



- S. 264–272 ; *Schütz K.* Geschlechternwürfe im literarischen Werk von Lou Andreas-Salome unter Berücksichtigung ihrer Geschlechtstheorie. Würzburg, 2008 ; *Vuilleumier C.* «Oh Vater, laß uns ziehn!» Literarische Vater-Töchter um 1900 : Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salome. Hildesheim, 2005 ; Weiershausen Romana. Wissenschaft und Weiblichkeit: Die Studentin in der Literatur der Jahrhundertswende. Berlin, 2004 ; *Wiesner-Bangard M., Welsch U.* Lou Andreas-Salome. Wie ich dich liebe, Rätselleben : Eine Biographie. Leipzig, 2002.
- 2 См.: *Седелник В.* Признания и недомолвки Лу Андреас-Саломе // Андреас-Саломе Л. Прожитое и пережитое / пер. с нем и предисл. В. Седелника. М., 2002. С. 7–16.
- 3 См.: *Всеволожский А.* Неподдающаяся // Вокруг света. 2003. № 5. С. 186–193 ; *Гармаш Л.* Лу Саломе (удивительная история жизни и приключений духа Лу фон Саломе). URL: <http://www.nietzsche.ru/biograf/lu.php?> (дата обращения: 12.04.2013) ; *Гармаш Л.* «Так говорила Заратустра». Лу Саломе – «совершенный друг» и «абсолютное зло» в жизни Фридриха Ницше. URL: thelib.ru/books.garmash_1/tak_govorila_zaratustra-read.html (дата обращения: 12.04.2013) ; *Кукес А.* Гендерная саморефлексия в женской автобиографической прозе XX века : Переходный возраст как тема и образ (Лу Андреас-Саломе, Маргерит Дюрас, Криста Вольф, Ольга Войнович) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
- 4 *Хольтхаузен Г.* Райнер Мария Рильке : сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / пер. с нем. Н. Болдырева. Челябинск, 1998.
- 5 «Die Erotik», 1910 ; «Zum Typus Weib», 1914 ; «Anal» und «Sexual», 1916 ; «Psychosexualität», 1917 ; «Narzissmus als Doppelrichtung», 1921.
- 6 «Современные писательницы» (1897), «Amor» (в соавторстве с А. Вольнским, 1897), «Драма “молодой Германии”» (1898).
- 7 С некоторыми произведениями Лу Андреас-Саломе у российского читателя появилась возможность познакомиться только недавно, в конце XX в.: В. Седелником переведены повесть «Родинка» и воспоминания писательницы «Прожитое и пережитое». Л. Гармаш перевела главу «Мысли о проблемах любви» из книги «Эротика», статью Саломе «Фридрих Ницше в зеркале его творчества», главу из «Прожитого и пережитого» «Опыт дружбы».
- 8 *Хольтхаузен Г.* Указ. соч. С. 60.
- 9 *Андреас-Саломе Л.* Прожитое и пережитое. С. 109.

УДК 821. 161. 1–12. 09 |19|+929 Блок

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ КОД В ПЬЕСЕ А. БЛОКА «БАЛАГАНЧИК»

Л. В. Евдокимова

Астраханский государственный университет
E-mail: evdokim_lud@mail.ru

В статье показано, что художественные приемы пьесы А. Блока «Балаганчик» превосходят постмодернистские концепции (децентрация субъекта, дискурсивность сознания). Анализ пьесы «Балаганчик» в избранном аспекте позволяет углубить представление об истоках отечественного постмодернизма и о художественных функциях поэтического слова в литературе Серебряного века.

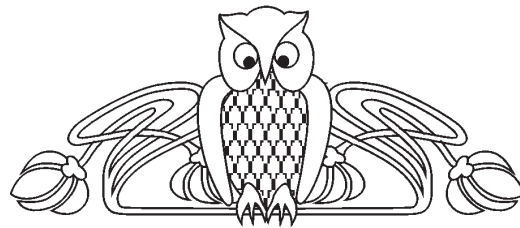
Ключевые слова: лирические драмы А. Блока, символизм и постмодернизм, психоанализ в литературоведении, дискурсивные практики, постмодернистский код.

Postmodernist Code in A. Block's Play «Balaganchik» («The Puppet Show»)

L. V. Yevdokimova

The article shows that the literary methods in A. Block's play «Balaganchik» («The Puppet Show») forestall the postmodernist concepts (decentralization of the subject, discoursing consciousness). The analysis of the play «Balaganchik» («The Puppet Show») from the chosen point of view allows to get a deeper insight into the sources of the Russian postmodernism and the artistic functions of a poetic word in the literature of the Silver age.

Key words: A. Block's lyric dramas, symbolism and postmodernism, psycho-analysis in the literary study, discoursing practices, postmodernist code.



Проблема интерпретации пьесы А. Блока «Балаганчик» (1906) возникла сразу же после первой сценической постановки, вызвавшей резко противоположные зрительские оценки¹. Значительно позднее пьесу будут рассматривать, исходя из авторской жанровой характеристики, как «лирическую драму». Согласно данной интерпретации, сценическое действие в «Балаганчике» – это драматургическая реализация зыбкого, противоречивого внутреннего мира лирического героя, в котором страсть может сосуществовать с возвышенным чувством².

Современная постмодернистская культура формирует новый «горизонт ожидания» (Х. Р. Яусс) читателя³. Происходит нечто подобное тому, что наблюдалось в символистской критике, когда Д. Мережковский, В. Брюсов, Вяч. Иванов обнаруживали предшественников символизма в русской литературе XIX в. Между тем современный литературовед обоснованно указывает на то, что постмодернизм в русской литературе Серебряного века остался «неразвернутым направлением», обозначенным в специфической форме⁴. Поэтому важно учесть, что дело не только в закономерностях интерпретационного процесса. Наше обращение к постмодернистской теории,



характеризующей искусство «конца света», также мотивируется тем, что Блок писал «Балаганчик», переживая мировоззренческий кризис, затронувший основы его творчества и личной жизни⁵. «Однострунный» по эмоциональной тональности мир «Стихов о Прекрасной Даме»⁶ не вписывался в разрушающие противоречия «стихийной» человеческой жизни. Это, на наш взгляд, и объясняет неожиданное «созвучие» художественного мира пьесы и идей теоретиков постмодернизма.

Воспримем данные положения как гипотезу, содержащую «предпонимание» смысла⁷ блоковской пьесы как целого, и попытаемся интерпретировать отдельные составляющие художественного мира пьесы в постмодернистском аспекте.

«Балаганчик» признан самой иронической пьесой в театре символизма (не только русского, но и западноевропейского)⁸. С. Н. Бройтман отмечает связь иронии символистов с философской традицией скептицизма XIX–начала XX в., что объясняет специфику иронии Блока⁹. В блоковской статье «Ирония» актуализирован кризисный аспект символистской иронии, которая представляет собой «разрушающий, опустошительный смех»¹⁰. Скептическая ирония, утверждает Блок, сродни «душевному недугу», уничтожающему личность: «И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, – как бы отсутствует; <...> будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот <...> Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже нет. Нас обоих нет. Каждый из нас только смех, оба мы – только нагло хохочущие рты»¹¹. В одном из своих монологов Пьеро, печалась об измене Коломбины, выражает подобное мироощущение: «... подруга упала в снег! / Не могла удержаться сидя!.. / Я не мог сдерживать свой смех!..» (655)¹². В пьесе «Балаганчик» ирония Блока достигла крайнего предела, который намечает её новое качество. Невольно напрашиваются аналогии с постмодернистской «корректирующей» иронией, ставящей под сомнение все признанные авторитеты общества, культуры и личности¹³. «Балаганчик» проникнут ощущением мира как хаоса, обусловленным кризисом веры в ранее значимые ценности.

