

## Анарративная разновидность балладного жанра: на материале лирики Тютчева

Тюпа, В.И.\*

---

- Резюме -

В статье реализуется инвариантный подход к изучению лирических жанров. Лирика рассматривается как перформативное по своей природе высказывание. В основе текстопорождающего творческого акта лирического поэта обнаруживается исторически устойчивая перформативная стратегия. Для жанра баллады, нарративность которой является неинвариантным (факультативным) признаком, это стратегия тревоги. Материалом для демонстрации предлагаемого исследовательского подхода явились анарративные баллады раннего Тютчева. В стихотворениях такого рода лирическое «я» оказывается «на пороге двойного бытия», на границе двух миров: дневного и ночного, радостного и ужасного, живого и мертвого. Но это не традиционное романтическое двоемирие, а некий контрапункт, напряженное сверхъединство. Сознание лирического героя балладного типа – катастрофическое сознание жертвы накануне жертвоприношения. В тютчевских анарративных балладах оно не скрыто за фантастическим сюжетом, оно обнажено, явлено в чистом виде.

**Ключевые слова:** лирика, жанр, баллада, перформатив, стратегия, Тютчев

---

\* Профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

В постканоническую эпоху жанр уже не представляет собой нормативный состав художественного целого; это теперь инвариантный генетический код принадлежности произведения к литературной традиции. А в XX столетии все очевиднее становится, что всякий речевой жанр характеризуется свойственной ему коммуникативной стратегией, позиционирующей инстанции субъекта, объекта и адресата высказываний. Литературные жанры не составляют исключения. В предлагаемой статье речь пойдет о балладе именно как о жанровой стратегии.

Материалом нам послужит лирика Ф.И. Тютчева 1820-30 гг. Это не только ранний период творчества поэта, но и период роста и расцвета русского романтизма, чутким современником, но не приверженцем которого был автор «*Silentium*'а». Лирический герой названного стихотворения – несомненный и крайний романтик, но автору принадлежит очевидная позиция внаходимости. Он побуждает высказываться того, кто прокламирует принципиальное молчание.

«Лирическое стихотворение – это всегда волевой акт, заклинание, «заговор», внушение, наваждение, чародейство»<sup>1)</sup>. В 1961 году, когда историческая поэтика, вытесненная из отечественного литературоведения в 30-40-е годы, пока еще не была «реабилитирована», эта мысль Г.Д. Гачева и сама звучала как заклинание. Тогда как с позиций исторической поэтики представляется очевидным, что лирический дискурс формируется на почве дискурса *магического*. В настоящее время «традиционную связь поэзии и магии»<sup>2)</sup>, связь лирики с «магическими функциями слова» можно признать общим местом литературоведческой науки<sup>3)</sup>.

Магическое прошлое лирического дискурса достаточно прозрачно мотивирует специфическую емкость, интегративность (по формуле Пастер-

---

1) Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М.: Издательство Московского университета; Издательство «Флинта», 2008. С. 131.

2) Фридрих Г. Структура современной лирики. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 33.

3) См.: Гаспаров М.Л. Введение // Лирика: генезис и эволюция. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007.

нака здесь «в слово сплочены слова»), а также и преимущественную стихотворность лирики. Принципиальная роль повторов, повышенная степень ритмической упорядоченности, повышенная плотность эпитетов, тропов, олицетворений и парафраз, анаграмматическая и строфическая организация текста – все это своего рода рудименты глубоко архаичной вербально-синкретической практики заговоров, заклинаний, «чародейного слова, вмещающего в себе страшную силу»<sup>4</sup>). Отсюда проистекает «вербальная магия», позволяющая, по мысли Гуго Фридриха, «ради эффекта околдования разбить, распылить мир на фрагменты. Темнота, инкогерентность становятся предпосылками лирической суггестии»<sup>5</sup>).

Магическое слово являет собой образцовый перформатив. Перформативные высказывания, по мысли их первооткрывателя Джона Остина, «никак не могут быть истинными или ложными [...] Если некто произносит подобного рода высказывание [...] тем самым он не просто говорит, но делает нечто»<sup>6</sup>). Коммуникативные действия такого рода – в противоположность нарративным репрезентациям – являются речевыми *автопрезентациями*, поскольку субъект перформативного слова не свидетель событийного действия и не рассказчик о нем, а сам действователь. Понятно, что коммуникативные стратегии перформативных дискурсов радикально отличаются от стратегий нарративных. Перформативные речевые жанры – это жанры непосредственного действия словом, осуществляющего изменение (заново «переформатирующего») саму коммуникативную ситуацию общения. Таковы клятвы и проклятия, приказы и просьбы, жалобы и призывы, благословения, приветствия, разрешения, обещания, благодарности, завещания и т.п.

