

# Лирическая поэма Ивана Штрпки «Интермедии. Марионетки, укороченные на голову»: семантика заглавия и метафорика сюжета

НИНА БАРКОВСКАЯ

Nina BARKOVSKAYA, Кафедра литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет, просп. Космонавтов, д. 26, RU-620017 Екатеринбург  
E-mail: n\_barkovskaya@list.ru

АНДРЕА ГРОМИНОВА

Andrea GROMINOVÁ, Katedra rusistiky, Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Námestie J. Herdu 2, SK-917 01 Trnava  
E-mail: andrea.grominova@ucm.sk

(Received: 4 August 2017; accepted: 27 October 2017)

**Abstract:** The present paper is aimed at the interpretation of Ivan Štrpka's poem *Interlude. Puppets Shortened by a Head*. The ambiguity of main pictures, the logics of the plot and the functions of intertext as well as peculiarities of its poetics are analysed. The theatricalization of the artistic world shows the crisis of totalitarian society, a "mental Armageddon" as well as an increase in contradictions in the very lyric subject at the same time. The social and politic meaning in the poem is directly related to philosophic content and metaliterature thoughts. The traditions of surrealism and dadaism are important to the author, and we can make a parallel with "neobaroque" of Elena Shvarts in contemporary Russian literature.

**Keywords:** contemporary Slovak poetry, dadaism, interlude, puppet

*Этот бал-маскарад, / Увы, не знает конца  
(М. Руфус: Новый и старый глад)*

Словацкий поэт Иван Штрпка (1944 г. р.) – один из наиболее сложных авторов, входивших в группу «Одинокие бегуны» (*Osamelí bežci*). В 1970-е произведения Штрпки не печатались, только после 1989 г. продолжилось его свободное творчество. Поэма «Интермедии. Марионетки, укороченные на голову» была опубликована в Праге (ŠTRPKA 1997), затем вошла в двухтомное собрание сочинений поэта (ŠTRPKA 2013). Значительная часть текста представлена в белорусской антологии словацкой поэзии «Полемика с оптимизмом» (Милчак 2014). Все цитаты из поэмы Штрпки приводятся в нашей статье по собранию сочинений поэта (ŠTRPKA 2013).

Игорь Хохел отмечает, что поэзию этого автора невозможно однозначно интерпретировать, нельзя, например, взять тематическое ядро и проследить, как оно разворачивается в образных мотивах. Штрпка выражает такие чувства, которые нельзя вербализировать (НОСЧЕЛ 1998). В поэтике преобладают метафоры, аллегории, аллюзии к другим текстам (MARČOK 2006: 132).

Игорь Хохел указывает также, что уже в 1990-е годы Штрпка тяготеет к крупным формам, отдельные тексты объединяются в циклы, подобные музыкальным композициям (Носчел 1998). Цикл «Интермедии. Марионетки, укороченные на голову» состоит из 13 нумерованных частей. Событийный сюжет отсутствует, части не связаны между собой логически или причинно-следственными связями. Мы полагаем, что данное произведение по жанру все же ближе к лирической поэме, особенно такой ее разновидности, как «маленькие поэмы» Елены Шварц «Горбатый миг», «Мартовские мертвецы», «Черная Пасха» (1974), «Простые стихи для себя и для Бога» (1976) и др. Поэтику Елены Шварц исследователи обычно определяют как необарокко (Лейдерман–Липовецкий 2003: 455–459); для поэтессы характерны мистические переживания, ощущение катастрофизма мира, зыбкость границы между жизнью и смертью («смертожизнь»), густая метафоричность. Сама Елена Шварц полагает, что «маленькие поэмы» ближе к музыкальной композиции, чем к собственно поэме: фабула прерывистая, сюжет состоит из борьбы метафизических идей, видений, чувствований, это маленькая трагедия в миниатюре; в ней есть монолог и хоры (Шварц 1999: 259). Драматизация лирики ярко проявилась и в произведении Штрпки (оперные «арии», реплики персонажей и проч.).

В поэме Штрпки исходной точкой является саморефлексия: «и (я один) / (один) перед вопросом вопросов (так, как Иов, а через / пару тысячелетий позже К. Г. Юнг) кладу себе на губы руку».<sup>1</sup> Уже в самом начале поэмы лирический субъект задается вопросом о послесмертии (Иов провел три дня в чреве китовом, подобно тому, как Иисус Христос воскрес на третий день; Юнг написал психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых»). В финальных частях звучит собирательное «мы» («мы живы?»), объединяющее мертвых, живых и кукол.