Данный феномен может быть объясним хотя бы тем, что один из «властителей дум» русской культуры Серебряного века, Ф. Ницше, воспринимается и современными постмодернистами как предтеча, повлиявший на становление новейшего философского учения второй половины XX в. Постмодернисты творчески освоили учение немецкого мыслителя о необходимости переоценки культурных авторитетов, о скептическом подходе к рациональной картине бытия. Однако, в отличие от своих постмодернистских почитателей, Ницше предлагал заменить мнимые ценности истинными, подлинными, через скептицизм прийти к новому видению, основанному на признании множе-

ственности интерпретаций¹⁴. В творчестве поэтов Серебряного века ощутима подобная установка, которая отличает культурную ситуацию рубежа XIX–XX вв. И если постмодернисты направляют свои усилия на выявление противоречий в авторских текстах, то символисты стремятся к синтезу смыслового многоголосия, восстановлению новой метафизики¹⁵. И это сохраняет свою значимость для творчества Блока в целом. Однако, как уже отмечалось, душевное смятение Блока обусловило максимальную приближенность поэтики «Балаганчика» к постмодернистским приемам.

Предвосхищая постмодернистские тексты, пьеса демонстрирует невозможность конструирования «модели мира» как иерархического порядка или системы приоритетов¹⁶. В «Балаганчике» происходит взаимное разрушение сакрального и профанического, поэтического и шутовского. Каждая последующая сцена контрастирует с предыдущей и иронически ее остраивает. В результате мистические ожидания и трафаретные отношения представлены равноценными. Таким образом, «модель мира» в пьесе, как и в постмодернистских текстах, базируется на «энтропийности» всех составляющих (саморазрушающихся текстовых структур) и нейтрализации оппозиций. Очевидна параллель между постмодернистской теорией и представлениями Блока о том, что крайние проявления иронии приводят к утрате этических и нравственных параметров: «Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все “обесчещено”, всё – всё равно»¹⁷. Разочарование Блока в мистических устремлениях символизма в период создания пьесы послужило причиной полемической направленности «Балаганчика» по отношению к символистским софийным образам, идеям «мистического анархизма» и «соборного театра». Образ «жизни как хаоса» просматривается и на уровне фрагментарной композиции пьесы. Дискретность акцентируется метаморфозами персонажей, которые в новых состояниях не тождественны себе прежним.

«Балаганчик» отличает неповторимое сочетание элитарности и фольклорной традиции. В пьесе Блока обнаруживаются такие художественные приемы народного балагана, как неожиданное оживление и удаление поверженного персонажа, диалоги лирических или комических влюбленных пар из разных исторических времен, комические стычки-потасовки; речь блоковских персонажей содержит стилистические приемы, восходящие к репликам героев народного театра: оксюмороны, игра омонимами, реализация метафоры¹⁸. Однако содержание «Балаганчика» Блока недопустимо сводить к фольклорной стилизации. Это сложная философская пьеса с четко обозначенной экзистенциальной интенцией, поскольку драматический конфликт обуславливает стремление про-



биться к подлинной жизни, преодолеть иллюзии, найти себя настоящего. Двухадресность пьесы соответствует постмодернистскому «двойному коду» текста, обращенного и к массовому читателю, и к искушенной в литературе аудитории¹⁹.

Образ Автора в «Балаганчике» мог бы служить иллюстрацией постмодернистского метафорического понятия Р. Барта «смерть автора». Согласно учению Барта, в тексте «говорит не автор, а язык как таковой», открытый для бесконечного процесса смыслопорождения, поэтому языковая деятельность изначально обезличена²⁰. В «Балаганчике» Автор безуспешно пытается утвердить свое право «присутствовать» в «написанной» им пьесе. Представляя взгляды сторонника классических представлений о литературном произведении как самовыражении автора, этот персонаж «Балаганчика» невольно отстаивает идею референциальности текстового знака – его связи с окружающей реальностью: «Действие происходит в Петербурге. Откуда же он взял окно и гитару?» (651). Автор с удивлением обнаруживает, что не имеет ни малейшей власти над созданным текстом. Действительно, несмотря на его протесты, сюжет пьесы, как и в постмодернистских текстах, движим взаимодействием различных равноправных кодов – конкретных форм «уже виденного, уже читанного, уже деланного», образующих неустойчивую смысловую множественность²¹. И то, что на замечания Автора никто не реагирует, а его самого за шиворот удаляют со сцены, может расцениваться как непреднамеренное предвосхищение бартовской концепции.

Полагаем, драматический сюжет пьесы позволительно проанализировать как процесс децентрации субъекта²², то есть разрушения внутренней целостности Пьеро, противоречивые чувства которого сопоставимы с лирическим миром А. Блока.

По определению поэта, в лирической драме «переживания отдельной души... представлены в драматической форме»²³. На наш взгляд, особенность сценического действия пьесы заключается в том, что составляющие душевной жизни Пьеро обретают самостоятельное сценическое воплощение как персонажи пьесы. В пьесе Блока на художественном уровне выражено новое для своего времени представление о составе душевного мира. Новаторство в поэтическом изображении внутреннего раскола, который ощутил в себе лирический герой, станет понятнее, если рассмотреть параллели между душевными противоречиями Пьеро и постструктуралистской теорией психоанализа Ж. Лакана, в которой современные исследователи обнаруживают значимое для символистов развитие идей Ф. Ницше о разграничении фиктивного и истинного Я²⁴.

Согласно Лакану, психологическая жизнь человека конституируется тремя различными регистрами: Реальное, Воображаемое и Символическое²⁵. Данные порядки пересекаются наподобие «борромеева узла», однако они же служат

показателем внутреннего «расщепления», ценой которого сформировался каждый субъект²⁶.

Лакан определяет Реальное как недоступный для рационализации, недостижимый для субъекта, сокровенный слой человеческой психики, который невозможно выразить образами или речью. Это инстинкты, склонности, предпочтения, образующие «простейшую чистую реальность», которая «ещё не может быть объектом какого-либо определения, она <...> одновременно хаотична и абсолютна, изначальна»²⁷. Отказ от речи занимает особую нишу в образе Пьеро. Восторженный Пьеро молчит, когда впервые видит Коломбину, в тот момент «все для него неизреченно» (653). Первая непосредственная реакция Пьеро на появление Коломбины «бессловесна», но «телесно» прочувствована. «Заметно, что слезы душат его» (653), – указано в ремарке. В конце пьесы безмолвный Пьеро отчаянно идет навстречу Смерти. Между тем в координатах постмодернистской теории неразрывность чувственного и интеллектуального начал, «сращивание тела с духом», является залогом связи сознания и окружающего мира²⁸. Аналогичное сопряжение рационального и иррационального подходов является особенностью мировосприятия Блока, которую он в себе осознавал и которой дорожил. Этим своим качеством (и не единственным!) поэт наделил Пьеро – лирического героя «Балаганчика». Поскольку Пьеро является alter ego автора, есть основание обратиться к эпистолярному наследию поэта для аргументации нашего утверждения.

