рождения слова «постмодернизм» считается 1917 год, когда была издана книга немецкого писателя, философа Рудольфа Панвица «Кризис европейской культуры». Арнольд Тойнби воспринимал в своих исследованиях постмодернизм как новая, пришедшая на смену старой фаза развития культуры Западной Европы

Постмодернизм появляется впервые в искусстве 20 века. Это направление нашло своих последователей во всех его сферах: в музыке, в графике, в живописи, в скульптуре, в театре и во многом другом. Также оно занимает особую нишу в мировой литературе начиная со второй половины 20 века. Умберто Эко высказывался о появлении постмодернизма так: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [34, с. 7]. Таким образом, чаще всего данное направление воспринимается как ответ модернизму.

Модернизм предполагает отход от опыта предыдущих поколений, отказ от истории. Модернизм склонен к радикальному началу. В системе модернизма важное место занимают индивидуализм, оригинальность, эксклюзивность, из чего следует отрицание прошлого опыта. Что касается прозы, то наблюдается превалирование крупных форм. Модернизм признает уникальность всего на земле: личности, природы, творений человека. Присутствует также деление на высокое и низкое искусство, где высокое – элитарно, а низкое – массово, связано с коммерцией.

Постмодернисты считают, что то, кто мы есть – это результат истории. История создает как отдельную личность, так и целые поколения. Однако в тоже время это существует в моменте, не имеет конечной цели. История как состояние, которое нас сиюминутно идентифицирует.

В отличие от модернизма, в постмодернизме наблюдается кризис индивидуальности, человечество прошло через слишком многое. Из этого следует утрата веры в какую-либо оригинальность, поэтому и понятие искусства несколько деформируется, искусство в постмодернизме – это то, о чем люди негласно договаряются.

Постмодернисты считают, что «закончились разговоры», вместо этого приходит много целей, среди которых невозможно решить, какие из них

истинные, лучшие. Постмодернизм стремится к метаморфозам, желает реализоваться, измениться.

Граница между элитарным и массовым искусством становится менее заметной, так как элементы первого используются во втором, ровно, как и элитарное искусство не противится использовать элементы массового искусства.

Сравнением модернизма и постмодернизма занимались многие ученые, среди них особо выделяются работы Лиотара, Белтинга, Габермаса, Дженкса. Наиболее полно различия модернизма и постмодернизма изложил с помощью сравнительной таблицы Ихаб Хасан. В своем исследовании он противопоставил термины, понятия, которые для них характерны. Рассмотрим подробнее различия, представленные в классификации.

Модернизм – это закрытая система, которой чужда чрезмерная цитатность, интертекстуальность. Эта система отвергает опыт прошлого, сосредотачивается на индивидуальном для каждого «сейчас». В отличие от этого, постмодернизм – это открытая разомкнутая система. Согласно теории постмодернизма – искусство подвижно, оно готово к коллаборациям, положительно относится к заимствованиям.

Модернистской категории цели противопоставляется игра, замыслу – случай, структурированности – анархия, логосу – исчерпывание, молчанию, предмету искусства, законченному произведению – процесс, перформанс, хеппенинг, дистанции – участие, творчеству – деконструкция, синтезу – антисинтез, присутствию – отсутствие, центрированию – рассеивание, жанру, границам – текст, интертекст, семантике – риторика, парадигме – синтагма, метафоре – метонимия, селекции – комбинация. Также противопоставляются следующие категории модернизма и постмодернизма: интерпретация, означаемое, чтение, повествование, основной код, симптом, тип, полиморфность, паранойя, истоки, Бог-Отец, метафизика, определенность, трансцендентное и противоповествование, идиолект, желание, мутант, андрогинизм, шизофрения, различие, Святой дух, ирония, неопределенность, имманентное. [54]

Несколько иначе видит ключевые отличия Брайнин-Пассек, для которого важно соотношение модернистской скандальности и постмодернистского конформизма, антимещанский пафос в первом случае и его полное отсутствие во втором случае, эмоциональное отрицание предшествующего и деловое использование предшествующего постмодернистами, первичность как позиция в модернизме и вторичность как позиция в постмодернизме, оценочность в самоназвании «Мы – новое» и безоценочность в самоназвании «Мы – всё», декларируемая элитарность против недеклаируемой демократичности, модернистское стремление к преобладанию идеального над материальным и коммерческий успех, вера в высокое искусство против антиутопичности,

фактическая культурная преемственность против отказа от предыдущей культурной парадигмы. В том числе важным является и сам факт восприятия искусства, его номинантности: в модернизме имеет место отчетливость границы искусство - неискусство, а в постмодернизме искусство существует по общее договоренности, все может называться искусством [5, с. 19-29].

Постмодернизм не стремится к порядку, иерархичности, четко прослеживаемой структуре, намного более важным является состояние анархии, противостояния. Отсюда и условность, метафоричность постмодернизма как такового, если мы говорим о критерии истинности. Также с отсутствием иерархии связан и отход от модернистского европоцентризма. Для постмодернистов намного важнее взаимодействовать с разными культурными кодами, что позволяет сделать полицентричная направленность социально-культурного развития.

Одной из важных характеристик как модернизма, так и постмодернизма является восприятие «прогресса». Учитывая временные рамки активного развития модернизма (1880 – 1960) и соотнося их с историческим развитием мира, «прогресс» воспринимается как надежда, сила, за которыми будущее. Постмодернизм активно развивается несколько позже, отсюда и отрицание прогресса. Не только категория «прогресса» воспринимается модернизмом и постмодернизмом иначе, но и само понятие «человек».

В модернизме человек – это индивидуальность, модернизму же близки идеи гуманизма. В постмодернизме человек скорее нелепое существо, которое возникло совершенно случайным образом. Отсюда и различие в образах: в модернизме сложно найти такие типичные образы для постмодернизма как клоун, шут. Понимание соотношения модернизма и постмодернизма важно, так как последний возник как антитеза модернизму.

Для характеристики словацкого постмодернизма необходимо обратиться к зарубежным произведениям, которые сформировали взгляд словаков на постмодернизм. Среди таковых оказались классические произведения таких писателей как, например, Мигеля де Сервантеса, Бокаччо, Лоренцо Стерна философа Вольтера. В этих произведениях присутствуют пародия и необычные формы повествования – характеристики текста, на которые ориентируется постмодернизм.

Многие идеи словацкие постмодернисты переняли у Умберто Эко. Чтобы быть на высоте запросов современного мира, искусство, согласно У. Эко, должно быть открытым в своем подходе к нему. «Если искусство принимает определенные направления, то это и не хорошо и не плохо; но, так или иначе, это никогда не случайный факт, а явление, в котором подлежат анализу его структура, его исторические предпосылки и его практическое воздействие на психологию потребителей» [3, с. 18]. В свою очередь, и оценка искусства может

исходить из тех или иных общих критериев. Но это автор предоставляет критике; сам он занят историческим исследованием «моделей культуры», как они направляли и направляют творчество. «Эстетическое исследование руководствуется, говорит он, внутренними, «автономными» законами художественной организации» [3, с. 18].

Далее перейдем непосредственно к рассмотрению явления постмодернизма в Словакии. Для начала следует отметить, что постмодернизм не мог раскрыть здесь весь свой потенциал, как в Западной Европе, поэтому появление этого направления не только в литературе, но и в искусстве целом несколько непоследовательно.

В то время как дебюты Яна Йоханида, Рудольфа Слободы, Петра Яроша, Ладислава Баллека и Винсента Шикеры находятся под влиянием модернизма или неомодернизма, в конце 1960-х годов мы уже можем говорить о появлении постмодернизма в словацкой литературе.

Уже в первых книгах Павла Груза мы находим постмодернистские элементы: интертекстуальность, ироничное отношение рассказчика к сюжету, множественность голосов, эклектизм языков и стилей, смешение массовой и элитарной культуры, ностальгию по прошлому, фрагментацию текста, игру на уровне слова, предложения, целого и восприятия и т. д.

Далее мы встречаемся с идеями постмодернизма в творчестве Павла Великовского. Название дебюта Павла Великовского «Эмоциональное воспитание» (1965 г.), по словам Петра Заяца, является перифразом названия романа Густава Флобера «Эмоциональное воспитание». Великовский также использует неявные цитаты из коротких рассказов и в то же время привлекает внимание к актуальной проблеме своего творчества: даже к пародически воссозданным эмоциям.

Однако постмодернизм практически не развивался в Словакии в 1970-е годы из-за внелитературных обстоятельств, например, Павел Груз не мог публиковаться по политическим причинам [43, с. 115].

В это время творческую деятельность начинали и поэты-постмодернисты. Из-за политической обстановки в стране им было запрещено печататься. Наиболее значительный вклад в развитие постмодернистской поэзии внесли деятели литературного объединения «Одинокие бегуны». Объединение состояло из трех писателей: Петер Репка, Иван Штрпка, Иван Лаучик. О начале их творчества рассказывала небольшая заметка в журнале «Тыждень» («Tuždeň»):

«В 1962 году 18-летний Петер Репка из Братиславы стал одним из редакторов журнала «Млада творба». Он был бегуном. Спринтер. Представитель чехословацкой молодежи. Свои стихи он принес в редакцию. Некоторое время спустя редакция получила по почте тетрадку со стихами Ивана Штрпки, активного и относительно успешного «квотербека», то есть бегуна на 400

метров, жившего в то время с родителями в Пате. В то же время в редакцию пришли стихи Ивана Лаучика, первокурсника педагогического факультета Банской Быстрицы, любителя гор и пещер. «В сопроводительном письме он писал о словах», - вспоминает тогдашний редактор журнала, поэт Ян Бузаси. «Стихи были хорошими, но письмо было еще лучше» [44, с. 8].

Молодые писатели отвергали идеи отображения реалий коллективизации, восхваления социалистического пути развития в произведениях. Их внимание было приковано к человеку. При том в основе рассмотрения были его интимные проблемы.

В 1956 году вышел из печати первый номер журнала «Млада творба». Он сделал возможным оглашение плюралистических концепций, а также реанимировал литературу, которая не подчинялась правилам.

«Одинокие бегуны» заявили о себе в 1963 году с попыткой опубликовать свой манифест в журнале «Млада творба». Деятели искусства опубликовали два манифеста - первый в «Возвращении ангелов» («Návrat anjelov») вместе со своими стихами и второй в 1964 году под названием «Достоинства трехногих соловьев» («Prednosti trojnohých slávikov»). Их манифесты были очень провокационными в то время, поскольку они отвергали официальные ценности. Они считали войну и коммунизм абстрактными понятиями для своего поколения, но кроме этого «Одинокие бегуны» отвергали работу некоторых тогдашних авторов (например, Андрея Плавека). Писатели также не принимали вмешательство идеологии в литературное творчество и протестовали против существовавшего общественного строя [51, с. 4].

Они выступали против использования метода соцреализма:

«Это интересное явление: литература вот-вот приблизится к реальности, но идеологические концепции и идеи решили за нас, что есть «реально». Литература не создавала реальность как она есть, но «реальность» ложных идеологических идей, реальность, более желанная, чем реальная. Литература деградировала, чтобы служить политике, выполнять ее властные цели: помогать сплочению деревни, создавать у людей энтузиазм в отношении строительства, выявлять классового врага, вести с ним идеологическую борьбу, бороться с империализмом. Таким образом, он достиг стадии опустошенных, притворных ценностей, то есть псевдо-ценностей, которые затем называют периодом догматизма» [55].

Писатели отказались от официальных ценностей, вероятно, от всей поэтической традиции, которая существовала до сих пор: «Для этой литературной истории нет огромной толпы, называемой словацкой поэзией» [55].

Их поэзия постепенно приобрела характер движения и бега. «Работа как движение, как ощущение существования, без осознания начала и цели, снова

направляет нас в сферу деятельности, незаконченной, случайной. Начало как представление, как событие, как процессный образ, который становится их методом письма» [44, с. 13].

Каждый из «Одиноких бегунов» был разным как поэт и как человек. Они были по-своему уникальными, сильными людьми с желанием жить самостоятельно, одиноко и свободно. Несмотря на то что каждый из членов литературного объединения был уникален, все же представляется возможным выделить некоторые общие характеристики их творчества:

- Поэзия отражает их восприятие жизни.
- Необходимость оставлять текст «открытым».
- Бесконечное развитие интертекстуальности в своём творчестве.
- Оригинальность поэтики.
- Стихи как возможность безграничного самовыражения.
- Ориентация на использование пародии, сатиры.
- Поэзия – это возможность анализа собственного и общечеловеческого существования.

Отличительной особенностью Ивана Штрпки является использование различных интертекстуальных отношений в текстах, а также мотив бесконечного движения, изменчивости мира, роста. Иван Лаучик в своем творчестве также обращался к мотиву движения, но рассматривал его чаще через призму природы. Петер Репка же ориентируется на отражение реалий жизни просто человека.

Творчество Ивана Штрпки можно охарактеризовать как бесчисленные переходы от реальности к фантазии, в которых между ними стирается граница. В его поэзии множество отсылок, намеренной недосказанности.

Иван Лаучик стремится сосредоточить внимание на событиях, их движении. Он транслирует через поэзию сильные эмоциональные потрясения, пережитые им. В его творчестве находится намек на одиночество и открытость всех действий, которые «проигрываются». Так сам автор говорит о себе и своем творчестве в одном интервью: «Я человек, Иван Лаучик, да, и словак, брошенный на ветер, на «суд бога», что выжил на вершинах Западных Татр, наблюдая за Персеидами.

Однако Персеиды лишь обозначили мне край, за которым начинается мир, который нужно переименовать. Я посвятил свою параллельную жизнь этому эксперименту в дополнение к жизни учителя истории в маленьких городах, но недалеко от больших пещерных систем. Такое ощущение, что я жил в местах, где что-то действительно происходит, и радость этого события отразилась в моих текстах. Действительно ли радость - признак свободы, или все наоборот? Разве мы не просто сетевые распутники, предназначенные для обездвиживания, разделения и поимки существ, не наделенных гибкими пальцами? В любом

случае неправильно, невнимательно поставленный слог тоже может сбить нас с толку» [47, с. 2].

Петер Репка стремится своей поэзией выразить глубокие переживания, сосредоточиться на самоанализе. Тексты писателя в чем-то похожи на его жизненный путь, такой же попеременно размеренный и суетливый, беспокойный и меланхоличный. Часть жизни Петер Репка жил в Словакии, а вторую часть в Германии. С 1972 он все время ездит из одной страны в другую. При этом он не чувствует себя немцем, говор об этом так: «вспоминаю Элиота – коренного американца -, который в 24 переехал в Англию и очень хотел стать там своим. Но, естественно, этого сделать не получилось. Он описывал себя термином «одомашненный иностранец».

Автор в своем творчестве склонен к экспериментам. Эти эксперименты могут касаться не только формы текста, но и содержания. Петер Репка часто привлекает читателей контрастными неожиданными образами, которые могут переплетаться с абсолютно привычными и знакомыми мотивами. Поэзия автора может быть быстрой, а может быть похожа на просмотр видео в замедленной съемке.