Фабульная канва весьма фрагментарна, хотя каждая часть начинается с тире и строчной буквы, продолжая (мнимо) предыдущую часть, обрывающую предложение знаком тире. Такое синтаксическое оформление скрепляет интонационную волну, т. е. моделирует собственно лирический сюжет как движение чувства и мысли. Переход от «я» к «мы» дополняется множественными цитатами, реминисценциями и аллюзиями, размыкающими лирический монолог в полифонию голосов и сознаний (некое подобие драматургического произведения).

Цель данной статьи состоит в попытке дешифровки смысла заглавного образа, выявлении сквозных образов, интерпретации сюжета.

Требуется анализа необычное жанровое определение – интермедии. Прямое значение этого слова (вставные сценки в спектакле, комические/пародийные или музыкальные) указывает на театральность художественного мира: это зрелище, представление, сцена, голые доски, бумага декораций, ненастоящие

<sup>1</sup> „a (ja sám) / (sám) pred otázkou otázok (tak ako Jób a o pár tisíc- / ročí neskôr C. G. Jung) kladem si na ústa ruku“

гром и молния. Начиная с части 9, действие все более напоминает оперный спектакль – звучат арии, совершаются убийства, куклы теряются во время игры, сообщаются неожиданные новости, наконец, раздается возглас, написанный «судье» Аристотелю: «*exo tou dramatos*». На сцене действуют марионетки, так что перед нами всего лишь кукольный театр (в части 9 упоминаются вспышки интереса в детских глазах зрителей), или, если вспомнить иронические «Балаганчик» А. Блока и, отчасти, «Маленький балаган на маленькой планете „Земля“» А. Белого – убогий, подчеркнуто-примитивный, гротескный гиньоль. С самого начала звучит саркастическая нота, и аффектированная, взвинченная речь (с восклицаниями, паузами, вскриками, градацией) воспринимается как утрированная до пародии игра актеров. Однако представление захватывает зал («тот, который зритель, даже не дышит», занавес сорван), сцена заменяет весь мир («реальность»). Среди бутафории неожиданно появляется монструозный персонаж – расчлененные, и тем не менее, живые части тела: «на (подметенную) сцену вываливаются снежно-белое Предплечье и голое лысое колено, (лысое и живое), со струй- / кой (свежей) крови (что аккуратно вытекает); оно приседает и становится на коле- / ни».<sup>2</sup> Среди кукольного ада без кукол возвышается вождь Полено I Неотесанный; упоминание «Майн кампф» и «Веселой науки» Ницше позволяют интерпретировать эту мизансцену как модель тоталитарного государства без Бога (именно с «Веселой наукой» связан известный тезис о смерти Бога). Атрибутика Полена I Неотесанного сплошь апофатическая: он «без тени, без лица, без парика, без головы, без рук, без ног, без страха, без упрека и без слова, без компаса и целиком не в себе»;<sup>3</sup> впрочем, упоминаемая в первой строке части I «водка» и привычное приложение определения «без страха и без упрека» не столько к рыцарю XVI века Пьеру Баярду, сколько к чекистам времен Дзержинского, вносят дополнительные коннотации.

Полено I, воплощенное Ничто, населяет мир куклами. Семиотика куклы в культуре довольно разнообразна (Лотман 1992, Морозов 2011, Романова 2010, Уварова 2001), одной из важнейших функций является функция заместителя (дублера) человека. Основная характеристика театральной куклы-марионетки – возможность быть объектом манипуляций, при этом кукловод, заставляющий марионетку двигаться, легко символизируется как воплощение рока, предопределения, фатума, т. е. посторонней силы, держащей судьбу куклы в своих руках. «Гитул» тирана «полено неотесанное», помимо указания на его грубость и тупость, вызывает ассоциацию с одним из знаковых для русской культуры XX в. сказочных героев – Буратино (в отличие от Пинокио Карла Коллоди, персонаж сказки «Золотой ключик» А. Толстого так и остается деревянным). Не вдаваясь в многочисленные интерпретации

<sup>2</sup> „na (vymetenú) scénu snehobiele / Predlaktie a nahé biele Koleno, (holé a živé), s pramiensk- / kom (sviežej) krvi (ktorá práve vymoká); drepi a kľa- / či“

<sup>3</sup> „bez tieňa, / bez tváre, bez parochne, bez hlavy, bez rúk, bez / nôh, bez bázne, bez hany aj bez slova, bez kom- / pasu, a celkom bez seba“

образа Буратино, отметим зависимость трактовок от политического климата эпохи: Марк Липовецкий (как и Юрий Степанов, Александр Прохоров) называет Буратино веселым трикстером, посредником между реальностью и миром искусства, властью и свободным творчеством (Липовецкий 2008); однако затем происходит «одеревенение» веселого «оттепельного» Буратино (в сатирической антиутопии «Кысь» Татьяны Толстой Буратино – деревянный памятник Пушкину, в сатирической сказке Евгении Мальчуженко «Куклоиды» Буратино – тиран, тупой и жестокий властитель; см. также «Буратини. Фашизм прошел» Михаила Елизарова).<sup>4</sup>

