

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-144

DOI: 10.17223/19986645/55/9

К.В. Анисимов

ИСТОРИКО-ПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ БАЛЛАДНОГО ДИАЛОГА (НА ПРИМЕРЕ «БАЛЛАДЫ О ДОГМАТИКЕ» Б. СЛУЦКОГО)¹

Выявляются причины и разъясняется алгоритм одного из преобразований русской стихотворной баллады в XX в. В качестве примера привлечена «Баллада о догматике» Б.А. Слуцкого, в структуре которой изменен прежде всего диалог – ключевое слагаемое поэтики жанра. Точкой отсчета в компаративном анализе выступили классические примеры фольклорной баллады, а также образцы жанра, созданные В.А. Жуковским. Приемы построения диалога в балладе Слуцкого соотнесены с диалогическими отношениями между некоторыми жанрами в наследии поэта.

Ключевые слова: историческая поэтика баллады, В.А. Жуковский, балладный диалог, баллады Б.А. Слуцкого.

Речевой стихией, выражающей кризисное напряжение, драматизм балладного мира, в котором герой переживает крушение привычного и освоенного им космоса, является, как известно, диалог. В нём, по мысли Д.М. Магомедовой, инвертирован традиционный принцип миростроительного диалога, ведущего «от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос...». Читатель баллады, следящий за репликами героев, «...движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль “центра” принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой» [1. С. 128]. Обращенному характеру коммуникации соответствует столь же заметно измененный хронотоп в его пространственном измерении: если герой сказки, восходящей к ритуалу, сам размыкает границу посюсторонней действительности и уходит в волшебное странствие, то в балладе, наоборот, «пришелец из потустороннего мира проникает в повседневную жизнь с катастрофическими для нее последствиями» [2. С. 133].

Диалог, однако, композиционный феномен значительно более емкий, чем просто череда словесных «вешек», двигаясь по которым герои раскрывают свои роли в сюжете. И хотя, например, в фольклорном первообразе «Леноры» разговор невесты и жениха действительно обмен короткими во-

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 18-012-00046 А.

просами и ответами в жанре загадки¹, национально-русское ответвление народных песен, причисляемых сегодня с подачи их собирателя П.В. Киреевского к балладам², преодолевает исходный лаконизм. Отправной точкой в диалоге является здесь ощущение поставленной под вопрос проблематизированной истины, попытки пересмотра которой самонадеянными героями современный исследователь объясняет общим стремлением этой группы текстов прочь от эпически-стабильной картины мира, осознанной в какой-то момент как устаревший архаизм [4. С. 90 и след.]. На этом отрезке траектории своего развития баллада становится антитезой былине [5].

В песенных сюжетах на темы семьи и брака характерным делается, например, диалогово-ролевой треугольник *мать – дочь-невеста – жених*. Мать предостерегает дочь от неосмотрительного поступка, дочь тем не менее его совершает. Голос матери (в приводимом ниже примере он дан в пересказе) звучит уверенно и авторитетно.

Не велела мне матушка
Мне белиться, румяниться,
Начерно брови сурмити,
В цветное платье рядится
<...>
Я не слушала матушки,
Я белилась, румянилась,
Начерно брови сурмила,
В цветное платье рядилась...

[6. С. 167–168]

За репликами героев, придающими сюжету песни «Обманутая девушка» (№ 74 по указателю Ю.И. Смирнова [7. С. 33]) динамику («С холостыми речь говаривала / С холостыми и с женатыми. / Обманул меня молодец, / Обманул расканальский сын...»; «Не пугайся, красна девица, / Не пугайся, дочь отецкая! / Я хочу тебе всю правду сказать <...> / У меня есть и отец и мать, / У меня есть молода жена...» [6. С. 168]), читается катастрофа всего прежнего уклада, по правилам которого брак мог быть несчастным, но он не должен был быть похищением при помощи обмана – когда невеста делалась наложницей или, как сказано здесь, «вековой разувальницей» для «молодца». Неудивительно, что при соотнесении с сюжетным инвариантом, названным исследователем «Мифическому существу (этническому врагу, чужеземцу) нужна девушка» [7. С. 111], песня оказывается в типологическом соседстве со многими историями об уводе русской девушки в татарский (турецкий) полон. Если же принять во внимание последовательно проводимое в народных балладах сближение полона у азиатов именно со сватовством [8. С. 116 и след.], то мотивный круг замыкается. Разруше-

¹ Подробнее см.: [3. С. 53–54].

² Не исключено, что под воздействием принятых в кругу Жуковского, в который входил П.В. Киреевский, эстетических понятий и жанровых ориентиров.

ние нормы семьи, как и уничтожение порядка национально-государственной независимости, рядопологались и воспроизводились в едином сюжетно-жанровом фокусе.

И. Кукулин обратил внимание на способность балладного сюжета спустя столетия (незвизая на все этапы продвижения поэтической культуры по пути автономизации говорящего субъекта) восстанавливать структурную позицию некоей провиденциальной сверхсилы, руководящей судьбой героев. Явление «нового эпоса» обсуждается на примере баллад Ф. Сваровского, обнаруживших неожиданную близость к декларации Жуковского в финале «Светланы»: «Лучший друг нам в жизни сей / Вера в Провиденье» [9]. Именно на контрасте с этой инстанцией, в «Светлане» – счастливо завершающей, а в других произведениях – потенциально способной разрешить все балладные перипетии, проясняется установка жанра, в котором резко акцентирована проблема «греха, нарушения общепринятых норм» [10. С. 96].

Насколько стабильна эта категория провиденциального? Насколько, как остроумно выразилась А.И. Журавлева, в традиционной балладе действительно «всё зависит» от «высших сил, которые оказываются чуть ли не втянутыми в диалог-перебранку с героями или, во всяком случае, связаны с ними некими узами житейской морали» [11. С. 97]?

Уже фольклорные памятники демонстрируют непостоянство в выборе персонажа, символически связанного с нормой, судьбой. Измена, отход от должного, собственно и запускают чередование: герой, наделенный ролью хранителя, словно испытывается жанром на преданность своей миссии. И хотя сама позиция, ассоциированная с провиденциальным порядком, остается незыблемой, олицетворяющие ее фигуры варьируются. Так, уже известная нам ситуация, в которой мать предупреждает дочь об опасности неверного шага, а ложный жених своекорыстно пользуется неосмотрительностью девушки, в других сюжетах может быть реорганизована изменениями функций действующих лиц: образ родительницы, естественно связанной со стариной и говорящей как бы от ее имени, может компрометироваться. Слушатель песни и ее современный читатель наблюдают за тем, как, например, в балладе «Муж губит жену по клевете матери» последняя интригует против жены героя («Пра тваю жану я ўсё раскажу. / Пра тваю жану я ўсё раскажу: / Ужо твая жана разгулялася» [12. С. 210]), подстрекая его к убийству, которое казак по возвращении немедля совершает: «Даежжае да двара – выходя жана, / Ён не даў жане словечка сказаць. / Ён на даў жане словечка сказаць – / Выняў войстраю меч, зняў галоўку с плеч» [12. С. 211]. Однако сразу после этого герой понимает, что его супруга стала жертвой наговора, настоящая виновница – мать, а жена, напротив, хранила мужу верность и не расточала его добро: «А ўзайшоў данец да й на двор на свой – / Ясныя сакалы с палёту летяць! / Ясныя сакалы с палёту летяць, / А ўвэйшоў данец ў стойленьку наву. / А ўвэйшоў данец ў стойленьку наву – / Вараныя лошады пазастойліся!» [Там же. С. 211].