Стоит отметить, что долгое время ни один из представителей данного литературного объединения не мог свободно печатать свои произведения. В период так называемой нормализации все они «замолчали» и снова начали публиковаться в конце восьмидесятых годов прошлого столетия (Лаучик и Штрпка), девяностых годов прошлого столетия (Репка).

До 1989 года Чехословакия находилась под влиянием социалистического режима. Словаки и чехи всё время находились на особом контроле у руководства Советского Союза. Так сложилось во многом из-за исторического прошлого Словакии: нахождение в составе Австро-Венгрии, существование в военные годы Словацкого профашистского государства. Также Чехословакия была на границе двух миров: советского социализма и капитализма, который активно развивался в соседних Венгрии и Австрии. Поэтому, хотя явление постмодернизма появилось еще в пятидесятых годах 20 столетия, словаки не могли в полной мере проявить себя в данном литературном направлении.

В ноябре 1989 году в Чехословацкой республике на смену власти Советов пришла демократия. Постепенно в литературе происходило пробуждение талантливых молодых писателей, которые не печатались до этого времени. Была полностью отменена цензура, мешавшая высказывать идеи современности. Писатели, высказывавшие антисоветские идеи и отправленные в лагеря и тюрьмы были реабилитированы, многие из них продолжили развивать свой талант и печататься.

Очень важно было возвращение на родину эмигрантов, которые покинули территорию Словакии после Второй мировой войны, а также во время оккупации

территории Чехословакии в 1968 году. Из США они привезли литературу современности, в которой не было рамок, границ. Писатели больше не боялись нести свои произведения в издательства, практически перестали существовать самиздаты.

После обретения независимости Словакией постмодернизм продолжил развиваться. Среди наиболее ярких приверженцев этого направления оказались «Одинокие бегуны», Душан Душек, Душан Митана, Рудольф Слобода и некоторые другие.

Далее рассмотрим те характеристики постмодернизма, которые являются наиболее важными для понимания сущности словацкой постмодернистской поэзии.

Прежде всего, тексты создаются так, чтобы было возможно их прочтение на разных уровнях. С этим, как правило, связан высокий уровень проявления различных видов и форм интертекстуальных отношений. Интертекстуальность принимает наличие в любом тексте других текстов, кодов и знаков. Все они находятся за основным текстом. По мнению постмодернистов, сама человеческая культура есть огромный интертекст, который служит предпосылкой любого появляющегося текста. Таким образом, для таких текстов характерна многоплановость, прочтение которой зависит от уровня подготовленности читателя.

Вторая ключевая черта словацкой поэзии рассматриваемого направления также связана с понятием интертекстуальность. Речь идет о значении цитации в текстах. Вместо написания оригинальных в привычном смысле слова текстов, акцент смещается на «переписывание» уже существующий текстов.

Кроме того, важно учитывать фрагментарность как один из способов организации постмодернистского текста. Фрагментарность, как правило, выражается в коллажировании, мозаичности. В некоторых случаях это приводит к тому, что один и тот же текст имеет несколько вариаций, которые к тому же иногда перекликаются между собой и образуют третий, сторонний текст. Фрагментарность постмодернизма связана и с философским аспектом этого понятия. У всего есть несколько возможностей, поэтому абсолютно всё существует в форме «возможно», «если», «может быть».

Как значительные черты для характеристики словацкой постмодернистской поэзии можно выделить также следующее: текст может функционировать по схеме по аналогии с различной электроникой; в поэтическом произведении проявляется перегруппировка и переплетение разных жанров; использование так называемой техники палимпсеста, которая заключается в связывании текста с другими текстами и в свободном «жонглировании» цитатами и квазичитатами.

На ранних этапах участники объединения «Одиноким бегунам» обращаются к дадаизму. С точки зрения дадаизма жизнь абсурдна, а идея искусства себя дискредитировала. Для данного течения характерно отсутствие общей эстетической программы, единого стиля. Как высокие идеалы, так и низменные страсти для дадаистов всего лишь иллюзии перекошенного сознания современного человека.

Одним из методов создания произведения постмодернисты используют деконструкцию. В ткани текста, исходя из него, нужно увидеть письмо, служащее метафорой неопределенности, уклончивости, неоднородности, в которой скрываются черты авторской субъективности. Деконструкция оперирует бинарными оппозициями, которые разбираются, уравниваются [25, с. 18-19].

Стоит обратить внимание и на значение иронии для постмодернистских текстов. Ирония – скрытая насмешка, некий завуалированный смысл текста – одна из основ словацкой постмодернистской поэзии. С одной стороны, она нацелена на высмеивание самой жизни, реальности, а с другой стороны вызвана сожалением по поводу утраты реальностью своего объективного статуса. В постмодернистской иронии требование «называть вещи своими именами» заменяется на «называть вещи противоположными именами». Для создания качественной иронии необходимо осознавать относительность своего языка. У словацких постмодернистов ирония не означает высмеивание ради высмеивания, она нацелена на преодоление однообразности мышления, обывательского взгляда на действительность.

Также словацкие постмодернисты используют в своем творчестве пастиш. Пастиш в отличие от пародии не нацелен на отрицание пародируемого, он основан на нейтрально эмоциональной энергии, склонной скорее к игнорированию навязываемого смысла или ценностей, чем к борьбе с ними.

Следуя традициям западного постмодернизма, писатели активно применяют на практике понятие гиперреальность. Оно означает отказ от линейного восприятия пространства в пользу его многомерности, нелинейности. Гиперреальность может содержать несколько слоев реальности, при этом ни одна из них может не соответствовать действительности.

Нельзя не отметить, что для постмодернистской литературы, как прозы, так и поэзии, характерна развитая, сформировавшаяся, относительно устойчивая система символов. Среди них наиболее частотными являются зеркало, лабиринт, маска. Все они, как правило, связаны с созданием уже упомянутой гиперреальности. Так, например, зеркало становится символом дубликата, копии, параллельности пространства. Лабиринт – символ дезориентации человека в пространстве.

Таким образом, время появления слова «постмодернизм» относится к 1917 году. Однако направление сформировалась намного позже. Первые произведения появились в Западной Европе, в Словакии же распространение идей постмодернизма проходило непоследовательно. Это связано с тяжелой политической ситуацией, которая была в стране вплоть до обретения независимости. Словацкие постмодернисты ориентировались в своем творчестве на таких писателей, теоретиков литературы, как Жак Деррида, Мишель Фуко, Ролан Барт, Умберто Эко, Жан-Франсуа Лиотар. От них они словаки переняли и особенности поэтики текста. «Одинокие бегуны» как основное литературное объединение словацких поэтов-постмодернистов характеризуется следующим: их поэзия отражает восприятие жизни, они стремятся оставить текст «открытым», поэзия для членов группы - это возможность анализа собственного и общечеловеческого существования.

ГЛАВА 2 ОБРАЗНО-СТИЛЕВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ШТРПКИ

2.1 Поэзия Ивана Штрпки в контексте постмодернизма

2.1.1 Образно-тематические доминанты в поэзии словацкого автора

Несмотря на достаточно большое количество сборников поэзии, в творчестве рассматриваемого автора мы все же можем выделить те доминантные темы, наличие которых характерно для всех сборников. Тема – категория содержания. Это те явления реального мира, которые писатель взял за основу при создании своего произведения.

Для начала необходимо определить **роль темы одиночества** в творчестве автора. Очевидность наличия данной темы исходит из самой сути постмодернизма как направления в литературе, где в качестве отправной точки выступает негативное отношение к обществу потребления.

Одиночество у Штрпки не напряженное, а скорее наоборот меланхоличное. Обычно лирический герой не взаимодействует с другими людьми, а если и взаимодействует, то на ментальном уровне, а не на физическом. Лирический герой одинок и его одиночество сопряжено с абстрагированием от внешнего мира, его в большей мере интересуют вопросы экзистенции.

Примечательно, что указание на эту тему заложено и в названии одного из главных проектов, который Штрпка создал с двумя другими словацкими писателями, «Одинокие бегуны».

Одиночество связано и с самовыражением лирического героя. Если у коллег Штрпки по организации «Одинокие бегуны» Ивана Лаучика и Петера Репки повествование идет от первого лица множественного числа, то есть всегда «мы», то у рассматриваемого автора это исключительно «я», в редких случаях «он».

Часто тема текста так или иначе обозначается в названии. Конечно, в случае постмодернистской поэзии это не прямое указание, а лишь намеки. Рассмотрим наиболее яркие примеры названий текстов словацкого писателя из различных сборников. Так в дебютном сборнике «Короткое детство рыцарей» встречаются следующие названия: «Остров» («Ostrov»), «Заграничные страны» («Vonkajšie krajiny»), «Исчезающие образы» («Unikajúce obrazy»). Очевидно, все они так или иначе связаны с неким отстранением от мира, выстраиванием границ, ограждением от внешних обстоятельств. Также все они говорят о выходе за рамки реальности, стремлении находится где-то «вне».

Спустя время, однако, случается метаморфоза в творчестве Штрпки, и одиночество переходит в другой мир, который, в отличие от первого, ограничен, сосредоточен в конкретном пространстве. Это прекрасно демонстрируют

названия следующих текстов из сборников «Перед изменением» и «О дивный обнаженный мир»: «Всё в яйце» («Všetko vo vajci»), «Земля на горизонте» («Zem na obzore»), «Глубокий сон» («Hlboký spánok»), «Третий мир, четвертый мир. Рождение маски» («Tretí svet, štvrtý svet. Zrod masky»). В последующих сборниках из названий текста постепенно уходят прямые обозначения темы, однако одиночество все еще прослеживается в названиях самих сборников: «Тихая рука», «Куда плащ, туда ветер».

Одиночество Штрпки не перманентное чувство, а бесконечно трансформирующееся состояние. Одиночество, безусловно, главная тема творчества Ивана Штрпки, которая совместно с другой ключевой темой бега, движения, изменения, становится толчком для обращения к другим аспектам: любви, технологий в обществе, родины.

Поэтому мы видим необходимым более подробно рассмотреть, как воплощается **тема движения** в поэзии словацкого автора. Для начала, бег, движение также, как и одиночество вынесено в название литературного объединения, которое формировало Ивана Штрпку как писателя.

На первый взгляд может показаться, что большинство сборников Ивана Штрпки не связаны между собой, однако это не так. От первого к последнему сборнику можно проследить движение, путешествие. Это путешествие непременно на север, примером чему может служить текст «Бурлящая весна» («Burlivá jar»), где есть такая строка:

«СЕВЕРОВОСТОК; направление СЕВЕР...» [50, с. 56]

«Путешествие» рыцаря (именно рыцаря: это обозначено в названии первого сборника автора «Короткое детство рыцарей») начинается где-то на острове, что вводится еще в первом тексте сборника «Остров»:

«Уже были на снимках

Воскресные пикники на растущих лугах и мы залитые добром

В объятье тех, что нас сюда привели

И вызывая их к отсутствию

Длинной темнотой коридора

Перебегая

Шептало на нас зло и мы могли лишь стоять и леденеть

«Чья это кровь?» никто не произнесет

(Капли крови еще не свернуты)

Я пережил зимы в ванной

Чистый как снег сам по себе падающий Не зная

О зеркалах я погружался в глубины...» [50, с. 26]

Постепенно через сообщения Тристана, Принца, Клоуна, Мастера Му и других героев путешествия формируется некое фрагментарное пространство: рыцарский лес, в котором проявляется высшая степень гиперреальности.

Говоря о темах, мы не можем не обратиться к **мотивам**, которые планомерно проявляются в поэзии Ивана Штрпки. В своей поэзии Штрпка рефлексировала над двумя типами универсумов: природным и культурным. В поэтике стихов также представлена тенденция к ответам на ключевые мотивы, персонажей, символических фигур для западной литературной традиции. Ассоциативность заложена в интертекстуальных значениях, которые прослеживаются во всех сборниках Штрпки.

Теме движения, бега сопутствует мотив роста. Рост как принципиальный мотив и смыслообразующая единица творчества понимается с одной стороны в контексте природного, биологического развития в теории, а с другой стороны физиологического, реального движения. В этом проявляется ключевой, основополагающий экзистенциальный принцип, которым руководствуется Штрпка в творчестве. Также рост понимается в специфическом мифопоэтическом смысле, в смысле принципа Гёльдерлина, немецкого поэта 19 века, «я рос в колыбели богов». Это понимание темы роста автор цитирует в книге «о дивный обнаженный мир». В тексте «Шаги птиц» он не говорит прямо о росте как таковом, но не препятствует развитию данного мотива параллельно с темой жизни на Земле, экзистенции живого, органического мира. То есть здесь рост не только отдельного индивида, существа, а целого вида:

«Дерево

Клонится под тяжестью своего желания

Создать новый плод, изнутри яблока пробирается новое яблоко,

А дорога порождает

Другую дорогу» [50, с. 21].

В третьем сборнике автор уже создает собственную «философию роста»:

«Страна, которая является временем, измерением, но

и чем-то большим. Ростом.

Рост в себе, рост, стремящийся к..., к..., к бытию,

к тому, что внутри и даже снаружи, где-то,

в другом внутри, которое должно быть таким же?...

... Рост, который не является преувеличением, а приближением.

И этим велик... блаженство

От него растет во все стороны» [50, с. 98].

Художественное пространство специфически определено в первой строке: оно сливается с художественным временем. То есть рост как его выражение является и художественным временем, и художественным пространством.

Следовательно, Иван Штрпка в своей поэзии стремится заменить хронотоп мотивом роста, который проникает в семантику каждой строки текстов.

Рост часто выражается и на уровне морфологии. Штрпка стремится к использованию большого количества глаголов в текстах. Примером этого может служить текст «Абстрактная ода»:

«О, мир, поглотил ты меня, но
Я слишком крепкий орешек, точно
Ты встал поперек горла, это я
С полным ртом мира, О, мир, как
Ты сияешь!
Как отчужденно сияешь!
Потеря возможности быстро
Свернуть – это мир! Бежать через,
Перелезть, выскочить, проползти, перебежать,
Потеря возможности уйти, изменить, выбежать, быстро
Отдыхать, выскочить, плавать, потеря
Возможности приблизиться!
Потеря! Растворите ворота! Не могу
Говорить. Дышать. Слишком много мира. Слишком много слов. Его.
Поглощает мои губы!
Обнажаю рот – мир!
Обнажаю уши – мир!
Обнажаю глаза – мир!
О, мир, ты нас поглотил! Ура!» [50, с. 251]

Далее обратимся к мотиву яблока. Его Штрпка демонстрирует как целостный, сингулярный «мир в себе» и вместе с тем как метафорический «мир в яблоке». Этот мир типично людской в этическо-философском смысле. Через мотив яблока показываются философские экзистенциальные аспекты и парадоксы:

«В несхожестъ мужчины и женщины
Наша ценность
Не знаем.
Только
оглушенные созвучностью снега
напоминаем
горькое семя неразделенного яблока» [52, с. 37].