На протяжении частей 2–10 поэмы куклы множатся, заполняя собой мир: «куклы торжествуют» (2); дитя ведет марионетку (слепого), серая зона ширится в головах кукол, они идут «неопределенно и без слов» (3); как голоса на расстоянии, звучат арии кукол, без ртов и без ушей, пустые стройные тела молодых кукол идут воскресным утром в собор, бассейн (в купальниках от Маттелы, как Барби), на спектакль Шекспира, на лекцию о «я» без субъективности, они «хореографически» несут свои блестящие, нетронутые лбы, за которыми прячется неподвижное облако девичьей прото-мысли, этих продажных кукольных девиц «с засыхающим мозгом» ласкает Казанова, а Дон Жуан проваливается во тьму, их шаги механически звучат в залах без стен, предметов и декораций (4); механический дождь барабанит по головам кукол, гладким и невинным, как яйцо (5); их язык – телесность, марионетки находятся «между тупым чувствованием и (острой) полужизнью», при этом они – только дерево (6); куклы неподвижно идут, они могут выдержать то, что повергает в панику живых, их нераскрывающиеся, нарисованные рты способны к «иронии произношения» (7); марионетки выходят из лон мертвых и все больше проникают в мир, чтобы шпионить за действительностью (8); в речевой зоне марионеток звучит ария «тонкой истеричной куклы»: «Кровь! Я не хочу ее видеть» (это начало стихотворения Федерико Гарсиа Лорки «Пролитая кровь. Плач по Игнасьо Санчесу Мехиасу»); вспыхивает война, ее масштабы растут (напомним, что Лорка был убит в самом начале Гражданской войны в Испании), разыгрывается настоящий *danse macabre* (9); марионетки карают смертью марионетку, стучит отрубленная голова: «Тут остается только жестокость спектакля, / тот (абсолютный) реализм смерти (достигнутой) / без (единой капли) жизни». <sup>5</sup> Куклы не личности, они только «грубо» занимают место в пространстве, куклы не знают глубины (жизни, слов, сознания). В этом аспекте образы марионеток можно интерпретировать как аллегория людей толпы, массы, абсолютно послушной своему вождю.

Однако начиная с главки 10 (после сцены казни), граница между мертвыми, куклами и живыми стирается, появляется обобщенное «мы»:

<sup>4</sup> Разумеется, есть и другие коннотации: Буратино – «богатенький», пустой, бумажный / картонный, подставная фигура, простак, которого обманывают алчные проходимцы и проч.

<sup>5</sup> „Zostáva tu len krutosť predvázania, / ten (absolútny) realizmus smrti (dosiahnutej) / bez (jedinej kvapky) života“

холодный (пурпурный) занавес (как гильотина)  
тихо опускается за нами:

мы там (чистые и) гладко выбритые; (деликатно) нас связывает тысяча (пульсирующих) ниток, (которые не перережет никто. Без капли крови), как в гладком зеркале мы там. Мы связаны; (мы) в одной шкуре (одной Книги).<sup>6</sup>

Коллапс в конце части 7: «темная борьба противоречий взрывается (неподвижно) в абсолютной тьме»,<sup>7</sup> когда рассудок не в силах разгадать тайну, уловить какой-то сущностный смысл «действительности», готовит сцену декапитации. Остается без конкретизации, чья отрубленная голова покатила с деревянным стуком, возможно – Полено I Неотесанного. Тогда в этом есть позитивный смысл, обнаруженный в эмблематичном образе Ацефала, вымышленного Жоржем Батаем и художником Андре Массоном в 1936–1939 гг. «Моноцефальное общество» трактуется ими как фашистская организация. Образ обезглавленного монстра встречался на картинах сюрреалистов, но очевиднее всего конструкт Ацефала соотносится с идеей Ницше о человеке и обществе, осознавших «смерть Бога». Предпринятый С. Н. Зенкиным анализ показал, что затея Батая и его единомышленников обернулась конструированием пустоты: «отсутствие головы у бога-монстра соответствует отсутствию мифа и отсутствию „естественного“ сообщества» (Зенкин 2006: 129–130).

Предшественниками Батая и Массона можно считать дадаистов, развивавших крайне нигилистическую концепцию антиискусства. Дадаизм, как и сюрреализм, без сомнения присутствует в культурном сознании Штрпки: в 1971 году вышла его книга стихов «Tristan Tzara». В 1919 году в Цюрихе во время дадаистского вечера Вальтер Зернер вынес на сцену куклу без головы, дал ей «понюхать» букет в том месте, где должно было бы находиться лицо, потом положил у ее ног (Седельник 2010) (следует отметить, что Зернер был отправлен в 1942 году из Праги в концентрационный лагерь, где, очевидно, и погиб).