Наконец, цепь чередований, в которой жертвами обмана делаются сначала невеста, потом муж, а ролью соблазнителя-подстрекателя наделяются, соответственно, «жених», а затем мать – «лютая змея», приводит к сюжету, в котором страдает и изгоняется сама мать. Таковым в составе цитированной публикации полесских песен становится сюжет «Сын прогнал мать из дома». Любопытно отметить, что и в данном случае провиденциальная справедливость восстанавливается, так как вслед за изгнанием ни в чем не повинной матери беды одна за другой приходят в дом ее сына: «Ай, вярнись дамой, мая мамачка, / Ай, ў маём дварэ нищасця ж стала. / А ў маём дварэ нищасця ж стала: / Млада жана дитя прыспала. / Млада й жана дитя прыспала, / Вараны кони на стойне ўпалі. / Вараны кони на стойне ўпалі, / Уси каровачки, ўси захрамелі» [12. С. 215].

Отдавая себе отчет в значительности исторического «скачка», но стремясь в ходе сопоставлений к решению главной теоретической задачи, обратив внимание на «Людмилу» Жуковского – образец жанра, сформировавший национальный канон литературной баллады. Наряду с тем, что уже не раз было сказано об этом великом произведении, в частности о стиле-вом расхождении речи Людмилы, исполненной просторечий, с репликами матери, близкими «к афористике церковного характера» [13. С. 8], отметим, что тема Провидения раскрывается здесь в ритмических и лексических созвучиях текста. Четырехкратное повторение в разных сочетаниях лексем «Творец», «венец», «конец» и «мертвец», закрепленное стабильным их размещением в конце строфы (в трех случаях), причем два раза – в коммуникативно сильных позициях (первая реплика матери, вводящая ее голос, и завершающие балладу слова, «провытые» «страшным хором» «толпы усопших»), заставляет разных героев произведения говорить в унисон. Их голоса нанизываются на одну нить, а одинаковость зарифмованных повторов (ср. давнюю мысль Ю.М. Лотмана о важности «семантического восприятия рифмы», соединяющей слова «в конструктивную пару» [14. С. 99]) лишь подчеркивает внеположное каждому из героев существование единой и всесильной истины, о которой нет нужды говорить по отдельности, поэтому в известном смысле хором становятся все эти реплики, а последний случай, когда восставшие призраки цитируют «Царя Всевышнего», является каденцией этого самого за себя говорящего композиционного приема. Итак:

Мать:

«Что с тобой, моя Людмила? –
Мать со страхом возопила. –
О, спокой тебя *Творец!*» –

Людмила:

«Милый друг, всему *конец*...
<...>
Где святое Провиденье?
Нет, немилостив *Творец*:
Все прости, всему *конец*».

Автор:

Что же, что в очах Людмилы?..
Ах, невеста, где твой милый?
Где венчальный твой *венец*?
Дом твой – гроб; жених – *мертвец*.

Хор усопших:

«Смертных ропот безрассуден;
Царь Всевышний правосуден;
Твой услышал стон *Творец*;
Час твой бил, настал *конец*».

[15. С. 10, 15, 16]

Таким образом, как в стадильно архаических балладных формах устного творчества, так и во вполне индивидуализированном, насыщенном персональной лирической рефлексией классическом наследии Жуковского выражается позиция недискутируемой целостности, широкого (хотя и не всегда заметного) фона, оттеняющего взаимодействие героев в конфликте. Целенаправленность диалогов проясняется именно «при свете» этого ценностного «маяка».

Иное дело – метаморфозы жанра, пришедшиеся на советское время, а особенно – на его излет. Ярким примером нам представляется посвященная Отечественной войне 1941–1945 гг. «Баллада о догматике» Б. Слуцкого. Для удобства дальнейшего анализа приведем текст произведения целиком.

– Немецкий пролетарий не должен! –
Майор Петров, немецким войском битый,
ошеломлен, сбит с толку, поражен
неправильным развитием событий.

Гоним вдоль родины, как желтый лист,
гоним вдоль осени, под пулеметным свистом
майор кричал, что рурский металлист
не враг, а друг уральским металлистам.

Но рурский пролетарий сало жрал,
а также яйца, млеко, масло,
и что-то в нем, по-видимому, погасло,
он знать не знал про классы и Урал.

– По Ленину не так идти должно! –
Но войско перед немцем отходило,
раскручивалось страшное кино,
по Ленину пока не выходило.

По Ленину, по всем его томам,
по тридцати томам его собрания.
Хоть Ленин – ум и всем пример умам
и разобрался в том, что было ранее.

Когда же изменились времена
и мы – наперли весело и споро,
майор Петров решил: теперь война
пойдет по Ленину и по майору.

Всё это было в марте, и снежок
выдерживал свободно полоз санный.
Майор Петров, словно Иван Сусанин,
свершил диалектический прыжок.

Он на саях сам-друг легко догнал
колонну отступающих баварцев.
Он думал объяснить им, дать сигнал,
он думал их уговорить сдаваться.

Язык противника не знал совсем
майор Петров, хоть много раз пытался.
Но слово «класс» – оно понятно всем,
и слово «Маркс», и слово «пролетарий».

Когда с него снимали сапоги,
не спрашивая соцпроисхождения,
когда без спешки и без снисхождения
ему прикладом вышибли мозги,

в сознании угаснувшем его,
несчастливого догматика Петрова,
не отразилось ровно ничего.
И если бы воскрес он – начал снова

[16. Т. 2. С. 158–159].

Впервые «Баллада...» была опубликована в 1989 г. Современным исследователем и издателем самого авторитетного сегодня Собрания сочинений Слуцкого этот очевидно неподцензурный текст ретроспективно включен в книгу стихов «Современные истории» (1969). Точная хронологическая привязка, с учетом стремления поэта избегать датировок [17. С. 9; 18. С. 340], проблематична, однако общий пафос критического пересмотра советской догмы, осложненный болезненным автобиографическим подтекстом (майор Слуцкий, замначальника армейского политотдела, оператор «мощной громкоговорящей установки», МГУ, отвечал на фронте за идеологическую обработку солдат противника, т.е., как и «майор Петров», воздействовал на врага словом¹), дают все основания для отнесения «Баллады...» к первым постоттепельным временам.

Другим контекстом произведения, задающим ему мощную – вплоть до Достоевского и Гегеля – смысловую ретроспективу, являются мемуары

¹ Об автобиографизме «Баллады...» см.: [18. С. 120–121].

поэта «Записки о войне», созданные во второй половине сороковых и долго ходившие по рукам в виде самиздатовского апокрифа. Лейтмотивом военных воспоминаний является столкновение и сложное взаимодействие двух видов патриотизма: органицистского традиционализма и своего рода рационалистического культурного «имперства». Первый реабилитировал этническое чувство, второй обосновывал идеологическое превосходство Красной Армии, несущей новую государственность народам Восточной Европы.

Распространение получили две формы приверженности существу: одна – попроще – встречалась у инородцев и других людей чисто советской выделки. Она заключалась в том, что сущее было слишком разумным, чтобы стерли его немцы в четыре месяца от июня до ноября. Эта приверженность не колебалась от поражения, ибо знала она, что государственный корабль наш щелист, но знала также, что слишком надежными, плотничьими гвоздями заколачивали его тесины. Вторую форму приверженности назовем традиционной. Она исходила из страниц исторических учебников, из недоверия к крепости нашествователей, из веры в дружинные качества своего народа. Имена Донского, Минина, Пожарского – для инородцев западно чуждые, сошедшие с темных досок обрусительских икон, – здесь наливались красками и кровью [19. С. 17].