Также упомянем известнейшие устойчивые выражения, связанные с яблоком, которые употребляет Иван Штрпка: «яблоко познания», «яблоко раздора», «райские яблоки», «яблоко от яблоньки не далеко падает».

Важным для понимания творчества Ивана Штрпки в контексте постмодернистской словацкой поэзии можно назвать и мотив нитей, планомерно проявляющийся от сборника к сборнику. Чаще всего этот мотив соотносится с фразеологизмом «дергать за ниточки» - управлять, играть, руководить за занавесом. То есть нити – это манипуляции. С помощью нитей управляет марионетками тот, кто сильнее их, часто хитрее. Мотив нитей выражает и зависимость:

«(уважаемо) нас связывает тысяча (пульсирующих)
ниточек, (которые не перережет никто. Без капли крови)...» [51, с. 112]

В некотором смысле то, как проявляется мотив нитей в поэзии автора, является исключением для его творчества. Остальные мотивы непостоянны, меняется подход к их рассмотрению (например, в случае с мотивом севера: север иногда становится «северо-западом» или «северо-востоком»). Нити же постоянны: человек – марионетка в руках силы, человек, «подвергающийся сильным манипуляциям становится марионеткой».

Нужно отметить, что образ марионетки сопровождает мотивы дерганья за ниточки, но внимание на этих куклах не сосредотачивается, они, парадоксально, уходят за сцену, уступая место ниткам, намеренным манипуляциям:

«(на
Нитке) и по окончательном разрыве (с ней)
Марионетка лишь
Поведем плечом и дальше (без
Движения, без ответа) неподвижно лежит на земле...» [51, с. 74]

В творчестве Ивана Штрпки наблюдается доминирование некоторых наиболее типичных для постмодернизма как для литературного направления образов. К таким относятся зеркала, стекла, башни, лабиринты, маски.

Например, окно или же в некоторых случаях стекло становится в текстах элементом соединения двух реальностей. Совершенно неважно, какое это окно (стекло). Оно может быть прозрачным, кривым, открытым, закрытым. Также неважно, что за ним находится. Окна и стекла – это граница (видимая, реальная или же невидимая и нереальная), свободное пространство, которое способно заполняться, но при этом не обретать смысла. Это можно заметить в тексте «Говорите? (Двое сумасшедших в телефонной будке)»:

««Я в бесконечной светлой ладони, ало,
звоню из города. Я рос в объятии богов.
Затушите весь свет, умоляю!
Не стойте у окон!
Зову...»

Тот другой в то время молча смотрел в темноту

через морозное стекло
и один из возможных огней
- заметную бледно-синюю сферу –
сжал беспокойно в пустой ладони без линий.» [50, с. 50]

В приведенном примере стекло усиливается телефонной будкой. То есть сам по себе «связующий» образ стекла дополняется еще более угадываемым образом-символом телефонной будкой, позволяющей, оградившись от реальности, посетить другую реальность, находясь при этом физически в замкнутом пространстве. Стекло, окно, телефонная будка – это противоречие, «пустота, обладающая способностью самопроизводства». Также эта пустота самодостаточно, не нуждающаяся в подкреплении извне.

Говоря о масках, нельзя не упомянуть, что маска – это, в некотором роде, соответствие заданному образу. То есть маска как таковая является способом приобретения новых положений. Также маска – это символ преобразования, изменения, возможность преодолевать грань собственной природы. У Штрпки образ маски становится наиболее частотным в сборниках, изданных после 1989 года. При этом Штрпка как бы очеловечивает маску, делает её способной трансформироваться, переродиться в разных мирах. Впервые в таком качестве маска появляется в тексте «Третий мир, четвертый мир. Рождение маски»:

«Солнце. Король движений,
что только мелькают утром
и долго свистят в сумраке сарая
- глухие тени гигантов перемещающихся
в темноте безликих голов чего-то слепого.
Чего-то без имени.

Красное солнце
на доспехах блестит. Морозит войско.
Молодой мороз.

Насос колодца пищит.
Порожний.

Нет воды,
в который бы утопил
выспавшееся лицо.» [51, с. 103]

Также в текстах словацкого автора присутствуют и другие типичные для постмодернизма образы-символы: лабиринт, зеркала, башни. Все они встречаются в литературе задолго до появления постмодернизма. Например,

зеркало в средневековых текстах имело значение схожее с тем, что придают ему постмодернисты: переход в иной мир, бессмертие.

Словацкий критик Гамада рассматривает образ рыцаря в творчестве Штрпки. По его мнению, задействуя этот образ Штрпка приходит к чему-то мифологическому, возможно, даже доисторическому. Мотив одиноко движущегося по дороге рыцаря становится для поэзии Штрпки источником энергии, жизнеподобия [49, с. 28 - 31].

Как видим, все эти образы так или иначе связаны с пространством и временем. В творчестве Ивана Штрпки далее рассмотрим концепт времени. Время, на уникальное значение которого поэт указывает в сборнике «Сейчас и другие острова», в большинстве соответствует постмодернистской концепции временного искажения. В поэзии время природное, космическое, во многом экзистенциальное. Также тексты реагируют на ситуации и действия абсолютно имплицитно. Часто функцию определения времени выполняют названия текстов: «120-ого марта», «91-ого октября». Даты, очевидно, вымышленные, но тем не менее они создают некоторый контраст с датами в сборнике «Новости из яблока» («Spravy z jablka»), например, из произведения «Продвижение» («Posun»): «Воскресенье, 26. IX.»

Искажается в сравнении с привычным нам и понимание пространства. В творчестве Ивана Штрпки имеет место феномен симуляции действительности, то есть гиперреальность. Составляющими частицами гиперреальности являются симулякры. Идею симулякра стали развивать французские философы-постмодернисты — Жорж Батай, Жиль Делез и Жан Бодрийяр. Делез предлагает необычайно смелую концепцию: по его мнению, человек и есть симулякр. «Бог сотворил человека по образу и подобию, — пишет философ. — Однако же в результате грехопадения человек утрачивает подобие, сохраняя при этом образ. Мы становимся симулякром. Мы отказываемся от морального существования ради того, чтобы войти в стадию эстетического существования» [53].

В текстах Штрпки пространство часто ограничивается. Так, например, в первых трех сборниках таковым является «остров», который, однако, не похож на то, что обычно понимается под этим словом. Остров в данном случае функционирует по своим, едва уловимым законам. Там существует как бы два мира, которые изначально четко отграничиваются скобками, а затем это разграничение теряется и понять грани «миров» становится невозможно.

Рассматривая творчество Ивана Штрпки как словацкого постмодерниста, проследим наличие **иронии** как одного из приемов данного направления. Мирослав Зелинский, критик современной словацкой поэзии, пишет об иронии писателя следующее: «Штрпка уникальный словацкий автор, так как через призму своей серьезности он достигает ироничности своих текстов. При том эта ироничность не наигранная, а абсолютно естественная» [44, с. 16]. Мы уже

упоминали, что словацкий постмодернист часто прибегает к концепту искажения времени. Это и есть особая форма иронии, благодаря которой Штрпка не только уходит от реальности, но и смеется над реальным временем. Числа фигурируют как объект иронии не только в контексте дат. Автор обращается и к температуре, которая также выражается посредством чисел. Уникален с точки зрения «числовой» отрывок из текста «Вершки», так как в нем воедино соединяются разные типы чисел: даты и температура, - к тому же сложно понять, когда именно одно сливается с другим:

«Ах

как только это время летит – 16, 20

шестнадцать двадцать и минут пять градусов Цельсия...» [50, с. 18]

Для Штрпки важно иронизировать над временем, так как он считает его основной движением мира. Здесь же мы встречаемся с интертекстуальностью иронии, так как с одной стороны автор насмехается над временем, но с другой вовсе не над ним. Многие постмодернисты, в их числе Фоккема, в продолжение традиции Экзюпери в «Маленьком принце» осуждают меркантильность общества: каждую незначительную деталь оно делит на цифры и числа.

Довольно часто ирония у Ивана Штрпки основывается на употреблении рядом одних и тех же слов, но в одно случае в утвердительном значении, а в другом в отрицательном:

«Ждёт,

забывая об этом ожидании.

Ждёт и забывает, что ждёт. Ставит

на окно лампу» [50, с. 222].

С точки зрения морфологии эта ирония тоже интересна, так как вначале автор использует глагол активного действия, а затем часто заменяет его существительным. Таким образом поэт создаёт эффект волны, когда действие начинается резко, а затем постепенно угасает. Таким примером может служить и следующий текст:

«Слушает свой монолог. Молча. Настраивает слух

и видит картины...» [50, с. 117]

Мы можем сделать следующий вывод: основными темами поэзии Ивана Штрпки являются одиночество и движение (бег). Эти темы как доминантные были predeterminedены еще в начале творческого пути автора, когда он с другими словацкими писателями создал литературное объединение, заключающее в своем названии эти две темы «Одинокие бегуны». Мотивы в поэзии работают на раскрытие темы. Наиболее часто Штрпка обращается к мотивам роста, ветра, севера, яблока. Важно для словацкого автора поддержание и бесконечное дополнение гиперреальности.

2.1.2 Особенности применения синтаксических и графических средств в творчестве Ивана Штрпки

В поэзии Ивана Штрпки особое место занимают **синтаксические средства** художественной выразительности. Синтаксис постмодернизма в целом, как синтаксис предложения, так и более крупных единиц (синтаксис текста или композиция, включающий в себя аргументированные, нарративные и дескриптивные структуры), характеризуется, по мнению Фоккемы, явным преобладанием паратаксиста над гипотаксистом, отвечающим общему предоставлению постмодернистов о равновозможности и равнозначности, эквивалентности всех стилистических единиц. На фразовом уровне исследователь отмечает основные характерные черты постмодернистских текстов: синтаксическую неграмматичность, семантическую несовместимость. Все эти приемы Фоккема называет "формами фрагментарного дискурса", отмечая, что чаще всего они встречаются в конкретной поэзии [11, с. 179].

Рассмотрим черты постмодернистских текстов в творчестве Ивана Штрпки на примере текста "Был" ("Bo1"). В нём поэт использует синтаксис для передачи концепта движения времени. Первое слово является одновременно и названием произведения, выделенным полужирным шрифтом, и началом действия. Штрпка начинает короткими предложениями, которые просты по своей структуре, а затем постепенно развивает их до сложных конструкций, они же в свою очередь снова уменьшаются к концу текста. Также стоит отметить, что произведение не разбито на строфы. Этот графический прием Штрпка регулярно использует в творчестве:

«Был

один мужчина. Моросило. Или. Падал снег. Этот мужчина был паном. Этот план был клоун. Возможно. Плелся по городу. Галоша промокла. Мороза прибавилось. Сидел в телефонной будке. Шутил с сигналом. Крутил пальцами. Выдыхал облачка белого воздуха. Выскочил. Другой мужчина постучал в стекло. Клоун выскочил из будки. Мужчина зашёл. Клоун за ним придержал двери. Возле другой будки: Клоун услужливо открывает двери в будку даме. Уклоняется. Быстро их за ней прикроет. Возле другой будки: Другой мужчина входит. Клоун быстро закроет. Полные карманы. Разносит письма. Полностью чистые. Без запятой. Без зачеркиваний. От дома к дому. От улицы к улице. Уставший. Заходит в лифт. Какой-то мужчина проходится по нему ледяным холодостеклянным глазом. Клоун выйдет. Захлопнет мужчине перед носом двери. И дальше. И постоянно. Даже болит за стеклами всех будок и во всех лифтах неподвижные люди, которые уже не могут наружу, даже на каждый адрес было доставлено полностью пустое письмо без обратного адреса, зашёл мужчина в

последнюю, пустую квартиру, сел на пол посередине, или усмотрелся в письмо и посмеялся. Откликнулся его собственный шепчущий смех. Морозил его» [50, с. 198].

В данном тексте синтаксис работает на концепт времени. Время здесь подчинено кольцевой композиции, то есть Штрпка начинает с прошедшего времени "Моросило.", "Мороза прибавилось." и заканчивает схожей фразой "Морозил его." Между этими репликами находятся настоящее ("Открывает.", "Уклоняется." и т. д.) и будущее ("Прикроет.", "Закроет.").

Также Штрпка прибегает к использованию синтаксической неграмматичности. Например, в тексте "Тихий бег" ("Tichý beh") автор делит произведение на 8 семантических частей, однако не выделяет их в отдельные предложения, а сосредоточивает в единой синтаксической структуре:

«Лёгкий ветерок бежит по пустым, солнцем расплавленным улицам -

2

- закрываю глаза, открываю глаза,

всё ещё вижу чистый день -

3

- в (асептическом) дневном сне неспавшего

мартовского ветра,

около почты

играют (разлетевшиеся) дети...» [51, с. 24]

Здесь же Штрпка неоправданно с точки зрения синтаксиса использует вставные конструкции. Однако данный прием очень важен для понимания смысла текста, так как с помощью него реализуется гиперреальность текстов поэта. Также вставные конструкции связаны с интертекстуальностью. То есть Штрпка полностью следует постмодернистской концепции открытого произведения, давая читателю возможность самостоятельно выбрать смысл тех или иных фраз.

Исследуя творчество Ивана Штрпки, как словацкого постмодерниста, мы не можем не обратиться к графическим средствам, которые использует писатель. Наиболее характерно для него курсивное выделение. В начале творческого пути автор расставляет таким образом смысловые акценты, например, в тексте «Исчезающие картины» («Unikajúce obrazy»):

«Должен *был* уехать или заболеть...» [50, с. 29]

Однако далее для этого приема в более поздних произведениях Штрпка выбирает один из путей:

1. Пишет тексты практически целиком курсивом,
2. Вовсе не использует этот прием,
3. Оформляет диалоги курсивом.

Штрпка разнообразен в использовании **графических средств** в текстах. Во многих можно встретить слова, фразы и предложения, которые написаны

прописными буквами. Часто, слова выделенные с помощью прописных букв являются логическим центром композиции. Например, в уже упомянутом тексте «Бурлящая весна» таким центром становится мотив севера:

« СЕВЕРОВОСТОК; направление СЕВЕР...» [50, с. 56]

В этом же тексте автор использует еще один прием: пропускает буквы в словах, заменяя их многоточием, или же использует три точки после слов. Эта графическая деталь работает на постмодернистский концепт искажения времени, которому Штрпка уделяет особое внимание в творчестве:

« ...ско...сть

да... из Лавразии в Гондвану... и...

... цветы так быстро расцветают. Свет быстрый, меня ловит...

... ах, это случается...

...в горячке девяносто колумбов...

...точно сто двадцатого марта, на рассвете, в шестьдесят третий час и четвертую секунду...