Перформатив является древнейшим родом говорения, мотивированным

---

4) *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 1. М.: Индрик, 1994. С. 44.

5) *Фридрих Г.* Структура современной лирики. С. 34.

6) *Остин Дж.* Перформативные высказывания // *Остин Дж.* Три способа пролить чернила. СПб.: Алетейя, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. С. 264.

магической силой творящего и претворяющего слова. Он базируется на архаичных представлениях об *онтологических* возможностях магического дискурса, задающего бытийственные характеристики предметов, существ, отношений. Слово такого дискурса – принципиально хоровое, суггестивное, не индивидуальное слово. Возрастание творческой индивидуальности лирического поэта и постепенное отмирание у современной лирики (верлибр, лирическая проза) рудиментов магической вербальности не устраняет сущностной ее характеристики: лирический дискурс – это *перформатив хоровой значимости*.

В лирике, писал Бахтин, «авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – *хоровая одержимость*»; «лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке», без которого «начинается разложение лирики»<sup>7)</sup> (что, отмечу, и происходит с футуристической и прочей экспериментальной «антипоэзией»). Художественное восприятие лирического текста на краткие мгновения погружает нас в историческую глубину мифологических корней культуры, где «мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала»<sup>8)</sup>. В лирическом перформативе – в отличие от нарратива – мы имеем дело не с разделением на говорящего и внимающего, но с событием ментального единения. Здесь со стороны лирического субъекта имеет место акт *самоактуализации*, а со стороны реципиента – акт *самоидентификации* с лирическим субъектом, суггестивного вхождения в хоровую общность с инициатором лирического дискурса как со своего рода запевалой.

К числу базовых для речевой культуры человека перформативов хоровой значимости принадлежат, прежде всего, *хвала и хула*. Согласно рассуждению Бахтина, хвала и брань «составляют древнейшую и неумиряющую подоснову основного человеческого фонда языковых образов [...], интонационного и жестикуюляционного фонда»<sup>9)</sup>. Помимо

7) Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 231, 232 (курсив Бахтина).

8) Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С.149.

хвалы и хулы не менее важными в жизни первобытного человека были, несомненно, перформативы *жалобы* (плача), *угрозы* (тревоги) и, напротив, *покоя* (умиротворения). Это круг «жанровых зародышей» лирики. От архаичного речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к оде; от брани – к лирической инвективе; от ритуального оплакивания – к элегии; от перформативов покоя и тревоги – к идиллии и балладе.

Балладу (как и басенную инвективу) принято рассматривать в качестве нарративного жанра<sup>9)</sup>, относя его при этом к лирическому роду поэтических высказываний. На самом деле яркая нарративность баллады в период ее романтического расцвета все же остается кластерным признаком исторически конкретной модификации жанра, не будучи инвариантным свойством лирики в целом. Отметив «повествовательную форму» романтической баллады, Гегель справедливо настаивал на том, что у нее «основной тон остается вполне лирическим; ибо главное здесь – не описание и изображение [...] а, наоборот, способ восприятия и чувство субъекта, настроение [...] Впечатление, ради которого сочиняется такое произведение, целиком принадлежит лирической сфере»<sup>11)</sup>. Фигура лирического субъекта в балладе с сюжетом и персонажами (как и в басне) является метаповествовательной.

Балладный тип лирического дискурса генетически восходит к сигналу тревоги, к перформативу угрозы, к колдовскому контакту со злыми духами. Одно из связующих звеньев между первичным речевым жанром утрашения, с одной стороны, и балладным жанром, с другой, угадывается, например, в детских «страшилках». Но, освободившись от наивной наглядности пугающих историй, баллада легко может стать анарративной, какова она, например, в «Бесах» Пушкина. Отмечая

9) Бахтин М.М. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русские словари, 1996. С. 84.

10) Ср.: «под балладой стали разуметь стихотворение с фабулой» (Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996. С. 242).

11) Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М.: Издательство «Искусство», 1971. С. 497.