Примечательно, что прошедший всю войну Слуцкий направляет свою память мемуариста почти исключительно на восточноевропейские кампании 1944–1945 гг. – с присущим этому периоду войны дипломатическим компромиссом, который советская администрация была обязана достигать со многими местными контрагентами: от партизан до остатков белоэмигрантских движений, от местных «потешных» монархических династий до стремившихся сдаться союзникам немецких нацистов. Говоря словами баллады, внимание в «Записках о войне» сосредоточено на том, как сражаться «политично», «по Ленину и по майору». Вторая, шовинистическая, сторона Второй мировой с ее резней еврейского населения и ответным возмездием, когда в какой-то момент «армия учуяла немца» [19. С. 99], не солдата-врага, а именно «немца», к которому эта армия пришла «домой», подана как цепь бесстрастно фиксируемых, но чуждых сознанию мемуариста происшествий.

Отметим, что слово «баллада» в лексике военных мемуаров выступает индикатором внезапного слома в изначально прогнозируемой ситуации, которая перерастает в конфликт и в итоге – полный пересмотр статусов, изначально присущих обеим сторонам противостояния. Потому вполне органичны часто присоединяемые к слову «баллада» указатели на ее «скоростной» характер и «обостренный» «темп», чреватые мгновенным изменением статус-кво, превращением симметрии в асимметрию, а предсказуемости в непредсказуемость. Ср. такой эпизод:

Летом 1945 года произошло два случая, иллюстрирующих отношения между победившей и побежденной армиями. По улице гуляет румынский полковник с дамой. Мимо, не приветствуя, проходит сержант. Полковник наотмашь дважды бьет сержанта по щекам. На все это глазеет праздная

нарядная румынская толпа, фланирующая по улице ради прохладного вечера. *Далее темп баллады обостряется.* Сержант срывает автомат, и полковник падает, разрезанный надвое очередью. Сержанта сволокли в трибунал, где он получил, кажется, десять лет реального срока – так военюристы называют отсидку в тюрьме, противопоставляя ей «параллельные штрафные роты». Все открыто выражали ему свое сочувствие. Наш солдат резко различает драку – явление обоюдное, и рукоприкладство, мордобой, который всегда предполагает бесправие того, кого бьют. За рукоприкладство бросали за борт офицеров в 1918 г. Во все периоды этой войны наши солдаты реагировали на рукоприкладство болезненнее, чем на другие ущемления. Борьба с ним велась довольно эффективно [19. С. 40].

Изучение русской баллады XX в. требует не только типологического учета влияния автора «Людмилы» и «Светланы», с классическими произведениями которого современный текст может быть связан незримыми нитями «памяти жанра» (отчасти такое сопоставление было предпринято выше), но также, чтобы в максимальной степени избежать неточностей, – конкретизации непосредственного эстетического восприятия автором XX столетия наследия и судьбы Жуковского, создателя национальной разновидности жанра. Тексты Слуцкого предоставляют исследователю такую возможность: в автометаописательном слое его поэтики образ русского романтика укоренен весьма прочно. Программным характером наделены стихотворения «Черные брови» [16. Т. 2. С. 355] и очевидно задуманное как своеобразный ответ предшественнику «Сельское кладбище (Элегия)» [16. Т. 2. С. 324]. О последнем краткий, но весьма убедительный разговор в ретроспективе Жуковского см. в недавней книге В.И. Козлова [20. С. 65–66].

Ядро «жуковского текста» Слуцкого наглядно просматривается в первом из названных сочинений. Содержащее в самом неглубоком своем подтексте очевидный выпад против «пятого пункта» советских анкет, оно укрупняет проблему, соединяя в художественной структуре Жуковского со Степаном Разиным, полукровок, детей «пленных турчанок». Не говоря уже о том, что упоминание о *детях турчанок* инвертирует старый сюжет фольклорных баллад о русском полоне у татар и турок, стихотворение, хоть балладой и не являющееся, помещает в свой художественный фокус характерно балладные темы социального слома, самоутверждения личности, статус которой балансирует на зыбкой границе «законного» и «незаконного». Звучащий остропублицистически голос лирического героя, не понаслышке знающего, что такое «черные брови», «Ближний Восток, / что и мягок, и гневен, и добр, и жесток...», а также «колыбельные песни» «не российского <...> распева», громко напоминает об изначально присущем большой русской истории безразличии к этничности, о том, что в «Питере» и на «Волге» «...не спрашивали, как звалась твоя мать. / Зато спрашивали, что ты можешь слагать, / проверяли, как ты можешь рубить, / и решали, что делать с тобой и как быть».

Примечательна пара героев, на первый взгляд представляющих собой сочетание несочетаемого, характерологический контрапункт. Однако в нем

есть логика: сравнивая Жуковского с Разиным, Слуцкий задает вертикальную (социум) и горизонтальную (география) координаты национальной истории. Придворный столичный поэт, изысканный певец «русской нежности» – и жестокий предводитель начавшегося на периферии кровавого народного восстания: сопоставление элитарной верхушки с клокочущими казачьими низами дополняется антитезой Запада и Востока, метонимически выраженных «Питером» и «Волгой», которые замыкают меж собой карту исторической России, создавая ее интегральный образ.

Вообще в высшей степени показательное стремление Слуцкого лирически рефлексировать конфликт *национального* и *идеологического*, ключевую историческую интригу русского XX в. и главную тему «Баллады о догматике», намеренно заходя в сферу притяжения Жуковского. Еще одной вариацией этих смыслов является стихотворение «Сельское кладбище (Элегия)» [16. Т. 2. С. 324], герой которого созерцает могилы жертв «раскола» «мировоззрения страны», погибших в годы, когда «спорили звезда и крест» (*идеологическое* и *национальное* возвышены здесь до конфликта безбожия с христианством).

Частные аллюзии, обращенные к Жуковскому, по-видимому, могут быть отысканы во множестве. Так, по соседству с «Сельским кладбищем» расположен характерный для поэта «стихотворный очерк» «По рассказу Л. Вольнского» [Там же. С. 321]. Центральная сцена – знакомство героя, генерала Петрова, с шедеврами Дрезденской галереи, в первую очередь, конечно, с «Сикстинской Мадонной» Рафаэля, завораживающей советского офицера, – отсылает к общеизвестному сюжету из жизнестроительного мифа Жуковского. Наконец, в стихотворении «Музыка будущего» неоднозначный образ грядущего, когда казнь «будет производиться инструментами / не менее музыкальными, чем музыкальные инструменты. / И все будут знать, / что такое смерть. / Это – глухота» [Там же. Т. 3. С. 133], одним из своих источников с высокой степенью вероятности может иметь нашу мемуарную в свое время статью Жуковского «О смертной казни» (1849–1850).

Приведенные здесь факты обосновывают системность интереса Слуцкого к разным граням творчества русского романтика, репутация которого, однако, основывалась прежде всего на его классических балладах. Внимание к ним со стороны поэта XX в. обусловлено не только художественным обаянием жанра как такового, но обнаруживает бесспорные историко-литературные (вослед Жуковскому) корреляции.