Дадаисты и сюрреалисты отстаивали свободу художника от диктата разума, от догм и правил, так что процедура обезглавливания куклы вполне

<sup>6</sup> „studená (šarlátová) opona sa (ako gilotína)  
ticho spúšťa za nami:

sme v tom (čistí a) hladko oholení; (distingvovane) nás viaže tisíc (pulzujúcich) nitiek, (ktoré neprereže nik. Bez kvapky krvi), ako v hladkom zrkadle sme v tom. Sme zviazaní; (sme) v jednej koži (jednej Knihy)“

<sup>7</sup> „temný boj protikladov prepuká / (bez pohybu) v absolútnej tme“

адекватный для них символический жест. Однако в поэме Штрпки куклы не просто соотносятся с людьми, как раз люди вечно переодеваются «в платье 1000 и 1 прототипа кукол» (часть 7), т. е. разыгрывают сюжеты Шехерезады, которые та рассказывала царю Шахрияру, дабы не быть казненной.

В поэме постоянно присутствует связка *мертвые – куклы – живые*, разыгрывается коллизия (интермедия) между этими тремя состояниями: «мертвые / боятся живых, но (живые, которые / не знают об этом) боятся мертвых» (часть 4),<sup>8</sup> «живые боятся кукол, но / (куклы) об этом не знают» (часть 6),<sup>9</sup> «мертвые любят кукол, но (куклы) / об этом не знают» (часть 7),<sup>10</sup> «живые / (боятся живых). Но куклы / (об этом) не знают» (часть 9).<sup>11</sup> Только в части 10 (сцена казни) противопоставление снимается. В последних частях поэмы появляется образ Единственной Великой Судорожно Открытой Ладони, пересекающей «наши собственные ладони, мысли, города, метро, аэропорты, башни, ведения, госу- / дарства, мечты, империи, границы... / уловила нас (Какая-то), (Наша Собственная?) (до / сих пор незнакомая и безудержная) Рука и / бросила нас (голых и целых) в / нас самих...».<sup>12</sup>

Этот образ уловляющей Руки-Кукловода, по отношению к которой живые – те же марионетки, отсылает к известной автоэпитафии Григория Сквороды: «Мир ловил меня и не поймал». Философ различал внешнего человека (эмпирического, «телесного болвана») и внутреннего (вечного, божественного). Важнейшая задача человека – пройти полный страданий и борьбы, сугубо личный путь самопознания, открытия в себе внутреннего человека, причем, следует отказаться от абстрактного мышления, от диктата логики. Через самопознание мы постигаем Бога в себе, как мысль Бога о себе. Путь к свободе от смерти ведет за пределы мира эмпирического, который, как и мир-театр в поэме Штрпки, сравнивается с помещением, имеющим четыре стены и двери, покрытые зеркалами, скрывающими выход (мотив зеркала присутствует и в анализируемой поэме). Если учесть этот философский подтекст, то сюжет поэмы можно интерпретировать как процесс самопознания лирического субъекта, стремящегося победить / преобразить куклу-марионетку в себе, не случайно происходит постепенное очеловечивание кукол: в части 11 сообщается, что куклы испытывают какую-то маленькую, неопределенную полупечаль «О ЖИЗНИ», какую-то тень голода «ПО ЧЕМ-ТО», что могло бы быть чем-то вроде тусклой реальности; рожденные из мертвых лон, некоторые куклы «имеют человеческие волосы и все больше заселяют мир», «громкое дыхание бегунов» (не тех ли, Одиноких?) смешивается с немым «бездыхом» кукол, бегущих рядом.

<sup>8</sup> „mŕtvi / sa boja živých, ale (živí, ktorí / o tom nevedia) sa boja mŕtvych“

<sup>9</sup> „živí sa boja bábok, ale / (bábky) o tom nevedia“

<sup>10</sup> „mŕtvi milujú bábky, ale (bábky) / o tom nevedia“

<sup>11</sup> „živí / (sa boja živých). Ale bábky / (o tom) nevedia“

<sup>12</sup> „naše vlastné dla- / ne, mysle, mestá, metrá, letiská, veže, vízie, štá- / ty, túžby, ríše, hranice... / – uchopila nás (Akási), (Naša Vlastná?) (do- / posial' neznáma a nespútaná) Ruka a / vložila (uvrhla) nás (nahých a celých) do / nás samých...“