... ах, да, голова, такое случается – такое ссс...» [50, с. 57]

Писатель не боится экспериментировать с формой текста. Он то пишет поэзию в форме прозаического текста, то создает произведение, где в каждой строке по одному слову. Одним из таких текстов можно считать «Пан Плахи держит в голове танцующие образы» («Pan Plachý má v hlave tancujúce postavy»), где графическое оформление подчиняется смыслу:

«- ветер

вызывает

прекрасные

картины

лета-

ющих те-

л воздушный

мост спит...» [50, с. 31]

Обращаясь к графике в текстах поэта отметим и значение ненормированного переноса слова. Данный прием показывает надрывный характер произведения, как, например, в тексте «Попугаю к празднику» («Papačovi k sviatku»):

«В рыдании воздуха

обрастаем

горящими п-

ерьями. Своб-

ода горит

в нас и д-

олжна взлететь!» [51, с. 45]

Таким образом, автор использует разнообразные графические и синтаксические приемы, которые работают на передачу смысла произведения. Из этого следует, что графические, синтаксические особенности в совокупности с интертекстуальностью создают основу стиля постмодернистской поэзии Ивана Штрпки.

2.2 Творческие метаморфозы поэта Ивана Штрпки

Проанализировав все сборники Ивана Штрпки, мы убедились, что его поэзия очень разнообразна. Словацкий писатель создает свои произведения более полувека, за это время менялось его творчество, взгляды, идеалы, пристрастия в литературе. Проследим те метаморфозы, которые претерпевает Иван Штрпка на своем творческом пути.

Любая периодизация творчества Ивана Штрпки будет условной и произвольной. Дело в том, что однажды обратившись к определенной теме или проблеме, он время от времени к ней возвращается, не удовлетворяясь тем, что было достигнуто. Поэтому наиболее логично рассматривать, какие изменения претерпевает творчество словацкого писателя, на основе особенностей изданных сборников.

Первая книга «Короткое детство рыцарей». Сам Штрпка говорит, что эта книга «о восстании молодой души, против принятия человеком недостойного общественного договора». В сборнике автор еще только осваивает приемы, которые в дальнейшем станут основными в творчестве поэта. Уже в начале своего творческого пути словацкий автор обращается к исследованиям Умберто Эко в сфере литературоведения, который взяв за основу наличие в тексте элементов других текстов, разработал концепцию интертекстуального диалога, под которым понимал феномен обнаружения и распознавания предшествующих текстов в новом тексте. Тексты-предшественники «эхом» звучат в нем в виде непосредственного цитирования, аллюзий, плагиата, пародирования, иронической игры с заимствованиями, новых вариаций уже существующего текста. В первом своем сборнике Иван Штрпка осваивает концепцию интертекстуального диалога.

Книга начинается текстом «В холодном дне с длинным копьём»:

«Не Оружие сердца слушаю
веду спор с белым запястьем
За тихую нить с усилием прячутся
маленькие кровавые невесты

С чудесными конями мысли я удивлялся
здесь Жестокий и слишком светлый
Лоб себе разрисовал кровью

в лесах скрипящей травы» [50, с. 6].

Процитированный лирический текст вынесен в абсолютное начало книги, поставлен перед первой частью сборника под названием «Остров». Данный текст представляет собой своеобразный пролог книжного дебюта. На первый взгляд кажется, что этот текст простой, его легко расшифровать. Однако это не совсем так. Если рассматривать данное произведение в абстрагировании от поэтики Штрпки, то текст воспримется абсолютно иначе. Также на этом этапе творчества Штрпка использует метафоры, которые выносит в начало фразы. Эта черта поэтики словацкого писателя будет развиваться в его творчестве на протяжении всего литературного пути.

В одной из глав книги «Сизифов удел» известный словацкий критик Гамада обращается к творчеству Ивана Штрпки, а точнее к его творческому дебюту. Текст «В холодный день с длинным копьём» Гамада подает как «начало авторских книжных начал». Гамада рассматривает этот поэтический текст в основном с точки зрения мотивов, которые являются в нем ведущими, а также со стороны пунктуации.

Касаемо пунктуации, основным тезисом является намеренный уход Штрпки от ее использования в тексте. Например, в строке «Нет Щиты сердца слышат» не понятно, к чему относится «нет». Значение этого стиха совершенно другое, пока мы думаем, что после «нет» должна стоять точка, и пока воспринимаем этот стих как единую синтаксическую конструкцию. В первом случае, выделение «нет» подтверждало бы функциональность последующей фразы. Во втором же случае, наоборот, опровергало.

Вторая книга называлась «Тристан тараторит». Следующий сборник «Тристан тараторит» 1971 года представляет собой уже совсем другую поэтику и образно-тематическую концепцию. Его характер иллюстрируется уже в названии, которое было прокомментировано в контексте интертекстуальности во второй главе нашей работы. В этом сборнике помимо интертекстуальности автор находит место абсурду, иронии, юмору, гротеску, нонсенсу и пародии. Это особый взгляд из вне на человеческое отношение к разным вещам. Штрпка задумал свой второй сборник, как поэтический эксперимент, в котором должен проявить себя свободный дух творчества. Также книга, как отмечает Штрпка, во многом была реакцией на тоталитарный политический режим, и в частности на события, которые происходили на территории Словакии после 1968 года [См.: 20, с. 18].

В это время можно говорить о том, что Иван Штрпка придерживается принципа открытого произведения, разработанного и описанного Умберто Эко. Это значит, что для Штрпки «искусство – как структурирование форм – располагает собственными способами говорить о мире и человеке, и может случиться, что некое художественное произведение, утверждая что-либо о мире

в пределах выбранной темы (как это происходит с сюжетом романа или поэмы), в первую очередь говорит об этом мире тем способом, как оно само структурируется, выражая (как определенная форма) проявившиеся в нем исторические и личностные тенденции, а также подспудное видение мира в выбранном способе формирования материала» [3, с. 8].

Книга полна неодаосистских идей во взглядах на пустые разговоры, бессмысленные глупые фразы в общественно-политическом диалоге. Выдуманность и даже некая своеобразная надуманность лирического героя и происходящих событий очевидна, но именно это создает органичное проникновение текста в реальность и реальности в текст. Герой фрагментарен, он как будто безуспешно пытается отойти от границы, но в итоге только приближается к ней то с одной, то с другой стороны. Автор концентрирует читателя на росте героя, его движении.

За этой книгой следовал сборник со следующим названием: «Сейчас и другие острова». Книга – это своеобразный философский набросок, который Штрпка развивает в творчестве следующих лет. Речь идет об идее экзистенции человека здесь и сейчас, о ловушках, таящихся внутри и вне его, об историческом развитии в нем и об истории создания человека человеком.

Сборник «Сейчас и другие острова» вышел в 1981 году. Это сборник, в котором Штрпка окончательно оформляет свою «систему роста», о которой мы говорили во втором параграфе работы. Последний текст этого сборника является апогеем лиризма в контексте индустриального развития общества:

«Ветер утром полон дверей.
Машины блестят вдалеке,
Поезда на рельсах,
Старые люди в новых поездах,
Новые люди в старых поездах.
Горячий пар выход из чайника.
В городах, которые всего лишь
Шум без крыш и стен,
Мир летит, вздувается...» [50, с. 113].

Характерен в этом сборнике мотив отчуждения, наличие которого обозначается еще в названии книги. Для Штрпки, как и для многих других постмодернистов наиболее очевидным примером отчуждения, с которым встречается каждый человек современного общества, является государство – машина, состоящая из живых людей, организующая, направляющая и контролирующая их же собственную деятельность и деятельность общества в целом. Под этим же углом зрения – человеческие машины – можно рассматривать любые учреждения и организации.

Четвертый поэтический сборник «Перед изменением» был опубликован в 1982 году. Поэт в нём стремится оторваться от тяжелых логических умозаключений, от предыдущего опыта. У Штрпки прослеживается реорганизация перемещения свойств и значений всевозможных объектов в новые структурные единицы. Поэзия Штрпки предполагает развитого читателя, потому что он не прост. Это интеллектуальное утверждение, которое не может быть понято из одного стихотворения, но из всей композиции, из целого.

Главной проблемой, которую Штрпка искусно решает в сборнике, стал вопрос «является ли человек изменяемым существом». Штрпка в сборнике для того, чтобы продемонстрировать, как можно полностью изменить человека, ставит героя в разные, абсолютно противоположные рамки. Можно сказать, что Штрпка становится режиссером, который назначает роли, только эти роли вместе с декорациями меняются так часто, что между ними стирается грань.

После экспериментального абсурдно-гротескного сборника, Штрпка снова возвращается к истокам. Сборник «Перед изменением» смог выйти в печать в 1982 году, однако написан был намного раньше, между 1971 и 1974 годами. Своим лирическим героем в книге автор избирает загадочного доктора Плахова, который предстает перед читателями в гротескном виде. Фактом является, что в стихах Штрпки происходит развитие изображения природы. С каждым текстом у писателя появляется все больше и больше соответствующих атрибутов: ветер, дождь, закат, солнце, молния. Особое внимание Штрпка уделяет четырем стихиям и соответствующим им элементам: вода, огонь, земля, воздух. В этом он походит на итальянского писателя Умберто Эко, который обращается к этому не только в своих художественных книгах, но и критических работах.

Хронологически, начиная со второй половины 1970-х годов, у Штрпки до 1987 года преобладала песенная поэзия. Поэт писал тексты на музыку известного словацкого музыканта Дежо Урсини. Также в это время пишется сборник «Все в скорлупе». Он несет в себе мотивы путешествий, а также гротескное видение окружающего мира. В то же время наблюдается тенденция к восточным философиям, особенно к дзенбудизму.

В этом сборнике Штрпка как будто играет с читателем, с самим собой, с героями. Он делает как будто намеренные ошибки, которые позволяют «прочитать» его сложные тексты. Автор при этом духовно растет, находясь при этом как будто в созданном им на протяжении всех предыдущих сборников «пограничьи».

Поэзия в книге «О дивный обнаженный мир» создает впечатление, что она написана человеком, который неожиданно оглянулся назад и обнаружил мир за спиной в неожиданном движении, в чудесном сказочном настроении. Возможно, это феноменологическое желание добраться до точки существования вещей. «С одной стороны, Штрпка, очевидно, является своего рода «монолитным

автором», который приближается к реальности с отчетливым мировоззрением, стабильным отношением и устойчивой базой оценки, но с другой стороны, находится под влиянием литературных и внелитературных потоков» [49, с. 91].

Сборник «О дивный обнаженный мир», который написал Штрпка между 1971 и 1972 годами, был опубликован только после Бархатной революции, в 1990 году. Штрпка в этой книге снова не стоит на месте, развивает метафоры, усложняет поэзию. Это прекрасно иллюстрирует текст «Первое известие о посланнике», который сам Штрпка характеризует так: «Текстура некоторых компонентов книги «О дивный обнаженный мир» обозначена фасцинацией, человеческим геномом, двойной структурой, структурой ДНК, механизмом клеточных изменений. Это становится важным композиционным составляющим сборника». Здесь же Иван Штрпка использует мотив ожидания, который вводит в этом сборнике и развивает во всех последующих. Это мотив «её» ожидания.

Книга эссе «Судорога открытой ладони» и другие очерки являются результатом политической борьбы Штрпки и его опыта в качестве главного редактора «Культурного живота».

За этим сборником следуют книги «Новости из яблока» 1985 года и «Всё в скорлупе» 1989 года. Концепция этих сборников схожа. Она представляет собой особый тип матрёшки, когда яблоко, скорлупа раскрываются и привносят в поэтику все более и более развитые факты интертекстуальности.

Известный словацкий критик Игорь Гохель в статье «Поэзия должна уметь застывать» уделяет особое внимание сборнику поэта «Тихая рука», который состоит из десяти текстов.

Гохель рассматривает жанровую принадлежность текстов данного сборника и определяет их как элегии, опираясь на их структуру, общее настроение, мотивы. Также критик положительно оценивает форму, которая характерна для текстов сборника: десять элегий Штрпка преобразует в венок стихов. Критик проводит анализ языка, используемого в элегиях. Он приходит к выводу, что Штрпка презентует рефлексивно-медитативный способ структурирования лирического текста. Также отмечается, что такая форма подачи характерна для большинства предшествующих сборников. Гохель положительно оценивает использование Штрпкой цепочки ассоциаций, накопления фантастических, абсурдных образов, нетипичных метафор.

Этот сборник действительно интересен. В нем наиболее ярко видны характерные для Штрпки политематичность и полимотивность поэзии, наслоение и переслоение тематических планов и мотивов в рамках одного текста.

Гохель делает акцент на том, что мотивы, хорошо известные по предыдущим произведениям Штрпки, появляются и разветвляются в отдельных элегиях. Развит мотив посланников, который у Штрпки выражает движение, потребность в общении, потребность передать сообщение. Также имеет место

мотив летящей стрелы: он выражает непостижимость мельчайших деталей жизни.

В дальнейших сборниках «Мастер Му и женские голоса», «Голоса и другие стихи», Иван Штрпка продолжает изменяться в своем творчестве. Он вновь и вновь возвращается к проблеме и понятию жизни. В его истолковании понятие жизни, во-первых, призвано как бы преодолеть разъединенность и противоположность материального и духовного, материи и сознания. Во-вторых, жизнь в изображении Штрпки есть порыв, поток, стремление, непрерывность, целостность, само воплощение развития, творчества, бесконечного становления, необозримого многообразия, сфера непредвидимого и неповторимого.

Многие из изобразительных средств, свойственных постмодернизму у Штрпки, представляли собой не столько четко оформленные тропы, сколько элементы атмосферы и мотивы, отражающие социальную обстановку эпохи. К таким средствам относится, например, мотив паранойи, пронизывающий собой значительную часть произведений и символизирующий неуверенность в завтрашнем дне и ощущение дезинформированности, с которым пришлось столкнуться многим людям ближе к середине XX века.

Характерное свойство жизни — индивидуальность, которая содержит бесконечное число степеней. Осмысление жизни становится для Штрпки основным в последующих сборниках. Это тема, которая позволяет максимально раскрыть Штрпке свой творческий потенциал. Писатель приходит к выводу, что в лучшем случае можно "уловить направления, получаемые видами от жизни".

Обращаясь к теме жизни автор использует реминисценции произведения Умберто Эко «Маятник Фуко». Штрпка в текстах, как и Эко, использует эпиграфы из древних документов на разных языках. Как и в «Маятнике Фуко», преобладают эзотерические мотивы.

В продолжение традиции Эко, созданной в романе, Иван Штрпка изображает механизм проникновения мифов в сознание толпы, формирования страхов и подозрительности — всего того, что со времен средневековья и до наших дней «регулярно порождает атмосферу массовой истерии и тотального психоза, независимо ни от смены идей и верований, ни от развития искусства и технологий» [34, с. 26].

По словам самого Умберто Эко, он «пытался победить все это путем художественного анализа, подобно тому как дети прогоняют страхи, зажигая в комнате свет» [3, с. 23], также это старается сделать и Штрпка.

Таким образом, Иван Штрпка развивается на протяжении всего творческого пути. Его поэтическая деятельность началась с объединения «Одинокие бегуны», в составе которых словацкий поэт выработал свой особый стиль. Сборники автора выходили непоследовательно, так как Штрпке более

десять лет было запрещено издаваться. С каждым новым сборником поэзия словацкого писателя становится все более и более философичной и интеллектуальной. Если вначале творческого пути он в малой степени обращается к творчеству других писателей, то после Бархатной революции он воодушевляется идеями Эко и воплощает его идеи и мысли в своей поэзии.