Намеченные контексты позволят более доказательно говорить о специфике поэтической организации главного в рамках данной статьи произведения – «Баллады о догматике». Вначале отметим, насколько частотны в ее стиле индикаторы коммуникативной активности главного героя. Его диалог с самим собой открывает сюжет: «Немецкий пролетарий не должен!». Затем этот диалог превращается в разговор с какими-то, вероятнее всего, сочувствующими майору Петрову виртуальными собеседниками: «...гоним вдоль осени, под пулеметным свистом / майор кричал, что рурский металлист / не враг, а друг уральским металлистам». Наконец энергия общи-

тельности направляется героем на его антагонистов, язык которых, впрочем, «не знал совсем / майор Петров, хоть много раз пытался». Несмотря на это, «Он думал объяснить им, дать сигнал, / он думал их уговорить сдаваться». Соперник, однако, в коммуникативном отношении является глухонемым: «...он знать не знал про классы и Урал».

Взаимодействие диалоговых инстанций позволяет разглядеть здесь жанрово обязательный археосюжет русской баллады. Читатель наблюдает знакомую ему драматургию с тремя обязательными участниками:

1. Силой, символизирующей справедливый порядок, провиденциальное должное, которому в версии Жуковского соответствовал образ матери, предостерегавшей Людмилу от горделивого своеволия. Такой силой в балладе Слуцкого является «материнское» для советского догматика учение Маркса – Ленина – единственно справедливой – классовой – логике истории. Желаемое подчинение этой силе способно, на взгляд героя, вернуть миру его до-балладный идиллический порядок (идиллия и баллада с точки зрения исторической поэтики предстают взаимодействующими полярностями), когда, по библейскому правилу, «волк и ягненок будут пастись вместе, и лев, как вол, будет есть солому». Это чаемое возвращение в до-историю выражено в крике героя о том, «что рурский металлист / не враг, а друг уральским металлистам».

2. Силой вторжения, за которой в русской балладе после Жуковского навсегда закрепился ассоциативный шлейф «мертвого жениха»¹.

3. Герою-жертвой, увлекаемым ложным женихом в могилу.

Разумеется, эта триада субверсивна, обманчива и формирует самый поверхностный слой эстетической идентификации текста, сигнализирующий реципиенту о том, что перед ним, собственно, баллада. Фундаментальной проблемой созданного Слуцким произведения, конструктивной особенностью, позволяющей увидеть трансформацию жанра в XX в., а также особенности ментальности поэта, является наличие в архитектонике стихотворного рассказа о майоре Петрове не *одного*, а *двух* «провиденциализмов», диалогически взаимонаправленных. Раскрыть смысловую полноту их взаимодействия, если таковое имеется, или установить причины сбоя в общении поможет конкретизация сюжетных ролей героев.

Читательская инерция восприятия «правильной» баллады заключается в приписывании майору Петрову роли несчастной Людмилы, загипнотизированной, а затем погубленной inferнальным «женихом». Действительно, несомненная для русской культуры ассоциативная рама дьявольщины и чертовщины, в которой портретировался германский нацизм, позволяет воспринять «рурцев» и «баварцев» «Баллады о догматике» как типичных посланцев того света, забирающих с собой душу доверившегося им героя-простака. Однако в данном случае – при таком внедренном в рецептивную поэтику текста алгоритме его наивного прочтения – назаполненной оказы-

¹ Предыстория военного архетипа «жениха»-завоевателя, приходящего к городу-«деве», реконструирована В.Н. Топоровым [21. С. 126–127].

ваются позиция бунта, который обязан был совершить Петров против заветов своей символической «матери». Но против Ленина с Марксом Петров отнюдь не бунтует, против них, согласно поэтической логике коммуникативно и ценностно «раздвоенной» баллады Слуцкого, восстают именно немцы, решившие сражаться не по Марксу, которого они должны были знать лучше Петрова – хотя бы потому, что он «их», «свой», а на основании неведомого никому (ввиду его отрицания рациональной картиной мира) первобытного закона войны. Оттого и предметный ряд, в который вписаны немцы, – это не идеологемы книжного происхождения (среда обитания Петрова, чья фамилия заставляет читателя заглянуть за ее ономастическую затёртость, обыденность и потому как бы «безымянность» и увидеть в далекой ретроспективе образ русского царя-западника, реформатора и рационалиста), а брутальные «млеко», «яйки», «масло», «сало», «приклад», «сапоги» и «мозги».

При такой реорганизации ролей странный ответ «мертвого жениха» переходит на самого Петрова. Отметим, что надежнейший балладный индикатор – потенцированный статус восставшего из гроба покойника – подчеркнут именно в образе майора: «И если бы воскрес он – начал снова». Подобно мертвецу, преследующему невесту, Петров устремляется к своей цели в момент хронотопического слома в сюжете – когда вторжение исчерпалось, покатилось вспять и в «нашествователя» (слово из военных воспоминаний Слуцкого) превратился сам майор («Когда же изменились времена / и мы – наперли весело и споро...»). Его деяния описываются как миссия жениха: на быстро несущейся лошади (типичное балладное клише) он намерен «догнать», «уговорить» и пленить своих жертв.

Он на саях сам-друг легко догнал
колонну отступающих баварцев.
Он думал объяснить им, дать сигнал,
он думал их уговорить сдаваться.

Мотив встречи агентивного субъекта балладного сюжета («жениха») с его менее активными (отступающими, обороняющимися) визави требует специального комментария. С одной стороны, восходя к классическим балладам, эта сюжетная ситуация предопределяет роковой, гибельный для второй стороны исход встречи. С другой – Слуцкий делает обманный ход, сообщая своему герою функцию спасения, а не уничтожения. При этом сюжетная инверсия, когда отступающие немцы убивают Петрова, способна совсем запутать читателя и затруднить атрибуцию мотива как балладного.

Нет сомнения, что в ретроспективе творчества Слуцкого этот фрагмент «Баллады о догматике» отсылает к стихотворению «Бесплатная снежная баба» [16. Т. 1. С. 386], основанному на реальном факте военной биографии поэта. Здесь герой, видящий некормленных, беспомощных итальянцев, пленных, набитых в эшелон и вынужденных ценой своих «золотых колец» вымалывать у начальства «ведро воды» на теплушку, вкатывает им в вагон ком снега, который пленные немедленно «разобрали по куску». Сюжет

«Бесплатной снежной бабы» приближен к балладе прилагательным «скоростной», как мы помним, часто используемым Слуцким для характеристики жанра («Вагон перевозил военнопленных, / Пленных на Дону и на Донце, / Некормленных, непоеных военных, / Мечтающих о *скоростном* конце»). Ср. широко известную формулу «*Скоростных* баллад лихой набор» из автоописательного стихотворения «О книге “Память”» [Там же. Т. 2. С. 14]. Характерно, что здесь уточнены «место» и «время действия» баллад: «была война».

Однако, как и во всех предыдущих случаях, важным представляется осмыслить те сверхличностные силы, которые, по правилам жанра, стоят за героями. В «Бесплатной снежной бабе» поэт лишь во вторую очередь информирует своего читателя об очередном эксцессе великой войны. Образующим смыслом стихотворения выступает встреча русского, образованного «... чтением Толстого / И Чехова...», с «римлянами», чьи благодарные «взоры черные» потом долго мешали ему «засыпать». А риторический итог стихотворного рассказа помещен в начало:

Я заслужил признательность Италии,
Ее народа и ее истории,
Ее литературы с языком.
Я снегу дал. Бесплатно. Целый ком.

Вероятным здесь видится и скрытый «рождественский», праздничный, универсально обновляющий подтекст сюжета. Понятно, что никакую «правильную» новогоднюю «снежную бабу» герой стихотворения и советский офицер Слуцкий не лепил. Он скатал для итальянцев бесформенный ком – наверняка грязной липкой снежной массы. Но реальность «переписана» поэтом в терминах художественности¹, и страшная прифронтовая сцена, именно *прифронтовая*, т.е. исключая красота самопожертвования на передовой, зато позволяющая видеть бытовое одичание всех ее участников, становится встречей двух великих культур, чудом обновления и взаимного прощения.