«тенденцию к *лиризации* балладного жанра, выразившуюся в новых формах «внутреннего» драматизма, редукции сюжетно-фабульного начала, элиминации [...] мотивировочного комплекса» классической баллады, О.В. Зырянов справедливо говорит «о рождении более широкой и свободной – неканонической – жанровой формы [...] балладного стихотворения»<sup>12)</sup>.

В ранней лирике Тютчева обильно встречаются манифестации тревоги. Голос жаворонка вечером («В этот поздний, мертвый час») воспринимается «Как безумья смех ужасный». Зарисовка «Песок сыпучий по колени...» завершается словами: «Ночь хмурая, как зверь стокий, / Глядит из каждого куста!» Таким текстам нетрудно перерасти в балладу. Что, в сущности, и происходит в стихотворении с итальянским названием «Mal'agia», медитативный предмет которого – «Во всем разлитое, таинственное Зло». Только вместо индивидуального персонажа нарративной баллады здесь «сыны Земли», за которыми приходит «посланник роковой».

Знаменитое «Я лютеран люблю богослуженье» завершается прямым перформативом угрозы: «...молитесь Богу, / В последний раз вы молитесь теперь».

Даже любовная лирика Тютчева не чужда такого рода перформативности: «Не верь, не верь поэту, дева ... Страшись поэтовой любви». Легко разглядеть потенциальную балладу в стихотворении «К N.N.» (обращенном к неверной мужу красавице), которое завершатся словами: «Смотреть в тени, как в кисти винограда / Сверкает кровь сквозь зелени густой».

Концептуальным эпицентром нарративной баллады обычно является своего рода «портал» событийного перехода в мир иной (чужой и страшный), веха зыбкой грани между жизнью и смертью. Осколком баллады воспринимается «Могила Наполеона», целиком посвященная такого рода «порталу». Имеется у раннего Тютчева и типовая романти-

---

12) Зырянов О.В. Жанровая архитектурность лирики как инструмент практической поэтики // Жанр как инструмент прочтения. Ростов-на-Дону: «Инновационные гуманитарные проекты», 2012. С. 146.

ческая баллада небольшого объема («Все бешеной буря, все злее и злей») с пуантом, высвечивающим грань перехода между повседневностью и тeneвым миром: «Под молнийным блеском, раздвинувшим мглу, / Тень мужа над люлькой сидела в углу».

Но поистине инвариантным свойством баллады является ценностная архитектура бытийного *контрапункта*, когда – словами М.М. Гиршмана – граница «оказывается столь же невозможной, сколь невозможно и отсутствие границы»<sup>13</sup>). В отличие от популярного романтического «двоемирия» (непреодолимое размежевание) лирическое озарение баллады есть откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному «миру сему» и тревожно загадочному, пугающе неведомому миру «потустороннего» бытия. У Тютчева, согласно весьма точной формулировке О.Ю. Пыпенко, «постоянное присутствие смысловых оппозиций бытие-небытие, хаос-космос, сон-явь, ночь-день и др. формирует не романтическое двоемирие, а некое напряженное сверхединство, в которое оба члена оппозиции органично вписаны»<sup>14</sup>).

«Сон на море» разворачивает картину двойственного, контрапунктического существования: «в тихую область видений и снов / Врывалась пена ревущих валов». В стихотворении же «Как сладко дремлет сад темнозеленый...», напротив, в природную тишину гулом «смертных дум, освобожденных сном», проникает «мир бестелесный, слышный, но незримый». Однако жанровая модель парадоксального взаимопроникновения несовместимых семантических пространств остается единой.

Квинтэссенцией чисто лирической (анарративной) балладности Тютчева можно признать общеизвестные строки 1855 года:

---

13) Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Издательство "Языки славянских культур", 2007. С. 488.

14) Пыпенко О.Ю. На границе двух миров. Образ лебедя в художественном мире Ф.И. Тютчева и Н.А. Заболоцкого // Літературознавчий збірник. Вип. 15-16. Донецьк, 2003. С. 260.

О вещая душа моя,  
 О сердце, полное тревоги, —  
 О, как ты бьешься на пороге  
 Как бы двойного бытия!..  
 Так, ты — жилища двух миров.