Блок придавал особое значение «несказанному», интуитивному в отношениях между людьми, что подтверждает личная переписка поэта. В письме Л. Д. Менделеевой от 4 (17) июня 1903 г. отказ от нежных и мистических именовании выражает осознание невозможности передать словом силу и глубину чувства: «...Ведь я вечно молчу, томительно молчу, убийственно молчу, проклиная себя за то, что молчу перед Тобой... зачем я не умел и до сих пор не умею ничего, ровно ничего выразить и зачем нет слов ни на каком языке для того, чтобы небо и землю расшатать словами любви и страсти»²⁹. А позднее, после известных перипетий личной жизни Блока, под влиянием которых был написан «Балаганчик», апеллирование к тому, что Лакан обозначил как Реальное, поможет сохранить отношения с дорогими поэту людьми, подерживавшими творческую устремленность поэта и его мистические настроения в период «Стихов о Прекрасной Даме». В письмах 1907–1910 гг. к Л. Д. Менделеевой-Блок и А. Белому нередко присутствует мысль о приоритете «бессловесного» в человеческих связях: «Моё отношение к тебе уже не требует никаких слов» (Л. Д. Менделеевой-Блок. 14 июня 1908 г.)³⁰; «Ты меня простишь за то, чего мы никогда не скажем (и не должны сказать) словами, но что я знаю, может быть, лучше Тебя... Люблю Тебя до дна души и уже совсем без слов» (А. Белому. 6 сентября 1910 г.)³¹.



Полагаем, эпистолярный мотив «красноречивого умолчания», намекающий на символистское трансцендирование, укоренен в признании поэтом значимости бессознательных процессов для мировосприятия личности. Категория трансцендентного в письмах Блока обнаруживает точки соприкосновения с лакановским регистром Реального. Характерно, что Блок доверял не суждениям, а своим первым впечатлениям о человеке, которые прогнозировали особенности дальнейшего общения: «... я не старался узнать Вас, как не стараюсь никогда узнавать никого, это – не мой прием. Я – принимаю или не принимаю, верю или не верю, но не *узнаю*, не умею... И вот одно из моих психологических свойств: я *предпочитаю людей идеям*. Может быть, это значит: я предпочитаю *бессознательных* людей [курсив А. Блока. – Л. Е.], но пусть и так» (А. Белому. 15–17 августа 1907 г.)³². Подобно психоаналитику, относящемуся к спонтанной речи как к материалу для структурирования бессознательного, Блок допускал, что противоречивый монолог, в котором говорящий не может «высказать ясно», служит невольным источником скрытых сведений о миропонимании и мироощущении автора. «Всё это письмо уж так и посылаю в его импрессионистском и сумбурном виде. Может быть, где-нибудь вдруг оказалось то, что не сумел сказать»³³, – завершает поэт своё письмо Е. П. Иванову от 25 июня 1905 г. В биографическом контексте молчание лирического героя «Балаганчика» расценивается как показатель тонкой психологической организации поэта, для которого слово акцентирует признание и непостижимость Реального. Между тем статус слова в лакановском учении определяется как поиск означающего для Реального – означаемого, скрытого от субъекта: «Посредством слова, которое <...> уже и есть присутствие, созданное из отсутствия, отсутствие само <...> начинает именоваться. И вот из этой модулированной пары отсутствия и присутствия <...> и рождается та вселенная языкового смысла, в которой упорядочивается впоследствии вселенная вещей»³⁴. Пожалуй, и в «Балаганчике» Блока через реплики персонажей опосредованно «говорит» само бессознательное. Подобная типологическая параллель оказалась возможна вследствие иррациональной направленности как символистского творчества, так и постструктуралистской концепции личности.

Для анализа Воображаемого и Символического регистров внутреннего мира лирического героя «Балаганчика» необходимо обратиться к основным положениям теории Лакана, которые будут задействованы в нашем исследовании.

Теории психоанализа исходят из утверждения З. Фрейда о том, что Я субъекта формируется посредством отождествления с другими людьми, присвоения их качеств³⁵. Согласно утверждению Лакана, во внутреннем мире субъекта складываются отношения, которые типологически сходны с межличностными³⁶. Внутреннее «расщепление»

Пьеро между Воображаемым и Символическим порядками объективировано в системе персонажей. Так что обращение Блока в кризисный для него период к жанру лирической пьесы, в которой действующие лица могут восприниматься как персонификация различных состояний и регистров душевной жизни, вписывается в психоаналитический контекст.

На наш взгляд, систему персонажей «Балаганчика» допустимо рассматривать как образное воспроизведение отношений Я Пьеро с психологическим порядком, который в терминологии Лакана обозначен как Другой. Другой – это не личность какого-либо конкретного человека, но непостижимая субъектом внутренняя направляющая инстанция, от воли которой он зависит³⁷; однако другой человек, оказавшийся психологически значимым для внутреннего мира субъекта, будет восприниматься как подобие бессознательного Другого³⁸. Поэтому следует учесть, что в нашей дальнейшей характеристике действующих лиц «Балаганчика» возможно наложение понятий другой и Другой, что вполне соответствует терминологическим сдвигам в работах Лакана³⁹.

В учении философа указанная функция Другого в структуре душевной жизни определяется тем, что не только человеческое сознание имеет языковой характер, но и бессознательное структурируется как речь Другого, которая «артикулирована» по ту сторону речи субъекта, однако проявляется в действительности, упорядоченной языком (Лакан, I, 309–321 ; V, 548–650). Соответственно, и желание субъекта, то есть нацеленность на восполнение некоей бытийственной недостачи, обретается как желание Другого или посредством желания Другого (Лакан, V, 448–488). Речь идет о внепытном, «потустороннем», неприемлемом для рассудка и невыразимом словами желании в бессознательной функции, которое для психоаналитика является основой человеческого существования⁴⁰. Такое желание формируется в зазоре между биологической потребностью субъекта и его языковым запросом в любви, нацеленном на признание его бытия (Лакан, V, 463, 469); оно не направлено на конкретный объект и не может быть реализовано, но только признано в процессе психоанализа (Лакан, V, 379–380).

Бессознательное желание – это желание отвергнутое, вытесненное. А потому «симптом» желания, то есть его «маска», выражается, согласно Лакану, в том, что желание предстает двойственным: с одной стороны, субъект исключает желание, но с другой – внутренний запрет и означает, что он бессознательно стремится к его признанию (Лакан, V, 378–379). Идентификация желания с собственной маской «превращает его в нечто такое, что от всего направленного на объект в корне отлично» (Лакан, V, 379). Психоанализ позволяет объяснить обращение Блока к маскам народного театра как неосознанное стремление признать некое желание в скрытой, недоступной для себя



и других форме. Между тем значимость Эдипова комплекса для формирования поэтического видения Блока уже отмечалась литературоведами⁴¹. Данная психологическая установка многое объясняет и в позиции автора «Балаганчика», и в поступках его alter ego, Пьеро. Ссылаясь на Фрейда, Лакан утверждает, что фиксация на матери является показательным примером двойственности бессознательного желания, которая выражается в отделении любви от желания и в уничтожении в любовной жизни (Лакан, V, 379–380). Данные «симптомы» обнаруживаются в преклонении Блока перед своей невестой, Л. Д. Менделеевой, которая в период «Стихов о Прекрасной Даме» была для поэта недостижимым воплощением Вечной Женственности⁴². Аналогично ведет себя лирический герой пьесы: Пьеро при первом появлении Коломбины становится перед ней на колени, но вскоре начинает сомневаться в своем чувстве.