Не то и не так в «Балладе о догматике». При сохранении поэтом фабульной канвы по типу «пленить – значит спасти» «провиденциальная» сила, руководящая Петровым, – это совсем не Чехов с Толстым, метонимии русской культуры, ее самые узнаваемые именно западным читателем творцы. А это ложная, ослепляющая догма марксизма. Характерно, что в соответствующей сцене, если ее сравнивать с аналогичной в «Бесплатной снежной бабе», пленитель и потенциальные пленные принципиально не понимают друг друга: «Язык противника не знал совсем / майор Петров, хоть много раз пытался». Едва ли в сюжете об итальянцах советскому офицеру потребовалось бы знание итальянского языка, «признательность»

¹ Любопытно также, что сюжет представляет спонтанную и обратную реализацию афоризма «зимой снега не выпросишь».

со стороны которого, как ему кажется, он «заслужил». И потому точно так же, как по воле истории было обречено вторжение в Россию «рурских металлостов», обречен был и майор Петров, безуспешно кричавший им слова «Маркс» и «пролетарий». Желание Петрова «пленишь как спасти» оказывается факультативным на фоне более существенного признака героя – призывания выразить истину, выражая при этом ложь¹.

Странное двоение протагониста (отметим также сравнение Петрова с Иваном Сусаниным – историческим героем, подвиг которого был обманчивым наложением друг на друга двух модусов: указания пути / окончательного запутывания) приводит в конечном счете к проблематизации образа автора, который единственный раз показал себя в роевом «мы», ассоциированном со всей наступающей армией («Когда же изменились времена / и мы – наперли...»). В принципиально расколотом мире, поделенном на догму и зверство, автор, поэтическая траектория которого, по мысли исследователя, застревает «в повороте социальной позиции от правоверности к отчуждению» [23. С. 47], сохраняя трагическую связь с каждым из полюсов (при всём самоочевидном зле нацистов автор не может не признать, что воюют они правильнее Петрова), тем не менее не совпадает ни с одним из них.

Как представляется, с этим обстоятельством связано и полное отсутствие всякого урока, извлекаемого из сообщенной читателю истории. Автор убежден, что угасшее сознание героя пусто, в нем «не отразилось ровно ничего», а если Петров воскреснет, его ожидает дурная бесконечность повтора. Отсутствие динамики в образе персонажа само по себе свидетельствует в пользу его природной сопричастности миру мертвецов: в этом пункте он кардинально отличается от трагически своевольных, т.е. бунтующих против догмы, героев произведений, образующих типологическую сердцевину жанра.

В завершение этой работы постараемся на конкретном примере художественного языка Слуцкого показать, как предопределенное общим кризисом советского нарратива квазидиалогическое расщепление некогда це-

¹ Здесь, в частности, проявляется отличие героя Слуцкого от безымянных персонажей знаменитых, а для советской баллады – формообразующих, сочинений Н. Тихонова 1922 г. «Баллада о гвоздях» и «Баллада о синем пакете». Петров, вне всякого сомнения, субъектен, активен, его догматизм сочетает начетническую рассудочность с самозабвенной искренностью, он совсем не напоминает тяжкий фатализм героев Тихонова. Потому-то Петрова трудно считать символом «бездумного подчинения» [22. С. 680], он сам стремится подчинять. Герои Тихонова выполняют *приказ* – как личности они исключительно функциональны (отсюда и страшное уподобление людей гвоздям). Приказ как таковой расположен вне их кругозора. Напротив, Маркс с Лениным никаких приказов Петрову не отдают, но они формируют его идеологическую субъектность, которая, в свою очередь, мотивирует свободное и в значительной степени иррациональное поведение героя. Неудивительно, что в тихоновских балладах диалог избыточен: в репликах тавтологически обсуждаются события фабулы. Балладу Слуцкого, в которой разговоры о «Марксе» и «пролетариях» образуют едва ли не самостоятельный сюжет, без диалога невозможно себе представить.

лостной картины мира, носителями которой была группа поэтов первого советского поколения, воспринималось и иллюстрировалось одним из них позднее, в 60–70-е гг.

Создатель «Баллады о догматике» оставил своим читателям два стихотворения (со сложным примыканием к ним еще и третьего – см. ниже), циклически соединенных в семантическом поле концепта «порядок», обладавшего в советское время особенно мощной смысловой гравитацией. Это стихотворения «Большой порядок» и «Июнь был зноен...», отделенные друг от друга в современном собрании сочинений несколькими страницами и созданные, судя по всему, почти одновременно (даты первопубликаций далеко разнесены во времени. Первая – 1963 г., вторая – перестроечный 1989-й).

Большой порядок

Двадцать лет я жил всухомятку –
в общежитиях и на войне –
и привык к большому порядку.
Он понравился даже мне.

Я привык, что храп соседа
надо выслушать и пережить,
что мечту о жизни оседлой
надо на полужизнь отложить.

Что в бараке и что в окопе,
несмотря на шум и на чад,
хорошо, приятно, толково?
То, что это люди звучат.

То, что рядом едят и дышат,
руки под головы кладут,
то, что слово твоё услышат,
руку помощи подадут.

Трудно было всем. Помогали
все – всем. От зари до зари.
И в один котелок макали
твердокаменные сухари.

Вместе, заодно, всем миром,
скопом всем, колхозом всем.
Потому-то моральным жиром
обрастать не могу совсем.

[16. Т. 2. С. 37]

Июнь был зноен. Январь был зябок.
Бетон был прочен. Песок был зыбок.
Порядок был. Большой порядок.

С утра вставали на работу.
Потом «Веселые ребята»
в кино смотрели. Был порядок.

Он был в породах и парадах,
и в органах, и в аппаратах,
в пародиях – и то порядок.

Над кем не надо – не смеялись,
кого положено – боялись.
Порядок был – большой порядок.

Порядок поротых и гнутых,
в часах, секундах и минутах,
в годах – везде большой порядок.

Он длился б век и вечность длился,
но некий человек свалился,
и весь порядок – развалился.

[16. Т. 2. С. 47]

В первом стихотворении Слуцкий разворачивает концепт «большой порядок» в сторону идиллии. Всех признаков этого хронотопа, охарактеризованного Бахтиным (связь героя с местом – родной землей, своего рода не-

подвижность; ограниченность жизни циклом ее воспроизводства – от еды до любви и рождения; единство с природой [24. С. 374–375]), увидеть здесь, конечно, нельзя, но такой дотошности от читателя поэт и не требует. Идиллические архетипы сосредоточены Слуцким в едином главном фокусе: совместности действия *всех* («Вместе, заодно, всем миром...»), каковая позволяет ликвидировать эгоистическое самососредоточение лирического героя («Потому-то моральным жиром / обрастать не могу совсем»). А уже из этой общей с эпосом установки следуют и более точные идиллические конкретизации: кочевая жизнь на фронте, т.е., по идее, совсем не идиллическая, понимается как вечное соседство с живыми («Что в бараке и что в окопе, / несмотря на шум и на чад, / хорошо, приятно, толково? / То, что это люди звучат»). Эта близость «физична», телесна («Я привык, что храп соседа / надо выслушать и пережить»), она, в частности, предполагает совместность сна и трапезы («То, что рядом едят и дышат, / руки под головы кладут»; «И в один котелок макали / твердокаменные сухари»), а забота в слегка трансформированном виде отсылает к идиллическому окружению объекта защиты руками («руку помощи подадут» [Ср.: 2. С. 129]).