ГЛАВА 3 ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ СЛОВАЦКОГО АВТОРА

3.1 Виды и формы интертекстуальных отношений в постмодернистских текстах

Проблемой интертекстуальности исследователи начали заниматься еще задолго до появления такого термина. Впервые определение понятия интертекстуальность было дано Ю. Кристевой в 1967 году в статье «Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму»: «Интертекстуальность – социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое» [14, с. 5].

Термин «интертекстуальность» охватывает широкий диапазон текстовых взаимодействий. Данное понятие можно рассматривать как в широком, так и в узком смысле. Сторонником широко подхода к изучению интертекстуальности являлась исследователь, которая и ввела в 1967 году в литературоведение собственно термин «интертекстуальность». Французский теоретик постструктурализма Юлия Кристева опиралась на работы Р. Барта, А. Грэхэма. Согласно мнению Н. Фатеевой, «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов» [29, с. 13-14].

Кристева считает, что «тексты сделаны из того, что подчас называется «культурным (или социальным) текстом» [14, с. 7]. В таком понимании каждый текст коммуницирует с определенной культурой, взаимодействует с соответствующим культурным кодом. Это значит, что текст созданный скриптором априори не может быть отделен от культурного текста, так как они являются частью одного текстуального материала. Такой подход к изучению интертекстуальность Г. Плетт называет прогрессивистским. Интертекстуальность, которая может быть обозначена как «компиляция культурной текстуальности», чаще всего называют родовой. Термин родовая интертекстуальность ввел языковед Р. Бауман.

Узкий подход определяет интертекстуальность как «лингвистический феномен, то есть формальную связь текстов, при которой одни тексты содержат явные или скрытые отсылки к другим» [1, с. 351]. В рамках этого подхода Ж. Женетт разработал классификацию типов межтекстового взаимодействия. Узкого подхода к изучению интертекстуальности придерживались также Лотман и Арнольд, которые воспринимали эти явления как «текст в тексте». Для этих ученых интертекстуальность выражается включением в один текст элементов другого текста с теми или иными целями. Это могут быть как явное цитирование, так и скрытые следы, отголоски к определенным явлениям или же

реминисценции. В. Хализев считает, что именно последние демонстрируют активность творческой мысли писателей.

В настоящее время не существует общепринятой классификации интертекстуальности. Некоторые ученые, как например М. Ямпольский, утверждают, что «теория интертекстуальности имеет три основных источника – это теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра» [35, с. 15]. Тынянов рассматривал понятие интертекстуальности в основном через призму изучения пародии. Пародия в трудах Тынянова выступает как основной элемент создания обновления текста посредством другого текста. В отдельных исследованиях Бахтина заложена идея, которая наиболее близка общепринятому взгляду на интертекстуальность сегодня: интертекстуальность подразумевает диалогические отношения между текстами и внутри текста. Теория анаграмм Соссюра «позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте и способы его модифицировать» [35, с. 15].

Для дальнейшего исследования интертекстуальности мы считаем необходимым разграничить два понятия: «интертекстуальность» и «интертекст». Следует отметить, что ряд исследователей отождествляет эти понятия (С. Стройков, Ю. Степанов, И. Сидоренко), однако большинство ученых их разграничивают. Наиболее понятно разница демонстрируется в определениях Н. Пьеге-Гро: «**Интертекстуальность** – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой текст, а **интертекст** – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того соотносится ли он с произведением (в случае аллюзии) или включается в него (как в случае цитаты)» [22, с. 31]. То есть разница заключается в следующем: интертекстуальность, средство, прием, с помощью которого появляется и в дальнейшем функционирует интертекст.

Рассмотрим функции интертекста с точки зрения лингвистической модели Р. Якобсона, которая было изложена в 1960 году в статье «Лингвистика и поэтика». Под функцией языка в данной модели понимается факт или назначение сообщения по отношению к другим факторам речевого общения. Якобсон выделяет шесть основных функций в коммуникативном акте: эмотивная (экспрессивная) функция, конативная функция (функция усвоения), референтивная (коммуникативная) функция, фатическая функция, метаязыковая функция (функция толкования) и поэтическая функция.

Интертекст выполняет метаязыковую или же **метатекстовую функцию**. Эта функция – функция толкования, то есть сам факт определения наличия интертекста и дальнейшая работа с ним. Метатекстовая функция позволяет опознавать исходный текст.

Также интертекст может выполнять **референтивную, коммуникативную функцию**. Ее роль заключается в возможности сопоставления с исходным текстом, соотношении одного текста с другим. Степень значения данной функции может быть абсолютно разной: от упоминания имени определенного автора, конкретного литературного героя, до создания текста по аналогии с исходным текстом. В последнем случае, коммуникация обычно строится на стилистическом отличии.

Роль **экспрессивной функции** зависит от того, какими видами и формами интертекстуальности использованы в том или ином тексте. То есть на выраженность экспрессивной функции влияют, например, характер аллюзий, реминисценций, цитат.

Фатическая функция заключается в том, что интертекст ориентирован на адресата, который способен опознать интертекст, прецедентные единицы (элементы, которые представляют исходный текст). К тому же адресат должен не только опознать наличие интертекста, но и воспринять его, а также в дальнейшем интерпретировать. Умберто Эко описывал реализацию фатической функции как «подмигивание» возможному адресату.

Поэтическая функция интертекста связана с восприятием интертекстуальности в качестве игры. Эта функция интертекста наиболее важна в постмодернизме, где игра является одним из основных принципов.

Реконструкция, опознание и дальнейшая интерпретация интертекста адресатом становится возможной благодаря так называемой «**памяти слова**». Память слова может быть референциальной, комбинаторной, звуковой и ритмико-синтаксической. Референциальная память основана на воспроизведении смыслов через ассоциации в связи с более ранними знаниями, контекстом. Комбинаторная память слова – зафиксированная сочетаемость для данного слова как в общем, так и в индивидуальном поэтическом языке. Звуковая память слова основана соответственно на звуковых аналогиях [28, с. 30]. Ритмико-синтаксическая память слов иногда условно называется памятью рифмы, что и определяет ее значение.

Говоря о типологии интертекстуальных отношений, мы не можем не обратиться к классификации, которая представлена исследователем **Ж. Женеттом**. В своей работе он выделил 5 основных типов таких отношений: интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектстуальность [6, с. 15-51]. Именно классификация Ж. Женетта легла в основу большинства классификаций интертекстуальных отношений. Также именно исследования Ж. Женетта в области интертекстуальности стали основным теоретическим источником для нашей работы.

Собственно интертекстуальность рассматривается как присутствие различных видов интертекстуальности в тексте. К таким можно отнести, например, цитаты, реминисценции, аллюзии.

Паратекстуальность основана на отношении текста к рубрике, заголовку, фотографиями, эпиграфам и тому подобным элементам. Такой тип интертекстуальных отношений работает на основной текст. Особое значение паратекстуальность имеет в публицистике. В художественных текстах паратекстуальность чаще всего выражена соотношением текста и эпиграфа, текста и предисловия.

Метатекстуальность заключается в соотношении исходного текста с текстом, который каким-либо образом комментирует, дополняет, переосмысливает или же интерпретирует его. Метатекстуальность имеет критически-оценочное значение. Примером проявления данного типа интертекстуальных отношений могут служить рецензии, аналитика, отзывы, критические статьи, обзоры.

Гипертекстуальность предполагает соотношение предтекста и текста. Для их обозначения Ж. Женетт вводит соответственно термины гипотекст и гипертекст. Термин гипертекстуальность впервые появился в работах Теда Нельсона. Исследователь считал главной особенностью гипертекста то, что он создает систему связи между отдельными текстами с помощью встроенных в текст гиперссылок [6, с. 38]. Исследователь Н. Фатеева, понимает гипертекстуальность несколько иначе: создание пародии на предтекст.

Архитекстуальность основана на жанровом отношении с текстом или же его частями. Архитекстуальность обеспечивает воспроизводимость в открытом множестве текстов одной и той же текстовой модели.

Типы интертекстуальных отношений отличаются по критерию конкретности и абстрактности. Наиболее конкретной формой интертекстуальных отношений является интертекст, а, соответственно, наиболее абстрактной архитекстуальность. К тому же конкретность того или иного типа выражена в наличии маркеров в тексте. То есть при рассмотрении интертекстуальности адресат выявляет цитаты, очевидные для него реминисценции или аллюзии, а архитекстуальность такими маркерами чаще всего не обладает. Для архитекстуальности характерно скрытое присутствие в тексте, например, адресат осознаёт жанр того или иного текста в процессе знакомства с ним.

Согласно В. Чернявской сигналы, которые помогают определить наличие интертекстуальности, можно разделить на две большие группы. Первая группа состоит из маркированных сигналов интертекстуальности. Они четко обозначены в тексте, адресату не нужно иметь какие-либо знания, чтобы понять

отсылку. Такие сигналы обозначены пунктуационно или же приведены с соответствующей библиографической ссылкой.

Вторая группа включает немаркированные сигналы интертекстуальности. Для их восприятия адресат должен иметь определенные знания. Такими сигналами могут являться смена языкового кода, изменение формы тематического развертывания, изменение на уровне архитектоники и композиции [33, с. 106-110].

О. Трыкова в своих исследованиях рассматривает интертекстуальность на примере фольклорных текстов. Она делит интертекстуальные отношения на восемь типов: сюжетное заимствование, структурное заимствование, функциональное заимствование, мотивное заимствование, образное заимствование, цитирования; переделка текста, его осовременивание и пародирование [23, с. 11].

Исследователь И. Ильин рассматривает интертекстуальность как «заимствование, переработку тем и сюжетов, явную и скрытую цитацию, перевод, плагиат, аллюзию, реминисценцию, парафразу, подражание, пародия, экранизация, использование, эпиграфов, фоновые ссылки на теорию или идеи, высказанные ранее и другое» [8, с. 5]. Таким образом то, что подвергается переработке, изменению в предтексте и является формами интертекстуальности. Опираясь на работы И. Ильина, Н. Пьеге-Гро и В. П. Москвина, мы можем выделить следующие формы, элементы интертекстуальности: цитата, референция (реминисценция) – эксплицитные формы интертекстуальности; аллюзия, плагиат, перевод – имплицитные формы интертекстуальности; пародия, парафраз, стилизация – производные (деривационные) формы интертекстуальности.

Цитата – наиболее часто употребляемая форма проявления интертекстуальных отношений в тексте. Цитата может быть полной, то есть обозначенной соответствующей пунктуацией, указанием автора. Как правило, полные цитаты встречаются в прозаических текстах, в поэтических текстах преобладают усеченные или расчленённые цитаты. Усеченная цитата представляет собой отрывок предтекста, достаточно информативного для понимания его смысла. Расчлененная цитата - единый в структурно-смысловом отношении отрывок текста источника, разбитый на части, приводимые последовательно через небольшой интервал, иногда принимающий вид цитатных вкраплений. Кроме того, цитация может быть однократной или же многократной.

Некоторые исследователи выделяют три вида цитат в зависимости от функции, которую они выполняют: цитата-аргумент, цитата-пример, цитата-заместитель. Соответственно они выполняют доказательную, иллюстративную, заместительную функцию.

Реминисценция часто рассматривается как вид аллюзии. Если же выводить данную фигуру за пределы аллюзии, то можно определить ее так: реминисценция – результат ненамеренного, бессознательного включения в текст. Такого мнения придерживались С. Казаева, Е. Золотухина, А. Квятковский и некоторые другие. В теории интертекстуальности реминисценция чаще всего становится синонимом «воспоминания».

Перевод – это особый вид вторичного текста, который в тоже время можно считать формой интертекстуальных отношений. В. Виноградов считает, что «нужно согласиться с мыслью: перевод – это особый, своеобразный и самостоятельный вид словесного искусства. Это искусство «вторичное», искусство «перевыражения» оригинала в материале другого языка.» Современное понимание перевода освобождает перевод от «подчинения» оригиналу, перевод в новой интерпретации приобретает черты первичного текста и становится полноправным текстом в принимающей культуре. Вместе с тем оригинал рассматривается как текст, вбирающий в себя другие тексты, принадлежащие лингвокультурному пространству автора, и наделяется чертами текста вторичного. Таким образом, согласно современной трактовке, все тексты являются одновременно и оригиналами, и переводами, и первичными, и вторичными. В современном понимании плагиат также может считаться одной из форм проявления интертекстуальных отношений.

Аллюзия – в литературе, ораторской и разговорной речи отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению [23, с. 15]. Аллюзия носит риторический характер, то есть эта форма интертекстуальности требует прозрачного понимания. Ролан Барт структурирует аллюзии в соответствие с кодом предтекста. Для постмодернистских текстов наиболее характерен герменевтический код, который предполагает поиск ответов на вопросы с подсказками, оставленные на поверхности текста. Символический код предполагает использование типичных, общеизвестных фактов, намеков, символ культуры. Семантический код работает в интертексте на уровне взаимодействия с семантикой того или иного элемента. Культурный код – отсылка к неким культурным феноменам, символам.

Пародия – это особая форма сатирического описания. Пародия не может быть независимой, она всегда тесно связана с предтекстом. Она может перенимать на себя формально-стилистические элементы, предмет повествования. Объектами пародии также могут выступать отдельные направления, стили жанры. Объем пародии как вторичного жанра может абсолютно разным: сравнимым с предтекстом, быть больше или меньше. Пародия чаще всего создаётся с помощью гиперболизации, «переворачивания» произведения, смещения контекста. Последний прием заключается в изменении

контекста таким образом, что воспроизведение особенностей предтекста становится смешным. Именно на смещении контекста в большинстве случаев основана пародия в постмодернистских текстах [11, с. 10-41].

Парафраз – это фигура интертекста, изменяющая лексический состав устойчивого выражения или текста [5, с. 26]. Механизм действия парафраза заключается либо в замене слова или словосочетания в структуре фразы, либо в изменении структуры исходной фразы. При этом, с точки зрения В. П. Москвина, замена должна быть неявной, незаметной, и осуществляться за счет введения в текст равносложных или близких по звучанию слов. Парафраз часто выполняет эстетическую функцию (преимущественно в поэтических текстах).

Стилизация (пастиш) – это литературная игра, в которой имитируется стиль исходного текста, при этом сам текст не подвергается деформации. В качестве объекта стилизации выступает, как правило, стиль определенного автора, те общие принципы, которые обеспечивают единство его письма. В этом случае игровой эффект может достигаться за счет многократного повторения одного и того же стилистического приема. Однако в отдельных случаях могут стилизоваться также «сквозные» темы автора, такие, которые можно обнаружить в любом его тексте. Такой прием двойной – структурно-содержательной – стилизации усиливает игровой характер стилизирующего текста. Для того чтобы распознать в тексте стилизацию, читатель должен иметь представление об имитируемом стиле. Стилизация, носящая игровой характер, во вновь создаваемом тексте выполняет, как правило, критическую функцию.