Какова роль мертвых, также постоянно упоминаемых в поэме? В конце части 1 лирический герой («я») сравнивает себя с Юнгом, кладущим себе на губы руку «перед вопросом вопросов», далее в части 6 говорится о том, что имени куклы мы не знаем, но может быть, в конце «молниного сна» или в конце «бесконечной медленной оперы с патетической игрой в конец жизни», мы сумеем произвольно выкрикнуть его: это может быть твое имя или имя твоей смерти. Таким образом, куклы проходят путь от смерти (мира мертвых) до нового рождения, а открытие в себе внутреннего (бессмертного) человека сопряжено с переходом через порог смерти человека внешнего, «телесного болвана». Карл Юнг, как известно, написал психологический комментарий к «Тибетской книге мертвых», наставляющей, как вести себя в течение 49 дней после смерти, проходя область Бардо, чтобы максимально сократить риск нового перерождения («марионетки выходят из мертвых лон»). Юнг усматривал в этой книге противовес европейской рационалистической философии, у которой «похитили Бога», а именно – выражение архетипов как коллективного бессознательного. Вторая часть поэмы Штрпки рисует с сарказмом старые университетские библиотеки, гримасы демонов знания, прерывистый стук философских костей. Комментируя Книгу мертвых, Юнг задает вопрос: «А что если мудрые ламы и в самом деле заглянули за пределы трех измерений и сорвали завесу с величайшей из тайн?» (Юнг 1992: 24). В момент смерти, учит восточная мудрость, человек видит ослепительный свет, но потом проходит через полосу мучений: на определенной фазе кармических видений наши мысли предстают в виде демонов. Некоторые образы прямо перекликаются с поэмой Штрпки, например: «И тогда один из Палачей-Мучителей Бога Смерти набросит тебе на шею петлю и повлечет за собою. Он отсечет тебе голову...». Если принять эту гипотезу, то поэма рисует период (интермедию) между смертью и реинкарнацией. Уже в самом начале – струйка крови, «зритель» даже не дышит, занавес давно слетел; сквозным лейтмотивом в поэме выступает образ красной нити, которая рвется (разрывается) в определенный момент, освобождая из «марионеточного» плена, в момент, «когда засыпают живые». Этот же мотив начинается последнюю, 13-ю часть: «– и нить дергается – живая кровь / (светит на автомагистралях, в городах, в кино, / в новостях) горит на снежных белых предплечьях – / гонит нас...».<sup>13</sup>

В части 12 поэмы появляется призрак «Э. П. (слепнущего) старика..., выпущенного из тюремного дурдома». Эзра Паунд подобен здесь Тиресию, к которому явился Одиссей для совершения запретного обряда вызывания мертвых – ради раскрытия тайны будущего. Паунд в поэме Штрпки говорит о тех лабиринтах городских улиц, тупиков, круговых перекрестков, гулких площадей, о той «пустыне», в которую нас забросила «Великая Судорога Раскрытой Ладони» – нашей собственной ладони. Эта «действительность»

<sup>13</sup> „– a nit' sa trhá – živá krv / (svieti na diaľniciach, v mestách, v kinách, / v správach) horí na snehobielych predlaktiach – / ženie nás...“

располагается на грани легкой галлюцинации и тяжелого сна. Обитатели ее – куклы без пульса и волос, не способные погрузиться в глубину, плавающие по поверхности, как мертвые. На спинах обитателей этой «действительности» горит красный свет (как мишень?), после чего следует ряд вопросов: «Нужно ли читать это как сигнал? Как расшифровку тайны? Или призыв: „СЛЕДУЙТЕ ЗА МНОЙ! Не спите!“».<sup>14</sup>

Последняя (13-я) часть уносит единой волной всех, «почтимертвых и почтиживых», с «живой суши театральной сцены» в открытое море – «благоприятное (легко волнующееся) море / а-а-а / оно брызгает, брызжет в нас (тот / божественный) смех всей правды».<sup>15</sup> В текст вкраплены цитаты (на английском) из «мерцающего лабиринта *Cantos*» (выражение Майи Кононенко; см. Паунд 2012), Первой Песни Эзры Паунда, где как раз рисуется отплытие Одиссея к Тирегию, переход границы между жизнью и смертью. Осмелимся предположить, что финал поэмы Штрпки снимает оппозиции живых и мертвых, живых и кукол в так называемом «океаническом чувстве» – выражение, впервые использованное Р. Ролланом в письме к З. Фрейду (см., например, МАКСИМЕНКО 2010) и мистически окрашенном порыве к беспредельному и вечному, к слиянию песчинки отдельного «я» с универсумом, с мировым целым. Напомним, что Ацефал трактовался группой Батая и Массона как образ смерти Бога-Логоса, как растерзанный Дионис-Загрей. Противопоставление аполлонического и дионисийского типов творчества, введенное в «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше, было истолковано модернистами начала XX века в пользу доминирования дионисийского экстаза, ломающего «дневную» оболочку индивидуального «я», с его «здравым смыслом», дающего чувство растворенности в безграничности Вселенной, в тех «лабиринтах свободы», они же – «лабиринты абсурда», по словам Паунда в поэме Штрпки.