Неустойчивый, «блуждающий» характер бессознательного желания, направляющего творческий поиск автора пьесы, просматривается в построении сюжета, в основе которого – повторение инвариантной ситуации: встреча Пьеро с Коломбиной и отклонение отношений с ней. Причем сцена с последним выходом Автора, который тщетно пытается разрешить проблему воссоединения влюбленных в реально-бытовом ключе, убеждает в том, что для Блока этот вопрос находился в психологической сфере. Художественная логика преследующих Пьеро потерь обусловлена вмешательством чужих точек зрения. В облике Пьеро обнаруживаются черты душевного мира невротика, который, по Лакану, сосредоточен на всякого рода неприятствиях, сомнениях, страхах (Лакан, V, 475). Пьеро усваивает чужие позиции, демонстрируя проблематичность создания самого себя как целостной личности. Так, «Балаганчик» невольно отражает значимый постулат психоанализа о том, что желание, в отличие от потребности, невозможно удовлетворить: оно проявляется в повторяющемся движении влечения (аспекта желания) по замкнутому символическому кругу означающих (Лакан, V, 549)⁴³.

Показательно с точки зрения психоанализа то, что и Коломбина, предмет страсти Пьеро, и персонажи, которые способствуют разлуке влюбленных, связаны с постмодернистскими образами распада, разрушения – смерти и пустоты. Так, повторяющиеся ситуации завершаются аналогичным образом: исключением персонажей, с которыми Пьеро ведет диалог. Мистики «безжизненно повисли на стульях», напоминающая «пустые сюртуки» (654). Арлекин проваливается в пустоту. После исчезновения Коломбины вместе с декорациями Пьеро «беспомощно лежит на пустой сцене» (660). Автор убегает от зрителей. Конечно, взаимные превращения Коломбины и Смерти, надуманные в сцене с мистиками или образно-реальные в сцене после исчезновения

Арлекина, могут быть объяснены символистским контекстом⁴⁴. Но не только. В психоанализе Лакана всякое влечение одновременно и сексуально (направлено на сохранение и продолжение жизни), и влечение к смерти – разрушению и агрессии⁴⁵. В повседневном поведении невротика данная особенность душевной жизни выражается в следующем: «Чем более входит нечто в роль, пусть кратковременную, объекта желания, тем более закон сближения субъекта с этим объектом заявляет о себе снижением либидинального напряжения. И когда его, этот объект собственного желания, он держит, наконец, в руках, объект этот для него больше не существует <...> По мере того как он пытается, воспользовавшись представляющимися ему возможностями, к объекту желания приблизиться, желание постоянно ослабевает, пока, в конечном итоге, не гаснет, не исчезает вовсе» (Лакан, V, 466, 476). Отторжение Коломбины в «Балаганчике» вписывается в данную невротическую структуру, которая основана на своеобразной синусоиде желания.

Но как объяснить то, что и другие персонажи последовательно исчезают из пространства Пьеро? Как показывает Лакан, агрессивность невротика в повседневности, нацеленность на разрушение себя, окружающих предметов и лиц (то есть акцентирование влечения к смерти) обусловлена тем, что у такого субъекта упор в душевной жизни делается на желание в бессознательной функции. Невротик пытается обрести желание в потустороннем. В этом случае желание – «абсолютная форма потребности, что, оказавшись по ту сторону безусловной нужды в любви..., перешла в состояние абсолютного условия» (Лакан, V, 464). Но чтобы сохраниться в чистом виде, такое желание отрицает, разрушает Другого как посредническую инстанцию между биологическим требованием и запросом в любви, как место речи, где желанию предстоит быть открытым, структурированным по законам языка (Лакан, V, 469, 477–478). В своей работе «Функция и поле речи и языка в бессознательном» Лакан писал: «Смерть является той последней уловкой, с помощью которой желание в его непосредственной особенности вновь отвоевывает былую неизреченность своей формы и посредством отречения добивается окончательного триумфа»⁴⁶. Выходит, что образ Смерти и сопутствующие ему мотивы опустошения, низвержения, бегства в «Балаганчике» могут быть объяснены стремлением автора сохранить бессознательный характер желания после того, как культ Вечной Женственности был поставлен под сомнение. И похоже, что Блок интуитивно постиг строение душевной жизни невротика и не только наделил им своего персонажа, но и спроецировал это строение в композиционный ритм пьесы.

Однако природа желания такова, что оно нуждается в поддержке Другого (Лакан, V, 466). Поэтому невротик ищет опору желанию в восстановлении Другого, взыскав запрета или позволения



Другого на его желание (Лакан, V, 476–480). Как видим, в психоанализе Лакана личность лишена классической целостности, но «предстает как некое движение, вновь и вновь оказывающееся тем же самым, как некое ритмическое членение, как способ перехода от другого к Другому, причем не просто к Другому, а Другому, который вечно и без конца обретает себя, – тому самому, которым как раз действия страдающего неврозом навязчивости и модулируются» (Лакан, V, 549). Данная характеристика применима и к образу Пьеро в «Балаганчике». Диалоги Пьеро с мистиками, общение с Арлекином и Автором и последующее их удаление позволительно интерпретировать как закономерность душевной жизни главного персонажа – повторяемость, в ходе которой Другой разрушается и вновь восстанавливается через разные маски желания. Чтобы объяснить характер Другого, объективированного в персонажах пьесы, непосредственно обратимся к Воображаемому и Символическому как различным порядкам психологического мира Пьеро.

В психоанализе Лакана характер отношений Я и Другого проявляется через выявление двух психологических инстанций – Идеального Я и Я-Идеала.

Идеализация другого субъекта рассматривается в психоанализе как форма самосохранения, замена нарциссической идеализации себя в детстве. В теории Лакана различаются два нарциссизма. Первичный относится к идеальному телесному образу, совершенной форме, которая обнаруживается в другом субъекте. Как отмечает Лакан, в этом случае «другой пленяет человека благодаря предвосхищающему характеру того единого образа, который воспринимается им в зеркальном отражении или в самой реальности ему подобного» (Лакан, I, 169). В регистре Воображаемого осуществляется стремление восстановить свою целостность, предпринимается попытка субъективного синтеза с другим, которая реализуется в иллюзорном мире через фантазм – парадоксальный образ. Так формируется Идеальное Я – другой, который, в представлении субъекта, достоин любви, так как связан с «бескомплексным», доэдиповым периодом развития и наделен совершенством – ценными для субъекта качествами (Лакан, I, 178). Есть основания утверждать, что в «Балаганчике» функцию Идеального Я для Пьеро выполняет не только объект посястороннего желания – Коломбина, но и brutальный, маскулинный Арлекин, который, в отличие от Пьеро, не мучается сомнениями, владеет искусством обольщения и способен убрать со своего пути все препятствия. Однако, несмотря на свои преимущества, Арлекин попадает в аналогичную ситуацию: Коломбина и для него оказалась ненастоящей – картонной куклой. Так Пьеро получает в фантазме одобрение своих поступков со стороны Другого, что способствует вытеснению чувства вины за отказ от Коломбины.