Таким образом, понятие интертекстуальность было введено в 1967 году в статье "Французская семиотика" Ю. Кристевой. Понятия интертекст и интертекстуальность не являются тождественными, так как интертекстуальность - это средство, с помощью которого появляется и в дальнейшем функционирует интертекст. Интертекстуальность выполняет в тексте следующие функции: метатекстовую, коммуникативную, экспрессивную, фатическую, поэтическую. Большинство исследователей выделяет пять видов интертекстуальных отношений: собственно интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектстуальность. Основные формы интертекстуальности могут быть эксплицитными (цитирование, реминисценция), имплицитными (аллюзия, плагиат, перевод), производными (пародия, парафраз, стилизация).

3.2 Виды интертекстуальных отношений в поэзии Ивана Штрпки

Французский теоретик Жерар Женнет в своей работе выделял пять видов интертекстуальных отношений: интертекстуальность, гипертекстуальность, паратекстуальность, архитектстуальность и метатекстуальность. Все эти понятия Жерар Женетт объединял термином транстекстуальность, которое в его

трактовке означало «родовой понятие, обозначающее взаимодействия текстов как таковых, независимо от отношений между их авторами». [18, с. 28]. В нашей работе мы считаем необходимым рассмотреть, каким образом каждый из этих видов интертекстуальных отношений функционирует в поэзии Ивана Штрпки.

Благодаря **интертекстуальности** тексты Ивана Штрпки взаимодействуют не только с адресатом, но и с другими культурными кодами. Как говорит сам автор, в его творчестве использование средств интертекстуальности «способствует ослаблению семантической неопределенности стихотворений».

Также по интертекстуальным ссылкам можно фиксировать, замечать, как поэт работает с философскими, литературными, культурными концепциями авторов, чьи тексты он включает в свои. Интертекстовая связь в некоторых местах также обозначена графически, перенятые фрагменты выделены курсивом и тем самым визуально вытеснены из области самого текста. Например, в «В темном оке» («V tmavom oku») автор выделяет курсивом четыре строки, которые явно отсылают адресат к психоделическому мюзиклу «Волосы»:

«Зимой
Ход вещей становится
Все более острым

*Он округляется в небытии
Как (на дне лодки) головы женщин
Которым концы распущенных волос
Обжигают голос...» [50, с. 322]*

Таким образом, с помощью интертекстуальности поэт предупреждает адресата о связи текстов, что позволяет противостоять первичному контексту, открытой структуре текста, и активно участвовать в интерпретации.

Цель использования интертекстуальности у Штрпки - структурировать идеи, чтобы они были способны обретать новые контексты, расширять содержание текстов.

Именно интертекстуальность является главным инструментом для создания поэзии словацкого автора. Формы, с помощью которых она выражается более подробно рассмотрены нами в третьем параграфе данной работы.

Гипертекст - это понятие, впервые употребленное Теодором Нельсоном в 1960-х годах. Исследователь понимал его так как последовательное письмо: текст, который разветвляется и дает читателям возможность выбора. Нельсон опирался на концепцию Ванневары Буша «мемекс», новую информационную технологию, которая связывает все создаваемые тексты друг с другом. Джордж Лэндоу объяснял **гипертекстуальность** как текст, состоящий из блоков текстов», которые создают текст, воспринимаемый как нелинейный, или, точнее, как полилинейный.

Если рассматривать поэзию Ивана Штрпки с точки зрения приведенных выше определений гипертекста, ее, безусловно, можно считать примером отражения гипертекстуальных отношений. Это исходит как минимум из того, что многочисленные аллюзии, на которых основано стихотворение Штрпки, представляют собой тексты, на которые адресант ссылается вне основного текста самого стихотворения, что, в свою очередь, уводит адресата к претекстам, образуя сеть взаимосвязанных ассоциаций. Также искаженные, карикатурные, неровные образы и сильное смещение тонов, обстановки и даже языка придают поэзии Штрпки непоследовательную структуру, типичную для гипертекста.

В условиях гипертекста письмо и чтение превращаются в графические операции. Писатель выстраивает «сетчатый каркас, ризоматический образ своих мыслей». Этот образ многогранен и сложен. Он состоит из множества различных путей и ссылок, которые адресат формирует в новые мысленные образы, возникающие в результате взаимодействия между открытой структурой стиха и интересами и взглядами адресат.

Условия существования гипертекстуальных отношений также предполагают ограниченность влияния автора на восприятия читателя. В некоторых случаях число возможных интерпретаций не только аллюзий, цитат и других форм интертекстуальных отношений, но и визуального расположения текста на страницах книги может быть бесчисленным. Также мы можем говорить о том, что в гипертекстовой среде автор больше не находится в состоянии всеведения.

Элементы **паратекста** Жерар Женетт делил на две группы: **перитекст** и **эпитекст**. К первому относятся имя автора, название произведения, заглавия, предисловие, примечания, то есть все то, что «лежит на поверхности» текста. Элементами эпитекста же являются такие средства, которые находятся вне текста, как например, авторские интервью, в которых каким-либо образом содержатся отсылки к текстам, дневники, рекламные объявления, критические статьи, рецензии.

Иван Штрпка является таким автором, который скрупулезно выверяет каждую деталь своего текста. О таком подходе к созданию текста автор неоднократно говорил в интервью, также об этом говорит и то, что спустя некоторое время Штрпка перерабатывает свои тексты. В ходе авторизации тексты часто приобретают и новое название.

Рассмотрим подробнее элементы перитекста в творчестве автора. Штрпка не прибегает к использованию псевдонимов. Однако с точки зрения выбора названий как для целых сборников, так и для отдельных стихов, он не так прямолинеен. В названиях его произведений всегда есть подтекст, который призван направить адресата на понимание текста.

Это отчетливо можно проследить на примере названий двух сборников: «Тристан тараторит» («Tristan tára») и «О дивный обнаженный мир» («Krásny nahý svet»). В первом случае сборник, изданный в 1971 году, представляет собой абсолютно другую поэтику и концепция, чем его первые книги. Характер сборника обнажает уже само название, которое основано на каламбуре. Интерпретация названия сборника может быть такова: отсылка собственно к слову «táratʹ» (слов. тараторить, говорить глупости), указание на румынского писателя Самуэля Розенштока (1963, псевдоним Тристан Тцара), который был одним из основателей философского течения дадаизма; или же название может являться отсылкой к средневековому эпосу, где неоднократно появляется рыцарь Тристан. Тут же стоит отметить, что в качестве подсказки к названию автор использует эпиграф. В сборнике «Тристан тараторит» содержится эпиграф «Попугай был его единственным помощником» (Д. Дефо), что определенно является отсылкой к произведению «Робинзон Крузо».

Второй сборник «О дивных обнаженный мир» (1971-1972), опубликованный уже после 1989 года, своим содержанием (что в дальнейшем подтверждается и текстами сборника) отсылает к антиутопии Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (слов. «Prekrásny nový svet»). Подобные пародии на уровне перитекста так или иначе проявляются во всех сборниках словацкого автора.

В качестве предисловий автор в большинстве случаев использует собственные произведения. Наиболее ярким, «программным» примером является дебют автора

«Не Оружие сердца слушаю
веду спор с белым запястьем
За тихую нить с усилием прячутся
маленькие кровавые невесты

С чудесными конями мысли я удивлялся
здесь Жестокий и слишком светлый
Лоб себе разрисовал кровью
в лесах скрипящей травы» [51, с. 58]

Процитированный лирический текст вынесен в абсолютное начало книги, поставлен перед первой частью сборника под название «Остров». Данный текст представляет собой своеобразный пролог книжного дебюта. На первый взгляд кажется, что этот текст простой, его легко расшифровать. Однако это не совсем так. Если рассматривать данное произведение в абстрагировании от поэтики Штрпки, то текст воспримется абсолютно иначе. В нем есть интеллектуальность, выраженная через интертекстуальность: к чему относится «Не» в начале, к оружию сердца или же к глаголу веду.

Сама необязательность эпиграфа делает его особо значимым. Как композиционный прием эпиграф выполняет роль экспозиции после заглавия, но перед текстом и предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста в его отношении к заглавию. «Через эпиграфы автор открывает внешнюю границу текста для интертекстуальных связей и литературно-языковых веяний разных направлений, эпох, наполняя и раскрывая внутренний мир своего текста» [49, с. 159].

Эпиграфы, как уже было упомянуто, дают подсказки к расшифровке кода сборника или отдельного текста. В книге «Перед изменением» («Pred premenou») встречается цитата «Для меня блеск продолжается» французского поэта Рене Шара, что указывает на деятельность данного автора. Рене Шар оставался своего рода «классиком» среди авангардистов, и несмотря на это был на пике популярности. Также довольно примечателен такой пример в книге «Перед изменением»: «Аах» (Кьеркегор). Данный эпиграф помещен в тексте «Переживание» и дает читателю наводку на идеи известного философа Кьеркегора.

Что касается эпитекта, то Иван Штрпка является одним из наиболее публичных словацких поэтов современности. Он частый гость литературных фестивалей, всевозможных выставок. Однако в своих интервью он чаще говорит не об отдельных сборниках или текстах, а о своем творчестве в целом, о том, как он понимает поэзию.

Архитекстуальность предполагает обозначение текста как части жанра или жанров. В поэзии Ивана Штрпки возможно встретить практически все лирические жанры. В дебютном сборнике словацкого автора, например, одним из самых частотных жанров является лирическое стихотворение. *Лирическое стихотворение* - это сравнительно короткое стихотворение без повествования, в котором, чаще всего, от лица лирического героя описывается определенное эмоциональное состояние.

Однако мы не можем не отметить, что сборники Штрпки по своему внутреннему жанровому содержанию неоднородны. В связи с этим снова обратимся к дебютному сборнику автора. С долей упрощения можно было бы сказать о том, что тексты первого сборника Штрпки «Короткое детство рыцарей» жанрово представляют собой записки. *Записки* – это жанр, связанный с размышлениями о пережитом и подразумевающий выражение личного отношения автора или рассказчика к описываемому.

В этих записках ведутся рассуждения о порядке существования вещей в нашем мире. Они обрывистые, порой алогичные. Об этой искаженности, смещенности структуры текста говорит и то, что самой частотной фигурой поэтического синтаксиса является фигура умолчания. Также в некоторых

случаях, как например в тексте «Авантюра» («Dobrodružstvo») Штрпка сам указывает жанр своего стихотворения как записки.

В последующих сборниках «Сейчас и другие острова» («Teráz a iné ostrovy»), «Ланселот на обходе» («Lancelot na obzore»), «Тихая рука» («Tichá ruka») также жанр лирического стихотворения непременно пересекается с жанром записок. При этом, если в дебюте автора записки понимаются как нехудожественный жанр, то в вышеуказанных сборниках понимание этого жанра в корне другое. Мемуары, дневники, исповедь имеют свою жанровую определенность, лишь отчасти связанную с жанром записок, хотя и существует традиция называть их, а также доклады и сообщения различных обществ и учреждений записок. То, что принято называть запиской в переводной литературе, в оригинале выражено иными терминами: «Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря — «Commentarii de bello Gallici», «Посмертные записки Пиквикского клуба» Ч.Диккенса—«The posthumous papers of the Pickwick club». В словацком, как и в русском языке, существует такое двойное понимание жанра.

С точки зрения архитектстуальных отношений интересен сборник Ивана Штрпки «О дивный новый мир» («Krásny nahý svet»). Жанр этого сборника указан под заголовком: «Стих в двенадцати песнях и трех новостях о посланце».

Относительно небольшое количество текстов из сборников «Всё в скорлупе» («Všetko je v škrupine»), «Перед изменением» («Pred premenou»), «Новости из яблока» («Správy z jablka») соответствуют жанру элегии. «Элегия — это лирический жанр, содержащий в стихотворной форме эмоциональный результат философского раздумья над сложными проблемами жизни». Элегия, очевидно, не является самым популярным жанром в творчестве Ивана Штрпки. Причина этого в том, что в современном понимании элегия – это бессюжетное стихотворение созерцательного, философского, пейзажного характера, в котором, в большинстве случаев, лирический герой отождествляется с образом автора, а такое определение выбивается из концепции творчества словацкого автора: его стихи обезличены, они направлены не на созерцание, а на действие. Примером этого может служить текст «Был» ("Bol"):

«Был

один мужчина. Моросило. Или. Падал снег. Этот мужчина был паном. Этот пан был клоун. Возможно. Плелся по городу. Галоша промокла. Мороза прибавилось. Сидел в телефонной будке. Шутил с сигналом. Крутил пальцами. Выдыхал облачка белого воздуха. Выскочил. Другой мужчина постучал в стекло. Клоун выскочил из будки. Мужчина зашёл. Клоун за ним придержал двери. Возле другой будки: Клоун услужливо открывает двери в будку даме. Уклоняется...» [51, с. 198].

Метатекстуальность тесно граничит с эпитекстом. Такой вид интертекстуальных отношений может быть представлен как интертекст-пересказ, вариация на тему претекста, дописывание «чужого» текста», языковая

игра с претекстами. Интертекст-пересказ и вариация на тему претекста наиболее характерны для прозаических произведений, тогда как в поэзии наиболее распространенной является языковая игра с претекстами и дописывание «чужого» текста. Понятие метатекста возникло еще до исследований Жерара Женетта во 2-й половине XX века, когда такие языковеды, как А.А. Потебня, Р.О. Якобсон, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, занимавшиеся изучением текстов в качестве конкретных знаковых систем и уделявших большое внимание проблеме «смысл – текст», стали трактовать последний как некую конструкцию, созданную кем-то для передачи другому или другим представлений о какой-то предметной области.

Однако, когда речь идет о постмодернистской поэзии, в контексте метатекстуальности необходимо обратиться в первую очередь к сложности интерпретации подобных текстов. Штрпка так или иначе интерпретирует текст, взятый из другого культурного кода, используя, например, в качестве эпитафий высказывания Кьеркегора или аллюзии на различные антиутопии. В связи с этим становится необходимым своеобразный «переводческий комментарий», который способствует разгадке этого кода. Такими комментариями к текстам Штрпки являются, например, его эссе «Об открытом стихе», монография Золтана Редей, посвященная творчеству автора.

Таким образом, Иван Штрпка в своем творчестве сознательно использует каждый из видов интертекстуальных отношений. Интертекстуальность, гипертекстуальность, паратекстуальность, архитектстуальность и метатекстуальность являются основой формирования особого, уникального стиля автора. Иван Штрпка с помощью использования интертекстуальности устанавливает связь между различными культурными кодами. Гипертекст Штрпки в то же время устанавливает связь между текстом и множественными претекстами, создавая сеть взаимосвязанных ассоциаций. Также словацкий поэт эффективно использует как элементы перитекста, так и элементы эпитекта в творчестве. На уровне архитектстуальности произведения Ивана Штрпки также разнообразны. Автор заставляет жанр текста работать на раскрытие его смыслового содержания. Метатекст Штрпки часто сложен и неоднозначен, он может содержать вариации на тему претекста или же быть приближенным к дописыванию чужого текста, что вызывает определенные сложности интерпретации поэзии Ивана Штрпки.