Во втором стихотворении жанровая перспектива резко меняется, вследствие чего тот же самый концепт «большой порядок» решительно переосмысливается. «Порядок» как образ в данном случае словно «вспоминает» о своей давней укорененности в сатирической традиции. Акцент на этом многозначительном для русской политической культуры слове сделал в 1859 г. М.Е. Салтыков-Щедрин, складывавший в то время мозаику мотивов будущей «Истории одного города»:

Пришли, сударь, три брата: первый-то брат – капитан-исправник, второй-то брат – стряпчий, а третий брат, маленькой да востренькой, – сам мусье окружной! <...> Ну-с, сударь мой, пришли, значит, три брата, а как земля наша велика и обильна, то и выходит, что им втроем управиться в этом изобилии стало совсем неспособно. *И пошли у них братцы меньшие, примерно хоть ты или я: чем больше порядка, тем больше братцев, и до того, сударь, дошло, что, кроме порядка, ничего у хозяев-то и не осталось. Где было жито – там порядок, где худоба всякая была – там порядок, где даже рожицы росли – и там завелся порядок. И стало, сударь мой, хозяевам куда как радостно: земля, говорит, наша хоть и не изобильна, да порядок в ней есть... резон!* [25. С. 11–12].

(«Гегемониев», из цикла «Невинные рассказы»)

Действительно, в стихотворении «Июнь был зноен...» соблюдены главные признаки сатиры [См.: 26. С. 58–61] – от метапоэтических следов смеховой культуры на уровне лексики («Веселые ребята», «в пародиях – и то порядок», «Над кем не надо – не смеялись») до развенчания самозванного «героя» («...некий человек свалился, и весь порядок – развалился») и самоотрицания субъекта лирической рефлексии, печально сознающего свою (и, вероятно, также – общую, *всех*) неспособность бросить вызов сталинскому культу: глагольные формы «вставали», «смотрели», «не смеялись»,

«боялись», несмотря на совпадение форм 1, 2 и 3-го лица, явно подразумевают не внеположного, «судящего» автора, но автора вовлеченного, пишущего не о «них», а о «нас» (*мы смотрели, *мы боялись).

И тем не менее скрытый рационализм сатиры, присущая ей подспудная надежда на исправление мира не позволяют закончить анализ квазидialogа о *порядке* у Слуцкого примером сатирического стихотворения. К счастью, разрабатываемое поэтом семантическое поле предоставляет возможность увидеть подлинный финал интересующей нас цепи текстов в виде еще одного неподцензурного сочинения – «Порядок» (первопубликация – опять-таки 1989 г.):

Порядок

А Блока выселили перед смертью.
Шло уплотнение, и Блока уплотнили.
Он книги продавал и перелистывал,
и складывал, и перевязывал.
Огромную, давно неремонтированную
и неметеную квартиру жизни
он перед смертью вымыл, вымел, вымерял,
налаживал и обревизовал.

Я помню стол внезапно умершего
поэта Николая Заболоцкого.
Порядок был на письменном столе.
Всё черновое было уничтожено.
Всё беловое было упорядочено,
перепечатано и вычитано.
И черный, торжественный, парадный
костюм, заказанный заранее,
поспел в тот день.
Растерянный портной
со свертком в дрогнувших руках
смотрел на важного, спокойного
поэта Николая Алексеевича,
в порядке, в чистой глаженной пижаме
лежащего на вымытом полу.
Порядок!

[16. Т. 2. С. 214]

Создав здесь, в отличие от двух предыдущих примеров, сплав нескольких сюжетно-жанровых традиций (элегия на смерть, одический мотив итогового завещания-«памятника себе», неявная инвектива «на смерть поэта»), Слуцкий, оканчивая стихотворение выносной строкой «Порядок!», дает возможность трактовать свое произведение как минимум двояко. Эта двойственность выражается и в графическом оформлении текста, в котором начальное слово заглавия повторено в концовке, где точно так же про-

типовопоставлено основному тексту, став его своеобразным контраголовком. Реагируя на введенную восклицательным знаком разговорную интонацию («Как дела? – Порядок!» – пример из словаря Ожегова [27. С. 566]), читатель вправе увидеть главный смысл стихотворения в спокойном восхищении перед героями, мужественно и сосредоточенно подводящими итоги своей жизни. Состоятельность этой трактовки поддерживается общей серьезностью тона и характеристик, обращенных к Блоку и Заболоцкому («квартиру жизни / он перед смертью вымыл», «важный», «спокойный»), а также той связующей нитью, которая идет от разговорного «Порядок!» к итоговой, философски отстраненной «упорядоченности» («Всё беловое было упорядочено», «Порядок... на письменном столе», «в порядке... лежащего на вымытом полу»), в свою очередь отсылающей к наивысшей, мифопоэтической миссии поэта, борющегося «с хаосом» и укрепляющего «космическую организацию, ее закон» [28. С. 327].

Между тем этот базовый смысл не одинок, он диалогически соединен со сценами, по своей событийно-художественной природе комическими, причем первая, с Блоком в главной роли, явственно ориентирует читателя на смеховые сюжеты Булгакова и Зощенко, воспроизводивших абсурд советского квартирного быта. Начало текста *ex abrupto* – «А Блока выселили...», – подразумевающее повторность одной и той же судьбы по модели «*А Гумилева...», «*А Мандельштама...» и т.д., подводит к читателю еще одного скрытого за третьим лицом глагола «выселили» героя, на которого поэтом направлена инвектива. Это ощущаемое присутствие сюжетно не конкретизированного персонажа также сигнализирует о порядке особого рода – том, по логике которого и «шло уплотнение». Высокая одическая тема последнего итога, предсмертного поэтического завещания с точки зрения этого порядка (как, вероятно, сам Заболоцкий – в глазах «растерянного портного», принесшего костюм, а увидевшего своего клиента в пижаме на полу) резко понижается, а внедрение этих сценок в текст начинает приближать его установку к иронии: заметим, что своей хаотичностью, нелепостью, непредсказуемостью они контрастируют с образами «обревизованной квартиры», прибранного стола и сложенных в порядке беловиков.

Ирония, справедливо отмечает Г. Ройтман, приходит в мир поэта вместе с двумя темами – сталинского культа и еврейской этничности [17. С. 89], запускающими нужный прием (как ранее – сатире) механизм самоотрицания [26. С. 76], а также задающими ту двойственность, «напряжение между “да” и “нет”, серьезным и смеховым» [29. С. 215], без которых ирония невозможна в принципе. Неразрывно, поколенчески связанный с героической эпохой советского проекта, при этом остро чувствуя свои этнокультурные корни, поэт оказывался в своеобразной психологической ловушке, не имея возможности ни отрешиться от обоих состояний, ни бесконфликтно отождествить себя с тем и другим.

Комические сцены из жизни «уплотняемого» Блока и готовящегося надеть строгий костюм, но падающего замертво в глаженной пижаме Заболоцкого, своей энергетикой направлены именно на лирического героя: по-

эт, пишущий о другом поэте, не может не примерять его участь на себя. Невозможно, однако, представить, что субъект элегического воспоминания («Я помню...») или автор скорбного обвинения, намеком брошенного уничтожившей поэтов-мучеников системе, желал бы державинско-пушкинского памятника себе в виде конфискованной квартиры, прибранного пустого кабинета или глаженной пижамы. Идея социального порядка, пройдя путь от идиллической советской всеобщности к сатирическому развенчанию этой всеобщности, исчерпывается в эстетическом локусе безысходной иронии жизни поэта в СССР.