Попытка обретения целостного Я происходит в сновидческом пространстве. Характерно, что Блок не использует преимуществ драматургического жанра и не изображает встречу участников любовного треугольника как сцену с диалогами действующих лиц. О произошедших событиях рассказывает Пьеро в своем сравнительно большом монологе, из которого зритель узнает, что после свидания, закончившегося конфузом, Пьеро и его соперник вместе веселились в связи с падением «картонной подруги». Пьеро, подсмотревший встречу Арлекина и Коломбины, описывает внешний план произошедшего, акцентируются зрительные образы, которые значимы в регистре Воображаемого. Пьеро отождествляет себя с идеальным для него зрительным образом Арлекина, проективный характер которого находит выражение в том, что Пьеро, как в зеркале, повторяет его движения. Арлекин «смеялся, звенел бубенцом» – Пьеро «не мог сдержать свой смех»; «Он звенел и высоко прыгал, / Я за ним плясал вокруг саней!»; «И мы шли по улице сонной»; «Мы брели – Арлекин и Пьеро» (655–656).

Однако, как показывает Лакан, в регистре Воображаемого целостность/раздробленность субъекта находится в сложной диалектике: «В образе другого он [субъект] признает и фиксирует свое желание раздробленным. А внешнее овладение в зеркальном образе дано ему, по крайней мере виртуально, как полное. Это идеальное овладение... Это Ideal-Ich. Его же желание, напротив, не конституировано. Сперва субъект находит в другом лишь ряд амбивалентных плоскостей, отчуждений собственного желания – желания ещё раздробленного. Всё, что мы знаем об инстинктивных изменениях, представляет нам схему такого раздробленного желания...

Тело как раздробленное, ищущее себя желание, и тело как идеал себя взаимопроецируются и предстают для субъекта как раздробленное тело, в то время как другого он видит в качестве совершенного тела. Для субъекта раздробленное тело является, по сути, расчленённым образом собственного тела» (Лакан, I, 197). Образ раздробленного тела и желания в регистре Воображаемого возникает в «Балаганчике» как странное, химерическое братство фривольного Арлекина, увлекающего за собой Коломбину, и нежного, мечтательного Пьеро, верного платоническому чувству. То есть Пьеро видит себя одновременно и удачливым обольстителем, и несчастным почитателем Коломбины. Женский образ как предполагаемый объект желания также раздваивается на «падшую» картонную куклу и зеленеющую в высоком небе звезду. Миражный характер «братства», существующего лишь в регистре Воображаемого, подтверждается в монологе Арлекина противоположной оценкой его отношений со слабым соперником: «По улицам сонным и снежным / Я таскал глупца за собой!» (659).



Воображаемое, согласно Лакану, подключает Символический порядок – речь (Лакан, I, 99–120). Действительно, опрокидывание увиденной идеальной формы на себя, раздробленность желания отражаются в стиле монолога Пьеро, избыточному сгущениями смысла, наложением и замещением различных означающих, что расценивается фрейдистами как один из механизмов бессознательного, в частности сновидения (Лакан, V, 29–73). Так, Пьеро, описывая свидание Арлекина, называет Коломбину, от которой он сам отказался, «моя подруга», «моя невеста», и Арлекин «цитирует» эту оговорку. Такие двусмысленности не могут быть логически объяснены, но отражают связи, фигурирующие в регистре Реального (Лакан, V, 55–56). Особую роль в монологе Пьеро играют метафоры, посредством которых, по словам Лакана, «создается возможность не только развивать в различных направлениях означающее как таковое, но и раз за разом порождать новый смысл, который всегда будет <...> сообщать глубину смысла тому, что является в Реальном абсолютно непрозрачной средой» (Лакан, V, 35). Метафора, которой Пьеро описывает свидание, конденсирует две антитетичные смысловые линии: троп сохраняет и брачную семантику, сопутствующую образу Пьеро, и сему «вьюга», которая ранее в качестве символа стихийности, страстности была атрибутом Арлекина: «И свила серебристая вьюга / Им венчальный перстень-кольцо» (655). Любопытна игра метафорического и прямого значений «падения»: происходит сублимированное замещение эротического смысла прямым.

Но в первую очередь Символический регистр проявляется в цепочке идентификаций Пьеро – показателе внутреннего раскола. В учении Лакана символическая идентификация с Другим – это Я-Идеал, вторичный нарциссизм: «Я-Идеал – это другой в той мере, как он говорит; другой в той мере, как его связывает со мной символическое сублимированное отношение <...> Символическим обменом является то, что связывает между собой человеческих существ – слово – и что позволяет идентифицировать субъекта» (Лакан, I, 189). Я-Идеал, в отличие от Сверх-Я, выражает сознательное требование морального закона, культурной нормы, определяет направление сублимации и позицию субъекта в символическом порядке (См.: Лакан, I, 169, 187–189). Полагаем, что в качестве Я-Идеала Пьеро выступает Арлекин в сцене с факельным шествием. В позиции Арлекина, изложенной в монологе, любовные страдания Пьеро представлены сублимированными: речь идет не о соединении влюбленных, но о связи личности с обновленным миром. В мироощущении Арлекина угадываются черты «мистического анархизма» – религиозно-философской концепции Г. Чулкова и Вяч. Иванова, согласно которой личность сможет избавиться от индивидуализма через обретение связи с новой религиозной общественностью,

которая должна возникнуть в ходе революции⁴⁷. Так через Символический регистр (слово другого) выражается запрет бессознательного Другого на желание Пьеро, направляемое в русло сублимации.

Ранее функцию Я-Идеала выполняли мистики, которым удалось преобразить любовное чувство Пьеро в культ «Девы из нездешней страны», вызывающий ассоциации с учением Вл. Соловьева о Софии, одухотворенной материальности. Разновидностью Я-Идеала Пьеро является также Автор, через которого одобряется желание персонажа, приводимое в соответствие с моральными нормами. Но согласно «блуждающей» природе желаний Коломбина, игравшая роль объекта желания, исчезает после того, как Автор соединил руки жениха и невесты. Затем аннулируется и Я-Идеал – сам Автор.

К Символическому порядку следует отнести три пары влюбленных, появляющиеся в сцене бала. Эти пары представляют три исторически сложившиеся разновидности любви, оказавшие влияние на противоречивое чувство Пьеро. Используя слова Лакана, можно прокомментировать сцены с тремя парами как «честное признание того, чем обязана любовь символу, и того, что в любви принадлежит слову»⁴⁸.

Прием «театр в театре», необходимый для объяснения внутренней разногласности Пьеро, коррелирует с обращением Блока к драматическому роду литературы с целью выразить своё душевное смятение. Как обоснованно указывает Т. М. Родина, «сцена бала – это столько же история духовного развития Блока, данная через образы его творчества, сколько и история возникновения Пьеро в его теперешней роли и значимости»⁴⁹. Между тем приемы Блока соответствуют принципам психоанализа и воспроизводят его основные метафоры. Опираясь на Фрейда, Лакан определяет бессознательное как сцену, с которой произносится речь Другого, и как историю душевной жизни субъекта⁵⁰. Бессознательные импульсы поступков Пьеро объясняются символическими идентификациями не только с окружающими субъектами, но и с уже сложившимися в культуре разновидностями любовных отношений, которые «разыгрываются» перед Пьеро в пьесе. Показательно, что и Лакан признавал диахронический аспект символического порядка, утверждая, что бессознательное, как глава индивидуальной истории, прошедшая цензуру и исключенная из сознания, может быть объяснено через обращение к всемирной истории культуры – к архивным документам, истории языка, традициям и легендам, где личная история предстает в героизированных формах⁵¹. Похоже, что и Блок поступает аналогичным образом, стремясь объяснить безволие своего alter ego.