3.3 Формы интертекстуальных отношений в творчестве словацкого автора

Все формы интертекстуальности, как уже было обозначено ранее, делятся на три группы: эксплицитные, имплицитные, производные. Такое деление основано на соответствии форм интертекстуальности следующим критериям:

намерение автора и значение интертекста. Рассмотрим подробнее, как функционируют различные формы интертекстуальных отношений в поэтических текстах Штрпки.

Эксплицитные формы интертекстуальности подразумевают намеренное использование цитирования, реминисценции для создания сравнения, возникновения ассоциаций между двумя (в некоторых случаях и более) текстами.

Цитата, отрывок из другого текста, воспроизводимый дословно, является «одним из основных и наиболее канонических способов осуществления межтекстового взаимодействия в художественном тексте» [20, с. 63].

Текст «Фрагмент (рыцарского) леса» («Fragment (rytierskeho) lesa»), который является аллюзией на рыцарский роман Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» содержит цитаты Майстера Экхарта, которые задают направление смыслового развития последующего текста (как и последующего сборника). Интересно, что Штрпка не использует перевод для введения в текст цитат, они приведены в одном из диалектов немецкого языка:

«Genk âne wek.

den smalen stek

sô kums du an der wûste spôr...» [52, с. 69]

На русский язык эта цитата переводится так:

«Иди там, где нет дороги

Через узкий мост,

Так найдешь пустынную тропу...»

Этот текст является показательным, так как у Штрпки большинство цитат выполняют именно формирующую роль дальнейшего направления смыслового развития текста. При этом, если цитаты выполняют эту роль, то в большинстве случаев они приводятся без перевода, поэтому в поэзии Ивана Штрпки изобилуют цитаты, которые приведены на испанском, португальском, английском, немецком, латинском языках.

Цитирование важно для создания смысла и ориентировано на генезис или же внутри одного культурного кода, или же между различными культурными кодами. Процесс цитирования у Штрпки инициируется различными интеллектуальными или культурными мотивами, такими как, например, последующая идентификация источника информации.

Штрпка разнообразен в использовании графических средств в текстах, с их помощью он чаще всего выделяет смысловые центры, указывает адресату на элементы интертекстуальности. Во многих текстах можно встретить слова, фразы и предложения, которые написаны прописными буквами. Часто слова, выделенные с помощью прописных букв, являются логическим центром

композиции текста. Например, в тексте «Бурлящая весна» («Burlivá jar») таким центром становится мотив севера:

«СЕВЕРОВОСТОК; направление СЕВЕР...» [51, с. 56]

Цитаты в тексте словацкого автора выделяются различными способами. Наиболее частотные – ввод претекста на языке оригинала, а также использование графических средств (чаще всего курсив или прописные буквы). Цитаты из различных претекстов создают образ автора, который характеризуется высоким уровнем интеллектуальности.

Реминисценция - это преднамеренное или случайное, спонтанное восстановление эпизодов, пережитых в прошлом. Чаще всего под реминисценцией, при употреблении этого термина в связи с интертекстуальностью, понимается «извлечение автобиографических воспоминаний». Рефлексия и оценка при этом не являются неотъемлемой частью реминисценций.

Стоит упомянуть, что некоторые исследователи иначе понимают понятие реминисценции. «Термином реминисценция обозначаются присутствующие в художественных текстах «отсылки» к предшествующим литературным фактам; отдельным произведениям или их группам, напоминания о них. Реминисценции, говоря иначе, — это образы литературы в литературе. Наиболее распространенная форма реминисценции — цитата, точная или неточная; «закавыченная» или остающаяся неявной, подтекстовой» [11, с. 51]. Однако такая формулировка, как и рассмотрение цитаты как части реминисценции или же реминисценции в качестве разновидности аллюзии, не является общепринятой среди теоретиков, научные интересы которых связаны с изучением интертекстуальных отношений.

В творчестве Ивана Штрпки прослеживается тенденция увеличения количества реминисценций от сборника к сборнику. Если в первых книгах такую форму интертекстуальности найти очень сложно, то в сборниках, которые издаются начиная с 1990-х, реминисценции становятся повсеместными. [49, с. 298].

Реминисценции, отсылающие к детству и родителям, которые встречаются в творчестве автора с 1995 по начало 2000, наиболее частотны в этот период. Например, именно из прошлого выходит образ закрытой комнаты с родителями и младшим сестрами, являющийся лейтмотивом сборника «Ровность, юго-запад» («Rovinsko, jehozápad»). Или же «портрет» воспоминание об отце в тексте «Отец зимой» («Otec v zime»):

«Итак, смелый
старый штурман, все время сам
в разрастающемся доме,
после маминой смерти» [52, с. 122]

В первое пятилетие двадцать первого века в творчестве Штрпки превалируют реминисценции, которые отсылают к историческим событиям 1968-1969, 1989 годов. Это операция «Дунай», самосожжение Яна Палаха, Бархатная революция и многие другие события, которые отпечатались в памяти поэта.

В поэтических текстах Ивана Штрпки можно найти множество интертекстуальных связей даже на уровне названий некоторых отдельных текстов. Например, «Неслышная трель» («Nečujný trelok») напоминает некоторые части более раннего стихотворения «Трель» («Trilok»). Также текст с названием «Отвернутое лицо» («Odvrátená tvár») ассоциативно приводит к также более раннему тексту «Отвернутые от зеркал лица» («Odvrátené tváre od zrkadiel»).

К основным **имплицитным** формам интертекстуальности относятся аллюзия, плагиат и перевод. Связь между претекстом и интертекстом в таком случае не является явной, открытой, а лишь подразумеваемой. Оpozнaвание, восприятие имплицитных форм интертекстуальности при знакомстве с поэзией Штрпки требует наличия значительных фоновых знаний.

Аллюзия — стилистическая фигура, намек на историческое событие или литературные произведения, которые предполагаются общеизвестными; служит одним из способов помещения произведения в поле литературной традиции, которая при этом принимается или оспаривается (ироничная аллюзия).

Аллюзия, содержащаяся в тексте любой направленности, «формирует оценку как опосредованное, завуалированное (непрямое), интерпретативно неоднозначное отношение к объекту (субъекту) характеристики, что и обеспечивает создание добавочного имплицитного смысла и подтекста» [10, с. 26]. Шарль Нодье полагает, что цитата указывает лишь на поверхностность и заурядность, в то время, как аллюзия может нести в себе печать гения [26, с. 26].

Во второй половине двадцатого века в словацкой литературе появляется интерес к культуре Америки. Это связано прежде всего с обстановкой, которая складывалась в обществе. Также этому способствовали контакты с писателями-эмигрантами. Пусть большинство писателей-эмигрантов из Словакии не получили широкой известности за рубежом, однако они дали возможность своим коллегам по цеху на родине узнать больше о тенденциях в мире по ту сторону железного занавеса.

Даже без глубокого семантического анализа очевидны факты взаимодействия Ивана Штрпки с элементами американской культуры. Стоит отметить, что такая тенденция характерна для всего литературного объединения «Одинокие бегуны». Например, откликом на текст Лоуренса Ферлингетти «Мексиканская ночь» становится ранний текст Ивана Лаучика «Мексиканское

пристанище». Одним из наиболее очевидных примеров в творчестве рассматриваемого нами автора является соотношение «Всё в саду» (по-словацки «Všetko je v záhrade») Эдварда Олби и «Всё в скорлупе» («Všetko je v škrupine») Штрпки.

С мотивом севера у Штрпки переплетается и мотив роста, передающийся в некоторых случаях с помощью образа ветра, который также является одним из ведущих мотивов творчества Джефферса:

«Этот ветер что нас
Уносит
Это ветер из вне –
(достать)
Слиться
С внешней пустотой
(с внешней преградой)
В (холодных) северных местах («Да- »)
Отдаться движению –
Ветряной велосипед
Падает» [52, с. 42]

В этом тексте Штрпки несложно обнаружить параллели со стихотворением американского автора:

«Старый сад лишайников охряно-серых,
Сколько лег прошло, как исчезнувших краснокожих племя
Жгло костры под тобой и искало
Защиты от ветра морского? Сто лет или двести
Был ты в разлуке с людьми
И знал лишь белок со жнива, да кроликов с мыса...» [50, с. 224]

Обратимся и к лирическому герою Штрпки. Определение лирического субъекта или «героя» в дебютном сборнике автора имеет в своей основе две противоположные идеи. В самом начале сборника он выступает как «жесткий и слишком плавный», «кровью помазанный» дикий северный варвар. В последующих текстах Штрпка рисует образ «рыцаря», который отсылает читателя к «тихому принцу», «бледному герою нереальности». Последнее является явной аллюзией на «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери. В произведении французского автора неоднократно встречаются идентичные по смыслу строки: «При свете луны я смотрел на его бледный лоб, на сомкнутые ресницы, на золотые пряди волос, которые перебирал ветер, и говорил себе: все это лишь оболочка». Так и у Штрпки герой перестаёт быть бойцом, вынужденным выживать, «заботиться о планете», а становится меланхоличным, задумчивым, молчаливым созерцателем-интровертом, о котором возможно узнать только из коротких «записок», фраз.

Аллюзии в творчестве Ивана Штрпки можно разделить на несколько тематических групп. К первой можно отнести музыкальные аллюзии: отсылки к немецкой классической музыке, элементы народных песен в сборниках. Ко второй группе относятся культурологические аллюзии: намеки на философию Кьеркегора, мотив яблока, который у Штрпки напрямую связан с тремя Законами Ньютона.

Также выделяются политические аллюзии, которые, очевидно, связаны с временем, от начала литературной деятельности словацкого автора до конца 1980-х. Этот тип связан с высмеиванием, неприятием политической ситуации. Также политические аллюзии в некотором роде граничат с пародией на речь известных чехословацких и советских политиков. Кроме этих типов можно выделить литературные аллюзии (в основном они связаны с творчеством американских, итальянских и французских авторов), религиозные аллюзии, аллюзивные антропонимы (отсылки к именам известных людей, названий как например в сборнике «Тристан тараторит»), а также мифологические аллюзии.

Для художественных произведений понятие **плагиата** не имеет вполне определенного содержания. С этим связана и сложность, а в некоторых случаях и невозможность, разграничить плагиат и аллюзию, стилизацию, цитирование и другие формы интертекстуальности. Поэтому исследователями не принято в постмодернистских поэтических художественных текстах выделять как самостоятельную такую форму интертекстуальных отношений как плагиат.

Перевод. Постмодернистские тексты, общей чертой которых является интертекстуальность, весьма разнообразны, поскольку неоднородна сама интертекстуальность. «Все типы межтекстового взаимодействия пересекаются в тексте, при этом, один или несколько типов межтекстовых отношений могут быть выражены в разных текстах с разной степенью интенсивности. Каждому типу соответствует определенный набор форм реализации межтекстового взаимодействия в произведении. При переводе тех или иных форм межтекстового взаимодействия переводчик сталкивается с разного рода трудностями, которые могут быть решены при помощи стратегий, направленных на выявление контекста на разных уровнях межтекстового взаимодействия» [19, с. 181].

Как правило, сложности возникают при передаче интертекстуализмов, апеллирующих к сведениям, хорошо знакомым любому читателю текста оригинала, но мало или совсем неизвестных читателю перевода, поскольку они не являются частью его культуры.

Функционирование производных форм интертекстуальности основано не на лексических, семантических, культурных взаимодействиях, а на взаимодействии на уровне словообразования, синтаксиса, стиля.

Также мы не можем не отметить, что сам Штрпка всевозможными способами избегает перевода при использовании цитат. Как уже было отмечено ранее, во многих случаях словацкий автор интегрирует претекст на языке оригинала.

Пародия – это комическое произведение по мотивам уже известного произведения в намеренно измененной форме. В некоторых случаях пародия рассматривается как вторичный литературный жанр. Пародия является неотъемлемым элементом создания авторского стиля Ивана Штрпки.

Одним из наиболее интересных способов включения пародии у Штрпки является пародирования эмоций. Автор пародирует различные эмоции чаще всего с помощью образа клоуна, который как бы отражает их с помощью кривого зеркала.

Кроме того, в творчестве словацкого автора есть место и элементам пародии известных произведений-предшественников. Среди них, например, «Гамлет» Шекспира, произведения Маркеса, Хемингуэя многих других.

Парафраз представляет собой пересказ содержания претекста словами автора вторичного текста с видоизмененной формой лексико-грамматического построения текста-источника часто с намеком на указание имени автора, его названия.

Основным способом, с помощью которого в тексты Ивана Штрпки включается парафраз, является «переворачивание» произведения, элемента претекста. Например, название сборника «Куда плащ, туда ветер» («Kam plášť, tam vietor») основывается на «обратной логике» - оно представляет собой инверсивную версию известной словацкой поговорки «Куда ветер, туда плащ» («Kam vietor, tam plášť»). Примечательно, что именно эту поговорку Словарь современного словацкого языка и Словарь словацкого языка в качестве примера употребления слова kam (куда) и трактует эту поговорку так: «о человеке, который меняет своё мнение, когда ему это выгодно». То есть в инверсивном варианте, в котором эту поговорку использовал Иван Штрпка, это выражение теряет начальный смысл, приобретает противоположную коннотацию [49, с. 300-322].

Также, относительно редко, Штрпка использует в своем творчестве **пастиш**. Пастиш в отличие от пародии не нацелен на отрицание пародируемого, он основан на нейтрально эмоциональной энергии, склонной скорее к игнорированию навязываемого смысла или ценностей, чем к борьбе с ними, или признает их власть.

Однако пастиш и парафраз не являются наиболее употребляемыми производными формами интертекстуальности в тексте Штрпки. Наиболее частотными в произведениях словацкого автора являются элементы пародии.

Стилизация, очевидно, предполагает наличие стиля, то есть подразумевает наличие некоей совокупности стилистических приемов, которые присущи некоему культурному явлению, и, как правило, обладающими авторитетом, общим признанием.

В стихотворении «Песня» («Sprev»), например, как и во многих других произведениях, написанных в двухтысячные годы, имеются отголоски поэзии трубадуров. Поэзия трубадуров была основана на теории риторики и грамматики средневекового периода, унаследованной от древних греков и римлян. При этом в поэзии Штрпки мы обнаруживаем элементы именного темного стиля «trobar clus», который трубадуры использовали как основной для своей более взыскательной аудитории. Эта стилизация создаётся и благодаря уже упоминаемой нами конструкции «куда ..., туда...» (kam... tam...):

«Жизнь всегда очистится. Это чувство нарастает:

Куда простор, туда свет, куда свет, туда простор –

А мы, в живые минуты движения песни неизвестных оттенков

Ясного «trobar clus» с распущенными волосами

Загоревшие дети Аквитании...» [52, с. 120]

Некоторые генитивные метафоры Штрпки в сборниках напоминают логику поэтического образного выражения известного со времен северогерманского героического эпоса, так называемого *kenning*. Речь идет об образных перифразах как например «тихая нить плача». Наиболее ярко это проявляется в языковых единицах, которые служат для передачи мотива солнца: «желтый дом солнца», «солнце. Король движения», «земля желтых домов мерзлоты».