Подведем итог и вернемся к «Балладе о догматике». Пример с тремя стихотворениями о «порядке» был нам необходим для демонстрации приемов поэтического осмысления Слуцким культурно-исторического феномена («порядок», «догма» – символы времени), подлежащего нескольким, способным, по идее, создать ситуацию диалога, альтернативным прочтениям. Стратегией таковых избирается рассечение одного знакового поля «ножами» противоположных по своим архетипическим первообразам жанров. Ср.: «...Идиллике ирония чужда в принципе» [26. С. 75]. Возможность диалогового взаимодействия при таком подходе ликвидируется; картина мира становится дискретной, а смысловая динамика слагающих ее элементов – разнонаправленной. Применение этого принципа к балладе с исторически присущей ей целенаправленностью сюжета и служебным назначением диалога вносило сумбур как в отношения между героями, так и в их взаимодействие с той «истиной», о трагических попытках подрыва которой баллада обычно сообщала читателю.

Усваивая общие места баллады советской, молодой Слуцкий, не терявший связи с большим литературным прошлым жанра, на первых порах просто сдвигал позицию автора-носителя истины к более симпатичному ему агенту. Неудивительно, что на этом этапе хронотопический локус, условно говоря, Леноры / Людмилы, оказывался объектом революционной атаки, а атакующая сила неизбежно становилась очищенным от инфернальности вариантом «мертвого жениха». Ср. стихотворение «Современная теория баллады (Лекция)».

<...>

В первой трети текста нужно, чтобы
Было что взрывать.
ЧТО!

За этим ЧТО глядите в оба!
Здесь продешевить,
как проиграть.

<...>

Верю, Надеждою, Любовью
Это может быть.
Лучше же империей люблю, –
Их балладам правильной дробить.

<...>

4. *Балаиов Д.М.* «Князь Дмитрий и его невеста Домна»: (К вопросу о происхождении и жанровом своеобразии баллады) // *Русский фольклор : материалы и исследования.* М. ; Л., 1959. Т. 4. С. 80–99.
5. *Балаиов Д.М.* Из истории русской баллады: («Молодец и королева», «Худая жена – жена верная») // *Русский фольклор : материалы и исследования.* М. ; Л., 1961. Т. 6. С. 270–286.
6. Народные баллады / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д.М. Балашова. М. ; Л., 1963.
7. *Смирнов Ю.И.* Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988.
8. *Путилов Б.Н.* Русская историческая баллада в ее славянских отношениях // *Русский фольклор : материалы и исследования.* М. ; Л., 1963. Т. 8. С. 102–131.
9. *Кукулин И.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // *Новое лит. обозрение.* 2008. № 89. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html>
10. *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006.
11. *Журавлева А.И.* «Песнь о вещем Олеге» и русская романтическая баллада // *Журавлева А.И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века.* М., 2013. С. 87–97.
12. *Марченко Ю.И., Петрова Л.И.* Балладные сюжеты в песенной культуре русско-белорусско-украинского пограничья // *Русский фольклор : материалы и исследования.* СПб., 1993. Т. 27. С. 205–255.
13. *Волков Р.М.* Русская баллада первой четверти XIX столетия и ее немецкие параллели // *Наукові записки Чернівецького державного університету.* 1957. Т. 37, вип. 1. С. 3–48.
14. *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* М., 1994. С. 17–245.
15. *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. М., 2008. Т. 3.
16. *Слуцкий Б.* Собрание сочинений : в 3 т. / сост., подгот. текста и коммент. Ю. Болдырева. М., 1991.
17. *Ройтман Г.Л.* Борис Слуцкий: Очерк жизни и творчества. Tenaflu, 2003.
18. *Горелик П., Елисеев Н.* По теченью и против теченья...: (Борис Слуцкий: жизнь и творчество). М., 2009.
19. *Слуцкий Б.А.* Записки о войне // *Слуцкий Б.А. О других и о себе.* М., 2005. С. 15–162.
20. *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М., 2013.
21. *Топоров В.Н.* Заметки по реконструкции тестов // *Исследования по структуре текста.* М., 1987. С. 99–132.
22. *Эткинд Е.* Литературное самоубийство Николая Тихонова // *Revue des études slaves.* 1999. Т. 71/3. С. 673–680.
23. *Плеханова И.* Игра в императивном сознании: Лирика Бориса Слуцкого в диалоге с временем // *Вопросы литературы.* 2003. Вып. 1. С. 46–72.
24. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет.* М., 1975. С. 234–407.
25. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Гегемониев // *Собр. соч. : в 20 т.* М., 1965. Т. 3.
26. *Теория литературы* : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1.
27. *Ожегов С.Ю., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М., 2006.
28. *Топоров В.Н.* Поэт // *Мифы народов мира* : в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 327–328.
29. *Бройтман С.Н.* Ирония // *Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики.* М., 2008. С. 214–221.
30. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М., 2014.

HISTORICO-POETIC ASPECTS OF A BALLAD DIALOGUE (A CASE STUDY OF BORIS SLUTSKY'S "BALLAD ON A DOGMATIST")

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 55. 119–141. DOI: 10.17223/19986645/55/9

Kirill V. Anisimov, Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: kianisimov2009@yandex.ru

Keywords: historical poetics of ballad, V.A. Zhukovsky, dialogue in ballads, ballads by B.A. Slutsky.

By example of one of the significant pieces from Boris Slutsky's oeuvre, the author of the paper considers a characteristic case of the poet's intention to transform the dialogue-role structure, an inherent element of the classical ballad. The interpretation of changes, explanation of their reasons, answering the question whether these changes were occasional or willful required the attraction of representative sources – the paragons of folk and literary ballads. In the latter case, it seemed logical to compare the examined text with exemplary Zhukovsky's variations of Bürger's "Lenore" plot, which, in particular, led the author to a preliminary classification of "Zhukovsky's text" in Slutsky's poetry. The key thesis of the present work, which is primarily devoted to the poetics of a dialogue, is the notion that the mature Slutsky's ballad text experiences a conspicuous deformation within its role-dialogue interaction. The historical poetics of the ballad genre, in which its heroes' personal individualism justifiability is put to test, prompts that the role of Providence, a kind of an extra-personal reason, in whose perspective the reader is able to assess the consistency of personages' ambitions, the true or false character of their life aims, will be a marked position in characters' interplay. Thus, the role triangle often seen in folk ballads (bride or wife – her mother – groom or husband) allows us to observe in different versions of the plot how personages one by one are verified on his or her devotion to good and truth. In Zhukovsky's "Lyudmila", the heroine's mother and the author himself speak with Providence's voice, which is expressed in rhymes arranged similarly from the lexical viewpoint. The ideological context of the second half of the 20th century strongly distorted the role-dialogue interplay in a ballad. On the contrary to the early examples of the Soviet ballad where the power of ideology was perceived as one of Providence's faces, Slutsky's "Ballad on a Dogmatist" shows in its aesthetic focus the story (although factored out from the events of the plot) of the author's parting with dogma. The structural position earlier occupied by Providence or any force associated with it becomes vacant. As a result, the ballad structure is split, dialogue transforms into a quasi-dialogue as the main hero's figure is seen in the dual perspective of the mutually opposed roles: "bride" and "dead fiancée". In the conclusion of the paper, the author – in order to show the general turn of Slutsky's poetics to the reconstruction of quasi-dialogue situations – analyses three verses bound by the semantics of the "order" ("Big Order", "July was Sultry . . .", "The Order"). In the three texts, as it is shown in the work, one and the same initial concept is "transcribed" with the "languages" of different genres, which turns the original semantic core into a set of juxtaposed homonymous clones with only superficial likeness.