Регистр Символического подводит к вопросу о дискурсивном подчинении персонажа и к исследованию внутритекстовых дискурсов пьесы. Дискурс – многозначное понятие, изучение дискурса допускает множество подходов⁵². Основное



значение данного термина – «специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности»⁵³. Для настоящего исследования актуальна позиция постструктуралистов, согласно которой дискурс – это «вербально артикулированная форма объективации сознания, регулируемая доминирующим в той или иной социокультурной традиции типом рациональности»⁵⁴. «Власть дискурса» над сознанием личности осуществляется посредством дискурсивных практик, определяемых как совокупность анонимных исторических правил текстопостроения в научной, политической, литературной и других традициях⁵⁵. По ходу развития драматического действия субъективность Пьеро растворяется в культурно обусловленных дискурсах других персонажей. В координатах постмодернистской теории Пьеро предстает как объект и результат взаимодействия дискурсивных практик.

Пьеро испытывает давление мистического дискурса, в рамках которого земное расценивается как знак, отблеск трансцендентного. Он, не доверяя своему чувству к Коломбине, повторяет за мистиками: «О, вечный ужас! Вечный мрак!» (654). Позиционируя Коломбину как свою невесту, Пьеро следует наивно-реалистическому дискурсу, утверждающему узкую мещанскую мораль. Наивно-реалистический дискурс разрушает намечившийся мистериальный план отношений персонажей.

В пьесе «Балаганчик» непреднамеренно акцентирована культурная обусловленность дискурсов, которые направляют ход мыслей и поступков Пьеро. Любовная ситуация Пьеро формируется на основе сложившихся в истории культуры «порядков» смыслопорождения, которые представляют в пьесе три пары влюбленных. Очевидно, что принципы сопоставления масок в трех парах существенно различаются. В каждой из пар обнаруживается своя смысловая основа соотношения *мужской/женский*, в самых общих чертах соответствующая конкретной «эпистеме» – единой системе знаний, «доминантной структуре» научных представлений каждой исторической эпохи. М. Фуко, автор данного термина, определяет «эпистему» по аналогии с языком, как мыслительную матрицу, структурирующий принцип: это совокупность запретов и предписаний, которые имеют бессознательный, стихийный характер, но побуждают человека думать в соответствии с преобладающими в конкретную эпоху представлениями о познании⁵⁶. В учении Фуко основное внимание уделяется трем ключевым эпистемам, о которых речь пойдет ниже.

Первая пара влюбленных из пьесы Блока адекватна эпистеме Возрождения (XV–XVI вв.). Ренессансная картина мира основана на принципе подобия (Фуко, 54–78); данный принцип – основа отношений голубой и розовой масок. Для анализа персонажей второй пары необходимо привлечь понятия тождества и различия, которые определяли процесс познания в классическую эпоху, в

XVII–XVIII вв. (Фуко, 85–110). И, наконец, отношения рыцаря и его Дамы постигаются в текстовых координатах: влюбленные понимают, что они являются персонажами пьесы, граница между жизнью и литературой отсутствует. Между тем в современной эпистеме (XIX–XX вв.) язык обретается как самозамкнутое бытие, самодостаточная система: постулат о языковом характере сознания и бессознательного стал основой представления о том, что вне текста человека не существует (Фуко, 319–324). Таким образом, в отношении Пьеро к возлюбленной сочетаются известные в истории основные принципы познания.

Текстуальное сознание Пьеро находится также во «власти» любовного дискурса, что подтверждается внутренней интертекстуальностью пьесы. «Текст» Пьеро как совокупность характеристик персонажа связан цепочками аллюзий с «текстами» влюбленных, которые представляют различные клише любовного дискурса. Художественный прием Блока намного опередил концепцию работы Р. Барта «Фрагменты речи влюбленного». Барт представил в алфавитном порядке перечень «фигур», которые обнаруживаются в дискурсе влюбленного: «Фигуры вычлняются, когда удается распознать в протекающем дискурсе что-то, что было прочитано, услышано, испытано»⁵⁷. Полагаем, что для аргументации нашей мысли позволительно рассмотреть бартовские фигуры в пьесе Блока. Строго говоря, в «Балаганчике» содержатся *диалоги* трех пар влюбленных, однако диалогичность как столкновение различных позиций здесь ослаблена. В диалогах первой и третьей пар дама и вовсе дублирует дискурс возлюбленного, по сути, это одна позиция на двоих.

В основе отношений каждой пары влюбленных обнаруживается доминантная бартовская фигура. Выявленные клише повторяются в «тексте» Пьеро в свободных и противоречивых комбинациях, что соотносится с утверждением Р. Барта о том, что в дискурсе влюбленного «фигуры всплывают внезапно, безо всякого порядка, ибо они всякий раз зависят от случайности» (ФРВ, 85).

В пьесе Блока три пары представляют, условно говоря, идиллический, «страстный» и рыцарский регистры любовного дискурса. Идиллический дискурс первой пары (голубая и розовая маски) соответствует бартовской фигуре «"Как лазурь была светла" (Встреча)». Основная семантика – «сладость начала», первые счастливые свидания до последующих затруднений. «С тобою сладко нам встречи» (с. 657), – говорит женская маска. Сходство устремлений влюбленных первой пары – показатель «согласия и близости», обретения в любимом существе «своего другого» (ФРВ, 117–119). Здесь также обнаруживаются признаки фигуры «"В исполненном любви покое твоих рук" (Объятия)». Жест любовного объятия, обретающий в контексте бартовского труда символический смысл, указан в финальной ремарке сцены. Фигура «Объятия» означает «неподвижное



сплетение», зачарованность, «детскую сказку за-сыпания»: «...это момент рассказывания сказок, момент голоса, который делает меня оцепенелым, заколдованным, это возврат к матери <...> В этом продленном инцесте всё притормозено <...>; все желания упразднены, поскольку кажутся окончательно исполненными» (ФРВ, 223). Влюбленный из первой пары аналогичным образом характеризует отношения с *Ней*: «Наша сонная повесть тиха» (656). Персонажи единодушно сосредоточены на созерцании света – сияющего в лучах зари купола; в целом это мир статичный в своем покое и безгрешности. «Сплетение» обнаруживается и на «голосовом», фоническом уровне поэтического текста: в диалоге первой пары перекрестная рифма объединяет смежные реплики *Его* и *Её*, состоящие из двустижий (исключение – тревожный катрен о незнакомце). Хотя, как и в фигуре «Объятия», состояние единства потревожено: «неотвратимо» «запускается логика желания...; на ребенке надпечатывается взрослый» (ФРВ, 224). Появившийся после поцелуя незнакомец, «мигает лукавым зрачком», и женская маска воспринимает его как темного двойника возлюбленного, к которому на мгновение испытывает страх.