Одним из источников, вдохновляющих Штрпку, была поэзия Робинсона Джефферса. При этом сам словацкий автор неоднократно заявлял об этом публично, даже в эссе «Одиноких бегунов» «Об открытом стихе» звучит признание таланта этого автора. В статье 1968 года, посвященной сущности традиционного (окончательного, закрытого) стихотворения и открытого стихотворения (стихов-сетей), Иван Штрпка также ссылается на Джефферса через цитату:

«Всё искусство

Теряет в цене

В сравнении с голой реальностью

Существ, идущих за своей жизненной целью...» [50, с.13]

Иван Штрпка интерпретирует стихи Робинсона Джефферса через призму культурной концепции регионализма, базирующейся на эстетических основах модернизма. В американской литературе отличительной чертой литературы регионализма является описание отличительных черт географии и культуры не страны региона. Это такие особенности, которые ценны не для нации в целом, а

для отдельного региона. Интерпретация регионализма Джефферса в творчестве Штрпки возникает из современного восприятия географической множественности. Он, вслед за американским автором, концентрируется на топографических особенностях, языковых особенностях и особенностях культурного развития региона, в котором проживает [16, с. 16-17].

Как литературное направление регионализм берет свое начало в эпоху после гражданской войны в Америке (1861-1865), но многие критики находят его истоки в довоенном периоде, когда писатели-женщины, такие как Гарриет Бичер-Стоу (1811 – 1896), предлагали зарисовки сельской жизни, а другие писатели продвигали в своих произведениях единство с дикой природой.

В некоторых произведениях Штрпки отсылки к Джефферсу четко обозначены, в них демонстрируется местный колорит Новой Англии, Среднего Запада, Калифорнии (всех тех регионов, которые были близки американскому автору). Также словацкий автор переосмысливает регионализм Джефферса, пропуская эту концепцию через призму собственного понимания регионализма на базе Словакии. Штрпка сосредотачивается в своем творчестве на месте, где он родился. Это небольшой город на севере от Братиславы. И именно мотив севера является одним из ведущих в творчестве автора.

Стилизация, хоть и сама по себе является одной из производных форм проявления интертекстуальных отношений, в творчестве Ивана Штрпки, однако, она куда более читаема и распознаваема в сравнении, например, с аллюзией, пародией и даже реминисценцией. В читаемости стилизация Штрпки уступает только цитате.

Иван Штрпка создаёт стилизации на тексты трубадуров, на рыцарскую поэзию, он перенимает элементы стиля, выбранного им претекста. Стилизация в произведениях Штрпки перенимает формы и виды речи, которые используются в претексте. При создании стилизации словацкий автор также не забывает о доминирующих функциях предшествующего текста [49, с. 123-129].

Узнаваемое стилизация Штрпки становится во многом благодаря языковым средствам, которые использует автор. Так как поэт выбирает в качестве претекстов в основном средневековую поэзию, то и языковые средства соответственно выбираются такие, какие были наиболее характерны для того периода.

Таким образом, в поэтических текстах словацкого автора наблюдается использование всех типов форм интертекстуальных отношений: имплицитные, эксплицитные и производные. Среди эксплицитных встречаются цитаты, которые направляют развитие смысла большинства текстов, также многие цитаты приводятся на языке оригинала, без перевода. Реминисценции не являются характерными для поэзии словацкого автора до конца двадцатого века, однако с последнего пятилетия прошлого века в творчестве автора их количество

превалирует над цитатами. Среди имплицитных форм интертекстуальности доминируют аллюзии, многие из которых отсылают к творчеству американских авторов. Наиболее распространённой производной формой интертекстуальных отношений у Штрпки является стилизация, для которой характерен высокий уровень читаемости.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Иван Штрпка – один из самых известных современных словацких поэтов. Он родился 30 июня 1944 года в Глоговце. Писатель работал в многочисленных журналах, на телевидении. Однако долгое время из-за политической обстановки в Словакии поэт не мог свободно печататься. Поэзия Ивана Штрпки является одной из наиболее интеллектуальных среди словацких авторов.

В результате для достижения цели охарактеризовать роль и место постмодернизма как литературного направления в поэзии Ивана Штрпки, а также показать роль и значение интертекстуальных отношений как средства достижения интеллектуальности в творчестве автора мы проследили развитие постмодернизма в словацкой поэзии, рассмотрели особенности исторического развития и выделили характерные черты поэтики данного направления и пришли к выводу, что первые постмодернистские произведения появились в Западной Европе, в Словакии же распространение идей постмодернизма проходило непоследовательно.

Это связано с тяжелой политической ситуацией, которая была в стране вплоть до обретения независимости. Словацкие постмодернисты ориентировались в своем творчестве на таких писателей, теоретиков литературы, как Жак Деррида, Мишель Фуко, Ролан Барт, Умберто Эко, Жан-Франсуа Лиотар. От них они словаки переняли и особенности поэтики текста.

Также мы проследили, каким образом интертекстуальность функционирует в поэтических текстах словацкого автора. Проанализировав постмодернистскую поэзию Ивана Штрпки с точки зрения тематических и формальных особенностей, мы выяснили что особое место в его поэзии занимает прием интертекстуальности. Автор использует разнообразные графические и синтаксические приемы, которые работают на передачу смысла произведения. Из этого следует, что графические, синтаксические особенности в совокупности с интертекстуальностью создают основу постмодернистской поэтики Ивана Штрпки.

Тематической особенностью творчества словацкого писателя является преобладание тем одиночества и движения, что обозначает еще в названии литературного объединения «Одинокие бегуны», членом которого являлся Иван Штрпка. Автор вначале творчества часто обращается к мотиву роста, а начиная с третьей книги создаёт собственную «систему роста». В текстах писателя наиболее частотными являются образы зеркала, лабиринта, башни, окна. С их помощью Штрпка как бы играет с пространством и временем в текстах.

Мы описали творческие метаморфозы Ивана Штрпки и место постмодернистской поэзии в его творчестве и сделали вывод, что автор, начиная с первого сборника, планомерно изменяется. Хотя в каждой книге и есть

особенные доминантные характеристики, Штрпка развивает большинство мотивов и приемов последовательно в каждом сборнике.

Также нами было рассмотрено понятие интертекстуальности, а также проблемы, связанные с его изучением. Мы обозначили наиболее популярные теории интертекстуальных отношений. Кроме того, нами была охарактеризована типология интертекстуальных отношений, согласно которой основными их видами являются собственно интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектстуальность, а основные формы подразделяются на эксплицитные, имплицитные и производные. Интертекстуальность в поэтическом тексте может выполнять следующие функции: метатекстовую, коммуникативную, экспрессивную, фатическую, поэтическую.

Нами было выявлено, что Иван Штрпка сознательно использует различные виды интертекстуальных отношений, выстраивает сеть взаимодействий между ними. В текстах рассматриваемого автора обнаруживается взаимодействие с собственно инетреткстуальностью, паратекстуальностью, метатекстуальностью, гипертекстуальностью, архитектстуальностью. С помощью видов интертекстуальности словацкий автор устанавливает связь между различными культурными кодами, создаёт систему устойчивых ассоциаций, которая дополняется, наращивается с каждым новым сборником. Жанр, сознательно выбираемый для текстов автором, способствует раскрытию смыслового содержания поэтических текстов.

Что касается наиболее частотных форм интертекстуальных отношений в поэзии Штрпки, то среди имплицитных форм таковой является аллюзия, среди эксплицитных – в раннем творчестве – цитата, в произведениях начиная с последнего пятилетия двадцатого века – реминисценция.

Среди производных форм интертекстуальных отношений наиболее частотной является стилизация. Стилизации Штрпки разнообразны, через них происходит взаимодействие с различными культурными кодами. Для стилизации в творчестве Штрпки характерен высокий уровень узнаваемости.

Для цитат характерно графическое выделение с помощью курсива или же прописных букв, во многих случаях Штрпка не прибегает к переводу цитат, оставляя их в тексте на языке оригинала. Употребление реминисценций связано с историческими событиями Чехословакии в 1968, 1989 годах, а также с взаимоотношениями с родителями в детстве и юности. Аллюзии в текстах используются повсеместно, условно их можно разделить на следующие тематические группы: музыкальные аллюзии, культурологические, политические, литературные, религиозные, аллюзивные антропонимы, мифологические.

Таким образом мы охарактеризовали роль и место постмодернизма как литературного направления в поэзии Ивана Штрпки, а также показали роль и значение интертекстуальных отношений как средства достижения интеллектуальности в творчестве автора. Мы сделали вывод, что автор обращается к одной из частотных для постмодернизма тем – одиночество. Одной из главных тем является движение, которое рассматривается через призму мотива роста. Особенностью образной системы можно обозначит использование образов-символов лабиринта, зеркала, башни как основы для создания множественной реальности. Стилевой особенностью является синтаксическая и графическая сторона текстов автора, которая работает на раскрытие смыслов. Также мы охарактеризовали роль и значение интертекстуальных отношений в поэзии Ивана Штрпки и сделали вывод, что автор, начиная со своего дебютного текста сознательно использует различные виды и формы интертекстуальных отношений, которые являются основой формирования отличительной черты творчества автора – интеллектуальности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Арнольд, И. В.: Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та 1999. – 443 с .
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989 — 616 с.
3. Впервые на русском: Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Иностранная литература. — 1988. — No 10.
4. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с
5. Дианова. В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. Санкт-Петербург, ООО «Издательство “Петрополис”», — 240 с
6. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. - М. : Наука, 1982. - С. 213.
7. Женетт, Ж. Работы по поэтике. Фигуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.1. – 470 с.
8. Ильин И. П. Интертекстуальность / Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада, 1996 – 319 с.
9. Ильин И. П. Общезакономерные проблемы интертекстуальности / В сб.ст.: Гуманитарные науки в творческом вузе, вып.2. М., 2008. С.45 — 61.
10. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. — М.: Интрада, 1998 – 298 с.
11. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. 384 с.
12. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М.: Интрада, 1996 – 442 с.
13. Козловски П. Современность постмодерна // Вопросы философии. М., 1995, №10. С. 87
14. Крестева Ю. Семиотика. М.: Изд-во МГУ, 1970 – 285 с.
15. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М., 2004. – 272 с.
16. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н.А. Шматко. – М., СПб. : Изд-во «Алетейя», 1998. – 160 с
17. Лукина М.М., Фомичева И.Д. СМИ в пространстве Интернета / М.М. Лукина, И.Д. Фомичева. – М.: Изд. фак. журналистики Моск. гос. ун-та, 2005. – 89 с.
18. Мельник, Г. С. Медиатекст как объект лингвистических исследований / Г. С. Мельник // Журналистский ежегодник. - 2012. - № 1.- С. 27-29.
19. Москвин В. П. Теория интертекстуальности: категориальный аппарат // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов:

- коллективная монография / науч. ред. Т. Н. Колокольцева, В. П. Москвин. М.: ФЛИНТА; Наука, 2014. С. 16-51
20. Нестерова Н.М., Папулова Ю.К. К проблеме определения основных понятий теории интертекстуальности // Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения: материалы IV Международной научно-методической конференции (г.Уфа, 23 декабря 2015г.) / отв.ред. Н.П. Пешкова. - Уфа: РИЦ БашГУ, 2015а. С. 301–308.
21. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1038 с.
22. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
23. Ризель Э.Г. Теория и практика интерпретации текста : учеб. пособ. / Э.Г. Ризель. — М. : Высшая школа, 1974 .— 184 с
24. Романовская О.Е. «Чужое» слово в русской постмодернистской прозе. – Астрахань: Астраханский государственный университет, издательский дом «Астраханский университет», 2012. – 165 с.
25. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. – 3-е изд., изд., и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
26. Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. - 2000. - №2.- С.51-57.
27. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: к основаниям сравнительной концептологии // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – С. 49-52.
28. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М. : Наука, 1998. Т. 57. С.30-49.
29. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 1997. –Т.56,№5.- С.12-21.
30. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. С. 216-259
31. Чернявская В.Е. Интертекст и интердискурс как реализация текстовой открытости // Вопр. когнитив. лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 106 –115.
32. Чернявская В.Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации : на материале немецкого языка – СПб, 2000. 448 с.
33. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 248 с.
34. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». — М.: Симпозиум, 2002. — 92 с.
35. Ямпольский М. Память Тиресия. М.: РИК «Культура», 1993. С. 15 - 18

36. Čechova, Mariana a kol.: Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi). Nitra Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016
37. Červenka Miroslav: Fikční světy lyriky. 1. vyd, Praha: Paseka - FF UK, 2003.
38. Doležel, Lubomir: Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha: Karolinum, 2003
39. Hassan, Ihab. The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism. — Lewisburg, 1980.
40. Hochel, Igor: Poézia má aj zamraziť (Ivan Štrpka: Tichá ruka. Desiat' elégií Bratislava: Ars poetica, 2006), In: Knižná revue, roč. 17, 2007, č.16-17, s. 5.
41. Jares, Michal: Zalykání se ve strategické hře. In Romboid, roč. 47, 2012, č. 2, 5. 60-61
42. Charles Jencks, The language of Post-Modern Architecture. New York: Rizzoli, 1977
43. Juricek, Ján (ed.): Encyklopédia spisovateľov sveta. 3. preprac. a dopl. vyd. Bratislava: Obzor, 1987 – 257
44. Kasarda, Martin Osamelí bežci (Správy z ľudského vnútra), Levice : Koloman Kertész Bagala, Vydavateľstvo L C. A., 1996.
45. Knezek, Libor (ed.): Encyklopédia svetových literárnych diel, Bratislava: Obzor 1989
46. Levinas, Emmanuel: Totalita a nekonečno (Esej o exterioritě), Prel. M. Petfiček a J. Sokol. Praha: oikoymenh, 1997
47. Matejov, Fedor: Lektury. Bratislava :Slovak Academic Press, 2005.
48. Minarik, Jozef: Dejiny slovenskej literatury 1. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985
49. Redey, Zoltan: Krátka správa o dlhej trase osamekého bežca: Modrý Peter - Koloman Kertész Bagala, 2019.
50. Štrpka, Ivan: Básne 1. Levoča - Levice : Modrý Peter - Koloman Kertész Bagala, 2008
51. Štrpka, Ivan: Básne 2. Levoča - Levice : Modrý Peter - Koloman Kertész Bagala, 2013
52. Štrpka, Ivan: Básne 3. Levoča - Levice : Modrý Peter - Koloman Kertész Bagala, 2014
53. Платон и симулякр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000174/index.shtml> – Дата доступа: 11.01.2021.
54. Хасан. И, К концепции постмодернизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culturolog.ru/content/view/2765/>. – Дата доступа: 13.02.2021.
55. Ivan Štrpka, Komplexna charakteristika tvorby. Litcentrum [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litcentrum.sk/autor/ivan-strpka/komplexna-charakteristika-tvorby/>. – Дата доступа: 25.03.2021.