Вместе с тем, растворение в «океаническом чувстве» возвращает нас к дважды упоминаемому в поэме комплексу Ионы, ветхозаветного «неправильного» пророка, попытавшегося «убежать» от Бога. Морской шторм, поглощение китом и прочие страдания имели смысл Божьего предупреждения о грядущем «суде», предостережения тому, кто отказывается от священного слова.

Образы марионеток в поэме словацкого поэта имеют еще один смысловой оттенок: это знаки, «действительность» которых – семиосфера, причем, знаки дефектные, без означаемого, безумные / безголовые, существующие только на поверхности, что неоднократно подчеркнуто в тексте поэмы. Тогда как именно символическая знаковая сфера призвана осуществлять связь миров внешнего и внутреннего, профанного и сакрального, мертвых (традиции) и живых (актуального «сейчас и сейчас») (часть 12). Одним из сквозных в поэме является образ Книги: «бумага (на всех страницах) (разрушается),

<sup>14</sup> „Trebá to čítať ako / signál? Pohybľivú šifru pre tajomstvo? / Alebo prosto iba NASLEDUJ MA! Neusni!“

<sup>15</sup> „priaznivé (ľahko zvlnené) more / a : a : a / špliecha, špliecha v nás, špliecha v nás (ten / božský) smiech z celej pravdy“



горит» (часть 1); марионетки-андроиды словно бы зарождаются в «прозрачной узости шевелящихся страниц» книг из старых университетских библиотек (часть 2); блестящие лбы кукол не тронуты записями, их «нечитабельные» голоса «зачеркивают» нечто (часть 4); их язык – телесность, его «они заменяют тем, что / на сцену (молча) выносят важное письмо, / без единой буковки» (часть 6); кукла шпионит за куклой, но ничего не может знать о ней, только навсегда шагает дальше: «за образ (камеру, снегопад) (да) за / собственные слова» (часть 8); «мы связаны; (мы) в одной шкуре (одной Книги)» (часть 10); «город пустых слов», в куклах «нет ни (голово) смысла, ни (пламенного) призыва к вивисекции; (не смысл, а) / вещь, нацеленная на (него), только / пустая ступенька к стене, / знак (размазанный) на воротах, / которые никуда не ведут»,<sup>16</sup> «марионеткам не известно (письмо), / (они не пишут даже рукой по песку и) НЕ / оставляют (на нем) читаемых следов / (хотя / притом) / они – / первые заблудшие знаки (и / пометки) пустыни (в косме- / тически цветущем мире) живых»,<sup>17</sup> (часть 11); наконец, в 12-й части названа тьма «самознаков» и «симулякров» – ее-то люди и называют «реальностью». Механический ритм, барабанный по головам кукол, ассоциируется с ритмом пишущей машинки или клавиатуры компьютера (что влечет за собой представление о книжных мирах как о «реальности знаков»).

В. Д. Седельник, характеризуя социокультурную направленность «негативистской тотальности» экспериментов дадаистов, ссылается на мнение Р. Э. Кюнцли: «Дадаистов можно назвать радикальными семиотиками, которые, поняв действие знаковой системы в культуре, хотели с помощью семиотического вмешательства в эту систему разрушить гигантский военный пропагандистский аппарат» (Седельник 2010). Они занимались не столько обличением общества и милитаризма, сколько радикальной критикой языка, отдавая себе отчет в том, что невозможно бороться с официальной пропагандистской машиной, оставаясь в рамках традиционной знаковой культуры.

Воспринятые в таком «семиотическом» аспекте образы марионеток-пустых знаков позволяют интерпретировать жанровое обозначение поэмы как интер-медиа, т. е. средство коммуникации. Здесь уместно отметить особенности лексического и интонационного уровней поэмы, именно они работают на создание образа дефектной коммуникации и речевого насилия. Поэма написана верлибром, сохранена концевая пауза, однако она постоянно ставится под сомнение *enjambement*'ами, разрывающими словосочетания и даже отдельные слова на слоги. Механическому «марионетковому» ритму противостоит аритмия самой поэмы; не случайно упомянут Джон Донн, крупнейший представитель английского барокко, поэт-метафизик, с изощренной образностью, сложным синтаксисом, современник Шекспира, ощутивший хаос

<sup>16</sup> „nie je (holý) význam, ani (váš- / nivá) výzva k vivisekcii; (nie význam, len) / vec, mieriaca k (nemu), len / prázdny schod do steny, / znak (rozmazaný) na bráne, / ktorá nikam nevedie“