References

1. Magomedova, D.M. (2011) Ballada [The Ballad]. In: Tamarchenko, N.D. (ed.) *Teoriya literaturnykh zhanrov* [Theory of literary genres]. Moscow; Akademiya.
2. Tyupa, V.I. (2013) *Diskurs. Zhanr* [Discourse. Genre]. Moscow; Intrada.
3. Shatin, Yu.V. (1997) Motiv i zhanr: prikhod ozhivshogo mertvetsa za zhertvoy: (Ot "Lenory" Byurgera do "Revolyuts'onnoy kazachki" Prigova) [The motive and genre: the arrival of the revived dead for the victim: (From Bürger's "Lenore" to Prigov's "Revolutionary She-Cossack")]. In: Gol'denberg, A.Kh. (ed.) *Literatura i fol'klornaya traditsiya: sb. nauch. tr.: k 70-letiyu prof. D.N. Medrisha* [Literature and folklore tradition: Articles: to the 70th anniversary of prof. D.N. Medrisha]. Volgograd: Volgograd State Pedagogical University.

4. Balashov, D.M. (1959) “Knyaz’ Dmitriy i yego nevesta Domna”: (K voprosu o proiskhozhdenii i zhanrovom svoeobrazii ballady) [“Prince Dmitry and his bride Domna”: (On the origin and genre originality of the ballads)]. In: Skripil’, M.O. (ed.) *Russkiy fol’klor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: materials and studies]. Vol. 4. Moscow; Leningrad: USSR AS.
5. Balashov, D.M. (1961) Iz istorii russkoy ballady: (“Molodets i korolevna”, “Khudaya zhena – zhena vernaya”) [From the history of the Russian ballad: (“A young man and a princess”, “A thin wife – a faithful wife”)]. In: Skripil’, M.O. (ed.) *Russkiy fol’klor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: materials and studies]. Vol. 6. Moscow; Leningrad: USSR AS.
6. Balashov, D.M. (ed.) (1963) *Narodnyye ballady* [Folk ballads]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel’.
7. Smirnov, Yu.I. (1988) *Vostochno-slavyanskiye ballady i blizkiye im formy: Opyt ukazatelya syuzhetov i versiy* [East Slavic ballads and related forms: The experience of plot and version index]. Moscow: Nauka.
8. Putilov, B.N. (1963) Russkaya istoricheskaya ballada v yeye slavyanskikh otnosheniyakh [Russian historical ballad in its Slavic aspects]. In: Skripil’, M.O. (ed.) *Russkiy fol’klor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: materials and studies]. Vol. 8. Moscow; Leningrad: USSR AS.
9. Kukulin, I. (2008) Ot Svarovskogo k Zhukovskomu i obratno: O tom, kak metod issledovaniya konstruiyuet literaturnyy kanon [From Swarovski to Zhukovsky and back: How a research method constructs a literary canon]. *Novoye lit. obozreniye – New Literary Observer*. 89. [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html>.
10. Yanushkevich, A.S. (2006) *V mire Zhukovskogo* [In the world of Zhukovsky]. Moscow: Nauka.
11. Zhuravleva, A.I. (2013) *Koye-chno iz bylogo i dum: O russkoy literature XIX veka* [Something from the past and thoughts: On the Russian literature of the 19th century]. Moscow: Moscow State University. pp. 87–97.
12. Marchenko, Yu.I. & Petrova, L.I. (1993) Balladnyye syuzhety v pesennoy kul’ture rusko-belorusko-ukrainskogo pogranič’ya [Ballad plots in the song culture of the Russian-Belarusian-Ukrainian borderlands]. In: Azbelev, S.N. (ed.) *Russkiy fol’klor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: materials and studies]. Vol. 27. St. Petersburg: Nauka.
13. Volkov, R.M. (1957) Russkaya ballada pervoy chetverti XIX stoletiya i yeye nemetskiye paralleli [Russian ballad of the first quarter of the 19th century and its German parallels]. *Naukovi zapiski Chernivets’kogo derzhavnogo universitetu*. 37 (1). pp. 3–48.
14. Lotman, Yu.M. (1994) Lektsii po struktural’noy poetike [Lectures on structural poetics]. In: Koshelev, A.D. (ed.) *Yu.M. Lotman i tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola* [Yu.M. Lotman and the Tartu-Moscow Semiotic School]. Moscow: Gnoszis.
15. Zhukovskiy, V.A. (2008) *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete Works and Letters: in 20 vols]. Vol. 3. Moscow: Yazyki russkoy kul’tury.
16. Slutskiy, B. (1991) *Sobraniye sochineniy: v 3 t.* [Collected Works: in 3 vols]. Moscow: Khudozh. lit.
17. Roytman, G.L. (2003) *Boris Slutskiy: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Boris Slutsky: An essay on life and work]. Tenafly: Hermitage Publishers.
18. Gorelik, P. & Eliseyev, N. (2009) *Po techen’yu i protiv techen’ya...: (Boris Slutskiy: zhizn’ i tvorchestvo)* [Along the current and against the current: (Boris Slutsky: life and work)]. Moscow: NLO.
19. Slutskiy, B.A. (2005) *O drugikh i o sebe* [About others and about myself]. Moscow: Vagrius. pp. 15–162.
20. Kozlov, V.I. (2013) *Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda: Ocherki tipologii i istorii* [Russian elegy of the non-canonical period: Essays on typology and history]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury.
21. Toporov, V.N. (1987) Zаметki po rekonstruktsii testov [Notes on the reconstruction of tests]. In: Tsiv’yan, T.V. (ed.) *Issledovaniya po strukture teksta* [Studies on the structure of the text]. Moscow: Nauka.

22. Etkind, E. (1999) Literaturnoye samoubiystvo Nikolaya Tikhonova [The literary suicide of Nikolay Tikhonov]. *Revue des études slaves*. 71/3. pp. 673–680.
23. Plekhanova, I. (2003) Igra v imperativnom soznanii: Lirika Borisa Slutskogo v dialoge s vremenem [The game in the imperative consciousness: Lyrics of Boris Slutsky in a dialogue with time]. *Voprosy literatury*. 1. pp. 46–72.
24. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [Issues of literature and aesthetics: Studies of different years]. Moscow: Khudozh. lit. pp. 234–407.
25. Saltykov-Shchedrin, M.E. (1965) *Sobr. soch.: v 20 t.* [Collected Works: in 20 vols]. Vol. 3. Moscow: Khudozh. lit. pp. 7–14.
26. Tamarchenko, N.D. (ed.) (2004) *Teoriya literatury: v 2 t.* [Theory of Literature: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Akademiya.
27. Ozhegov, S.Yu. & Shvedova, N.Yu. (2006) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazheniy* [Explanatory dictionary of the Russian language: 80,000 words and phraseological expressions]. Moscow: Oniks.
28. Toporov, V.N. (1982) Poet [Poet]. In: Tokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira: v 2 t.* [Myths of the peoples of the world: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Sov. ents.
29. Broymtan, S.N. (2008) *Poetika russkoy klassicheskoy i neklassicheskoy liriki* [Poetics of Russian classical and non-classical lyrics]. Moscow: RSUH. pp. 214–221.
30. Yurchak, A. (2014) *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': Posledneye sovetskoye pokoleniye* [It was forever, until it was over: The last Soviet generation]. Moscow: NLO.