Начало любовной истории Пьеро соответствует бартовской фигуре «Встреча». Идеальные представления Пьеро о любви, обрекающие его на разочарования и страдания, отражены уже в первом монологе: «И, пара за парой, идут влюбленные, / Согретые светом любви своей» (651). Фигура «Объятия» скорее является в тексте Пьеро минус-приёмом, психологическим комментарием, который объясняет, почему Пьеро не был готов к потрясениям и не смог постоять за свою любовь. Аллюзией к данной фигуре выступает деталь, подчеркивающая инфантильность персонажа: Пьеро говорит «звонким детским голосом» (654). «След» «платонической» розово-голубой пары, вообразившей себя в церкви, присутствует в ремарочных описаниях Пьеро: он «молитвенно опускается на колени» перед Коломбиной, «говорит голосом звонким и радостным, как первый удар колокола» (653). Заря, которую наблюдают влюбленные в сиянии купола, тематически связана с одной из ипостасей Коломбины – звездой в высоком небе.

Вторая, красно-черная пара влюбленных представляет страстное чувство, любовь-поединок, выражает чуждые сознанию разрушительные, темные, инстинктивные силы, которые символизирует образ «черного двойника». Эта разновидность любви в пьесе Блока вписывается в бартовскую фигуру «Восхищение», указывающую на «эквивалентность любви и войны» (ФРВ, 107). Влюбленный в этой ситуации находится в состоянии гипноза, безволия; он очарован образом любимого существа, «пленен», «похищен», находится в его власти. Сравнивая с архаическими мифами об умыкании, в которых активные действия похитителя были направлены на восхищаемого – пассивную женщину, Барт делает вывод о любопытной инверсии ролей

в современном мифе о страстной любви. Мифологический восхищающийся теперь бездействует, а «истинным субъектом умыкания является [прежде] восхищаемый объект; объект пленения становится субъектом любви, а субъект завоевания переходит в разряд любимого объекта» (ФРВ, 108). Аналогичный обмен ролями и во второй паре влюбленных из «Балаганчика». *Он* осознает свою зависимость от «вольной девы» в огненном плаще. Преследование оборачивается покорным движением за властной женщиной, торжествующей свою победу в любовной схватке. Подчинение женщине расценивается как «колдовство», обман, объясняющие неожиданное безволие: «Ты завела в переулок глухой, / Ты отравила смертельным ядом!» (657). Страсть приводит к разрыву прежних связей («Я клялся в страстной любви к другой!», 658), обезличиванию и внутренней раздвоенности («Ты смела мне черты, завела во тьму, / Где кивал, кивал мне – черный двойник!», 658).

Фигура «Восхищение» присутствует в дискурсе Пьеро, который рассказывает, как он покорно следовал за своей возлюбленной и страстным, преуспевающим в любви двойником-антиподом, которого мы идентифицировали как Идеальное Я.

Рыцарь из третьей пары преклоняется перед своей возлюбленной, ловит каждое её слово, однако её «пленительные» речи лишь отголосок произнесенного рыцарем. Так что *Он* подчиняется, в терминологии Лакана, своему Идеальному Я. Таким образом актуализируется фигура «Истина». Это «любой языковой эпизод, связанный с “ощущением истинности”, испытываемым влюбленным субъектом при мысли о своей любви»: «Другой – моё добро и моё знание: только я один его и знаю, понуждаю его существовать по истине... И обратно, другой обосновывает мою истину: только с другим чувствую я себя “самим собою”» (ФРВ, 185). Рыцарь восхищается красотой и пророческим даром возлюбленной, верит, что благодаря ей «разгаданы» тайны его души, постигнут смысл начерченного мечом круга: «Вы знаете всё, что было и что будет» (658). Однако эту фигуру отличает «обращение ценностей». «Ощущение истины гнездится именно в самой глубине обмана»; соответственно, «истиной становится не истина, а мое отношение к обману. Чтобы пребывать в истине, достаточно быть настойчивым: бесконечно, наперекор и вопреки всему утверждаемый обман становится истиной» (ФРВ, 186). Зablуждения относительно возлюбленной не мешают рыцарю быть верным своему чувству, которое возводит его в непререкаемую истину. Эту внутреннюю правоту персонажа, находящегося во власти своих иллюзий, похоже, имел в виду Блок, когда обращался к В. Мейерхольду с просьбой не делать роль рыцаря комической⁵⁸.

Взаимосвязь Пьеро и Коломбины, позволяющая им проявить лучшие свои качества, актуализирует фигуру «Истина». Коломбина отказывается покинуть Пьеро, несмотря на его отречение от



девушки; происходит чудо очеловечивания Коломбины, когда Пьеро без страха идет навстречу Смерти. После исчезновения Коломбины Пьеро намерен поискать себе новую невесту, но в финальном монологе возвращается к образу своей противоречивой подруги.

Таким образом, любовные перипетии Пьеро варьируют извечные «тексты любви», которые в очередной раз образовали неоригинальную комбинацию, оказавшуюся сродни постмодернистскому пастишу⁵⁹.

Модернизируя сознание автора «Балаганчика», можно сказать: понимание того, что влюбленный «рабствует дискурсу» (Ж. Лакан), вызвало обоснованные опасения Блока за сохранение субъектом своей целостности. Для Блока то, что называется зависимостью от «порядка Дискурса», не могло быть приоритетом в миропонимании. Растворение Я в контекстах было воспринято как кризисное состояние личности. Пьеро деконструирует модернистскую оппозицию, противопоставляющую построенный по законам гармонии мир лирика и хаотичную действительность.

Пьеса Блока выражает поистине «постмодернистскую чувствительность»⁶⁰, демонстрируя, что субъект не властен в созданном им тексте и сам является порождением дискурса. Новаторское понимание художественного текста далеко перешагнуло рамки современной Блоку литературы, но не могло не вызвать тревогу поэта, который относился к поэзии как к откровению и пророчеству⁶¹.

Как видим, Блок не только обратил внимание на раскол любовного чувства на платоническое поклонение и страсть. Можно предположить, что он, как тонкий лирик, догадывался об интересубъективности душевной жизни и её различных порядках и сумел настолько подробно и последовательно выразить децентрацию душевного мира, что мы смогли обнаружить точки соприкосновения с учением Лакана. Но если для психологов невозможность целостного субъекта – психологическая неизбежность, то Блок относился к тому, что его личная ситуация копирует банальный любовный треугольник, как к двойничеству и самоизмене⁶². Для поэта это было знаком «недовоплощенности» – несоответствия высокому образцу вочеловечения Христа⁶³. Наверное, данная мировоззренческая установка Блока может получить разные истолкования, в том числе рассматриваться и как утопическая. Однако следует учесть позицию М. Фуко, который был уверен, что «дискурсивному человеку» наступит неизбежный конец, хотя и не наметил перспективу в указанном направлении (Фуко, 343–363).

Ассоциации текстовых элементов «Балаганчика» с постмодернистской теорией и приемами повествовательного хаоса выходят за рамки отдельных случаев, имеют системный, последовательный характер, и данное обстоятельство служит основой для вывода о наличии в пьесе Блока постмодернистского кода. Наши наблюдения позволяют углубить представление об истоках

отечественного постмодернизма и о художественных функциях поэтического слова в литературе Серебряного века.