<sup>17</sup> „bábky nepoznajú (písmo), / (nepíšu ani rukou do piesku a) NE- / zaNEchávajú (v ňom) čitateľné stopy / (hoci / pritom) sú / prvými máťúcimi znameniami (a / znamienkami) púšte (v kozme- / ticky kvitnúcom svete) živých“

истории; для русского читателя имя Джона Донна прочно связано с именем и судьбой Иосифа Бродского. От Донна в поэме Штрпки образы моря, суши, волны и замка, а также мысль о том, что смерть любого человека уносит часть моей личной жизни, т. к. все человечество взаимосвязано – «нитьями», по Штрпке. Слова Донна «Никогда не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по тебе» Хемингуэй взял в качестве названия одного из своих романов. Барочная традиция Донна близка Штрпке; некто в конце части 5 сетует: «Донна надо было бы повесить, так как / он не придерживается метра» – метра не придерживается и автор поэмы.

Но в первую очередь, в поэме Штрпки обращает на себя внимание не мотивированное смыслом и грамматикой обилие скобочных конструкций, которые нередко следуют одна за другой даже в пределах строки. В результате разветвленного синтаксиса, усложненного инверсиями и скобками, строки образуют подобие лабиринта, в котором блуждает читатель (что опять-таки отсылает к традиции «путешествующего ритма» *Cantos* Паунда). Не менее важны и примеры, данные в свое время дадаистами: приемы деструктивности и коллажа, так называемые «симультанные стихотворения» Хуго Балля, передающие вплетенность голоса человека в механические шумы города и реализующие утрату единого смыслового центра, т. к. одновременно звучат несколько голосов (СЕДЕЛЬНИК 2010).

Скобки в тексте Штрпки выполняют разные функции. Иногда это как бы обстановочные ремарки драматурга или режиссера к спектаклю, например: «наконец на (подметенную) сцену вываливается...» или: «на сцену (молча) выносят важное письмо». Иногда в скобках передается сомнение или называются другие варианты: «нащупываем, не знаем: / эти (именем) абсолютно легко может быть и имя / (чьей-то), (возможно) твое(й) собственное». <sup>18</sup> Иногда передается внешний шум, на фоне которого разыгрывается представление («(мо)ментального апокалипсиса: (топот; стук; треск; валяние и разрывание)»). В скобки, следующие одна за другой, могут быть заключены голоса других субъектов, например, в начале части 11, тогда мы получаем подобие реплик разных «актеров», а если эти реплики произносились бы одновременно, то звучал бы речевой хаос, бессмысленный шум. Кроме того, скобками отгораживаются от остального текста какие-то принципиально важные слова, скобки зрительно акцентируют их, например: «и (я один) / (один) перед вопросом вопросов».

Произнесение слов, заключенных в скобки, требует изменения тона, звукового выделения, что препятствует мелодической выровненности и уж тем более, напевности строки. В 5-й части охарактеризована ритмическая структура: «...ах, марионетковый метр – / это (одни паузы) (одни / ямы) (одни спотыкания). Ни следа / (по пульсации очевидной) гладкости...». <sup>19</sup> Для читателя

<sup>18</sup> „tápeme, nevieme: / to (meno) celkom ľahko môže byť aj meno / (čejsi), (možno) tvoje(j) vlastne(j)“

<sup>19</sup> „...ach, metrum bábok / je (samá pauza) (samá / jama) (samé potknutie). Ani stopy / (po pulzácii samozrejmej) hladkosti...“

неожиданные и множественные скобки представляют визуальные и смысловые препятствия, указывают на полиморфность строк, в которых что-то, как занавесом, прикрито скобками. Паузы наглядно воплощают принцип «интермедии».

В более общем плане, обилие скобочных конструкций выражает идею невозможности «правильным» языком и стиховым ритмом выразить деструкцию сознания: «У нас нет ответа, (не мелькает) ни на одном / берегу. Темная борьба противоречий взрывается / (неподвижно) в абсолютной тьме» (конец части 7).<sup>20</sup> Укажем также на каскады контрастов, оксюморонных выражений. Поэтика Штрпки – вызов классическим нормам лирики.

Преодоление оппозиций «я» и «они» (куклы), выход из темных тупиков сознания происходит, как уже отмечалось, в конце, в том «океаническом чувстве», которое уничтожает границы индивидуального «я». В субъектной организации начинает доминировать трансперсональное «мы», а интертекстуальный пласт поэмы присутствует уже не только в аллюзиях, но и в прямых цитатах и на языке оригинала. Однако катарсис, апофеоз свободы в финале (морские брызги и божественный смех правды) не снимают трагизма неизбежной смерти.

Если вспомнить о Книге Иова, то там указывается, что в море обитает чудовище-левиафан, Томас Гоббс этим именем обозначил Государство. У современного читателя левиафан-государство неизбежно ассоциируется с антинародным режимом; мы сошлемся, например, на фильм «Левиафан» Андрея Звягинцева (2014), получивший несколько престижных премий на Западе и вызвавший скандал на родине режиссера.

В целом поэма Ивана Штрпки фиксирует состояние *между*, на грани, на границе – в зоне интермедии, что, возможно, соответствует «смене веж» в период демонтажа социалистической системы в Словакии после 1989 г. (*Nežná revolúcia*) и выработки новых стратегий развития страны.

Вместе с тем, это и саморефлексия *поэта* (не случайно в поэме столь мощный интертекстуальный слой). Романтический миф о поэте-пророке, устами которого говорят боги (в финале поэмы морская пена метафорически названа гомеровской слюной), сопрягается с «комплексом Ионы» и ощущением языкового/ментального неблагополучия. Кукла, Лицо, Персона, Маска (часть 7) – сквозь эти оболочки герой поэмы пытается прорваться к внутреннему «я» своей индивидуальности, но его собственный голос уже неотделим от голосов предшественников. Можно было бы считать такую ситуацию проявлением постмодернистской диссоциации субъекта («смерти автора») или отражением девальвации культурной миссии поэта в обществе потребления; однако отчетливо выстроенный («хорошо сделанный») сюжет поэмы не позволяет читателю упустить из виду руку опытного автора-творца («кукловода» и режиссера), но – не диктатора, ибо финал остается открытым.

<sup>20</sup> „Nemáme odpoveď. (Nebliká) ani na jednom / brehu. Temný boj protikladov prepuká / (bez pohybu) v absolútnej tme...“

## Литература

- ЗЕНКИН 2006 = ЗЕНКИН С. Н. Конструирование пустоты. Миф об Ацефале. В кн.: ДОРОФЕЕВ Д. Ю. (ред.) *Пределный Батай*. Санкт-Петербург, 2006. 118–131.
- ЛЕЙДЕРМАН–ЛИПОВЕЦКИЙ 2003 = ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. *Современная русская литература. 1950–1990-е гг.* Кн. 2. Москва, 2003.
- ЛИПОВЕЦКИЙ 2008 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. Буратино: утопия свободной марионетки. В кн.: КУКУЛИН И., ЛИПОВЕЦКИЙ М., МАЙОФИС М. (ред.) *Веселые человечки. Культурные герои советского детства*. Москва, 2008. 125–152.
- ЛОТМАН 1992 = ЛОТМАН Ю. М. Куклы в системе культуры. В кн.: ЛОТМАН Ю. М. *Избранные статьи в 3 томах*. Т. 1. Таллинн, 1992. 377–380.
- МИЛЧАК 2014 = МИЛЧАК П. (укл.) *Палеміка з аптымізам*. *Анталогія сучаснай славацкай паэзіі*. Вільня, 2014.
- МАКСИМЕНКО 2010 = МАКСИМЕНКО Л. А. Ното cosmicus: феномен «океанического чувства». *Теория и практика общественного развития* 2010/4: 19–25.
- МОРОЗОВ 2011 = МОРОЗОВ И. А. *Феномен куклы в традиционной и современной культуре. Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма*. Москва, 2011.
- ПАУНД 2012 = ПАУНД Э. Песни. Перевод и комментарии Майи Кононенко. *Новый мир* 2012/12. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2012/12/p10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/12/p10.html).
- РОМАНОВА 2010 = РОМАНОВА Н. В. Концепт куклы в современной культуре. В кн.: *Культура в фокусе знака*. Тверь, 2010. 399–410.
- СЕДЕЛЬНИК 2010 = СЕДЕЛЬНИК В. Д. *Дадаизм и дадаисты*. Москва, 2010. <http://www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty5.html>.
- УВАРОВА 2001 = УВАРОВА И. «Золотой ключик» и серебряный век (миф и мистификация). *Вопросы театра* 2001/1–2: 206–227.
- ШВАРЦ 1999 = ШВАРЦ Е. *Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург, 1999.
- ЮНГ 1992 = ЮНГ К. Г. *Психологический комментарий*. В кн.: *Тибетская книга мертвых*. Санкт-Петербург, 1992. 7–26.
- NOCHEL 1998 = NOCHEL I. Ťažká šifra s estetickou platnosťou. *Romboid* 1998/1: 72–73.
- MARČOK 2006 = MARČOK V. et al. *Dejiny slovenskej literatúry* III. Bratislava, 2006.
- ŠTRPKA 1997 = ŠTRPKA I. *Medzihry. Bábky kratšie o hlavu*. Praha, 1997.
- ŠTRPKA 2013 = ŠTRPKA I. *Básne* II. Levoča–Levice, 2013.