Примечания

- 1 См.: *Фёдоров А.* Театр А. Блока и драматургия его времени. Л., 1972. С. 56; *Иванов Е.* Записки об Александре Блоке Д. Е. Максимова // Блоковский сборник. Вып. 1. Тарту, 1964. С. 401; Мейерхольд в русской театральной критике: 1892–1918 / сост. и коммент. Н. В. Песочинского, Е. А. Кухты, Н. А. Таршис. М., 1997. С. 96–282.
- 2 См.: История русской литературы : XX век : Серебряный век / под ред. Ж. Нива и др. М., 1995. С. 370–372; *Родина Т.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 127–149.
- 3 См.: *Зинченко В., Зусман В., Кирнозе З.* Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход : учеб. пособие. М., 2011. С. 189–190.
- 4 См.: *Самохвалова В.* Вячеслав Иванов и русский постмодернизм // *Вопр. философии.* 2011. № 8. С. 66–77.
- 5 См.: *Орлов Вл.* Пути и судьбы : Литературные очерки. Л., 1971. С. 670–704; *Он же.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., 1978. С. 256–288.
- 6 См.: *Блок А.* Полное собр. соч. и писем в двадцати томах. Т. I. Стихотворения. Кн. первая. М., 1997. С. 179.
- 7 См.: *Зинченко В., Зусман В., Кирнозе З.* Указ. соч. С. 161–162.
- 8 См.: *Фёдоров А.* Указ. соч. С. 50.
- 9 См.: *Бройтман С.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 214–216.
- 10 *Блок А.* О литературе. М., 1989. С. 211.
- 11 Там же. С. 209.
- 12 Здесь и далее пьеса А. Блока «Балаганчик» цитируется в тексте с указанием страницы в круглых скобках по изданию : *Блок А.* Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1968. С. 549–661.
- 13 См.: *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 203.
- 14 См.: *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература : учеб. пособие. М., 2002. С. 12–16.
- 15 См.: *Самохвалова В.* Указ. соч.
- 16 См.: *Ильин И.* Постструктурализм... С. 212.
- 17 *Блок А.* О литературе. С. 210.
- 18 См.: *Савушкина И.* Русская поэзия начала XX века и фольклор : Учеб. – метод. пособие. Вып. 1. М., 1988. С. 29–30.
- 19 См.: *Ильин И.* Постструктурализм... С. 218–219.
- 20 *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 385.
- 21 Там же. С. 456.
- 22 См.: *Можейко М.* «Смерть субъекта» // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А. Грицанов, М. Можейко. Минск, 2001. С. 774–776.
- 23 *Блок А.* Собр. соч. : в 6 т. Л., 1981. Т. 3. С. 383–384.
- 24 См.: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 110–111.



- 25 См.: *Лакан Ж.* Имена-Отца / пер. А. Черноглазова. М., 2006. С. 7–50.
- 26 См.: *Лакан Ж.* Ещё. Семинары : Кн. XX (1972/73). М., 2011. С. 141–162 ; *Мазин В.* Введение в Лакана. М., 2004. С. 54–55.
- 27 *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 1 : Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954). М., 1998. С. 107. Далее ссылки на данное издание приводятся в тексте с указанием фамилии автора, номера книги семинара (I) и страницы в круглых скобках.
- 28 См.: *Ильин И.* Постструктурализм... С. 84–87.
- 29 Александр Блок. Письма к жене // Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 145.
- 30 Там же. С. 236.
- 31 Там же. С. 179.
- 32 Там же. С. 122–123 ; см. также с. 81.
- 33 Там же. С. 82.
- 34 *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 46.
- 35 См.: *Мазин В.* Указ. соч. С. 4–5 ; *Фрейд З.* Психология бессознательного. М., 1990. С. 425–439.
- 36 См.: *Лакан Ж.* Образования бессознательного : Семинары (1957–1958). Кн. 5. М., 2002. С. 338. Далее ссылки на данное издание приводятся в тексте с указанием фамилии автора, номера книги семинаров (V) и страницы в круглых скобках.
- 37 См.: *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). М., 1999. С. 336–354.
- 38 См.: *Лакан Ж.* Ещё. Семинары : Кн. XX (1972/73)... С. 93–106, 110, 150–151 ; *Мазин В.* Указ. соч. С. 40–41.
- 39 См.: *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа. М., 1998. С. 67.
- 40 См.: *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 2... С. 317–322.
- 41 См.: История русской литературы : XX век : Серебряный век. С. 129–133.
- 42 См.: Литературное наследство. Т. 89. С. 145–146.
- 43 См. также: *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа. Семинары. Кн. 11 (1964). М., 2004. С. 25–230.
- 44 См.: *Ханзен-Лёве А.* Указ. соч. С. 355–367.
- 45 См.: *Лакан Ж.* Семинары: Кн. 2... С. 315–335 ; *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе... С. 86–90. Ср.: *Фрейд З.* Указ. соч. С. 355–367.
- 46 *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе... С. 89.
- 47 См.: История русской литературы : XX век : Серебряный век. С. 189–192.
- 48 См.: *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе... С. 34.
- 49 *Родина Т.* Указ. соч. С. 141.
- 50 См.: *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе... С. 31–32.
- 51 Там же. С. 29.
- 52 См.: *Карасик В.* О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс : сб. науч. тр. / под ред. В. И. Карасика, Р. Г. Спышкина. Волгоград, 2000. С. 5–20.
- 53 *Ильин И.* Дискурс // Западное литературоведение XX века : энциклопедия / Гл. науч. ред. Е. Цурганова. М., 2004. С. 138.
- 54 *Можейко М., О. Сергей Ленин.* Дискурс // Постмодернизм. Энциклопедия... С. 233.
- 55 См.: *Ильин И.* Дискурсивные практики // Западное литературоведение XX века. С. 138–139 ; *Деррида Ж.* Письмо и различие. СПб., 2000. С. 352–368 ; *Фуко М.* Археология знания. Киев, 1996.
- 56 См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 28–37. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием фамилии автора и страницы в круглых скобках.
- 57 *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного. М., 1999. С. 82. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием аббревиатуры названия и страницы в круглых скобках.
- 58 См.: *Блок А.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 6... С. 110.
- 59 См.: *Ильин И.* Постструктурализм... С. 222–224.
- 60 Там же. С. 204–205.
- 61 См.: *Блок А.* О литературе. С. 247–252.
- 62 См.: *Родина Т.* Указ. соч. С. 130–131.
- 63 См.: *Приходько И.* Мифопоэтика «Песни Судьбы» А. Блока // Изв. АН. Сер. литературы и языка. 1993. Т. 52, № 6. С. 38–51.

УДК 821.161.1–1.09:2

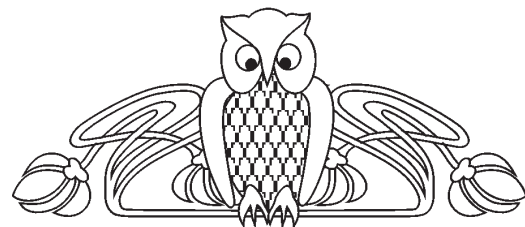
ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Е. Н. Жаднова

Саратовский государственный университет
E-mail: lorelei88-88@mail.ru

В статье исследуются черты футуристической поэтики в романе А. Белого «Петербург», выявляются точки соприкосновения А. Белого с русским литературным авангардом в целом, проводится поуровневое исследование художественных приемов, роднящих А. Белого с футуристами.

Ключевые слова: А. Белый, символизм, футуризм, В. Маяковский, В. Хлебников, А. Крученых, Н. Гоголь, кубизм, гротеск, заумь.



Futuristic Poetics of A. Bely's Novel «Petersburg»

Ye. N. Zhadnova

The article deals with the study of the futuristic poetics features in the novel by A. Bely «Petersburg»; common points of A. Bely and the Russian literary avant-garde are revealed; the research of