Это своего рода инвариант балладного раздвоения субъекта поэтической самоактуализации: «Язык для всех равно чужой / И внятный каждому, как совесть!» («Бессонница»); «Две беспредельности были во мне» («Сон на море»); «Игра и жертва жизни частной» («Весна»); «страшная песня» ветра оказывается для души «повестью любимой» («О чем ты воешь, ветер ночной?»); «в чуждом, неразгаданном, ночном» личность вдруг узнает собственное «наследье родовое» («Святая ночь на небосклон взошла») и т.п.

Для такого субъекта и окружающий мир двоится:

Смотри, как запад разгорелся  
 Вечерним заревом лучей,  
 Восток померкнувший оделся  
 Холодной, сизой чешуей!  
 В вражде ль они между собою?  
 Иль солнце не одно для них  
 И, неподвижною средою  
 Деля, не соединяет их?

Перед нами истинно балладный (не иерархический) контрапункт миров – в противоположность одическому вертикально-иерархическому их соподчинению (стихотворение «И гроб опущен уж в могилу...» завершается «В воздушной бездне голубой»). Если ода и инвектива архитектурно организованы оппозицией «верха» и «низа», то в балладных по своей жанровой природе стихах «Как океан объемлет шар земной» такая оппозиция концептуально снята: «Небесный свод [...] таинственно глядит из глубины». Данный ход поэтической мысли повторяется в «Лебеде», где одический «орел» парадоксально обесценивается. В ранних стихах «К



Н.» ценностные верх и низ неразрывно связаны одним и тем же светом, который «Лишь в небесах сияет он небесный; / В ночи греха, на дне ужасной бездны, / Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет».

В стихотворении «Из края в край, из града в град...» три центральные строфы отданы голосу идиллии: «О, оглянися, о, постой, / Куда бежать, зачем бежать?..» Но наивное воззвание отвергается чисто балладной аргументацией: «Не время вызывать теней: / И так уж этот мрачен час» и т.д. О.В. Зырянов уже отмечал «балладную ситуацию» и «балладный опыт» этого стихотворения<sup>15</sup>).

Сохраняя общую с идиллией архитеконику соотнесенности «своего» и «чужого» миров, баллада разворачивает контридиллическую, центробежную картину пограничного и нередко призрачного существования («наша жизнь стоит пред нами, / Как призрак, на краю земли»), тогда как идиллии присуща центростремительная архитеконику животворного круга. В «Бессоннице», откуда приведена последняя цитата, само лирическое «мы» – подобно какому-нибудь пришельцу из романтической баллады – оказывается вдруг не принадлежащим миру живых, поскольку «голос погребальный» часов «оплакивает нас», кого «забвением занесло».

В отличие от идиллии в балладе «свой» мир – отнюдь не всегда позитивная ценность. В антиидиллическом (и уже в силу этого балладном) стихотворении «Проблеск» души рвутся за пределы «земного круга», однако «Мы в небе скоро устаем, – / И не дано ничтожной пыли / Дышать божественным огнем». Поэтому, возвращаясь из запредельного мира, «Вновь упадам не к покою (ценностный вектор идиллии – *В.Т.*), / Но в утомительные сны».

В нарративной романтической балладе жанрообразующая катастрофичность бытия часто разворачивается в формах воображаемого сверхъестественного сюжета, обратного сюжету инициации: не герой посещает страну мертвых с последующим воскресением-возвращением в новом

---

15) Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. С. 304-310.

качестве, а пришелец из потустороннего мира проникает в повседневную жизнь с катастрофическими для нее последствиями. На фоне этой жанровой традиции достаточно актуализировать пограничную ситуацию перехода между мирами, и стихотворение «Итальянская villa», разворачивавшееся поначалу как идиллия, в концовке оборачивается к нам своим балладным ликом: «Вдруг всё смутилось: судорожный трепет / По ветвям кипарисным пробежал [...] Что это, друг? [...] Та злая жизнь, с ее мятежным жаром, / Через порог заветный перешла?»

Впрочем, демоничность балладного «гостя» отнюдь не является жанровой константой. «Пророк» Пушкина являет образцовое балладное вторжение потустороннего, – но в данном случае сакрального – начала с катастрофическими последствиями для человеческого (допророческого) «я». В тютчевском «Тени сизые смешались...» в аналогичной роли утешителя «духовной жажды» выступает призываемая лирическим героем «мгла самозабвения»; а сифида в облике мотылька – и вовсе чаемый «гость дорогой» («Cache-cache»).

Иногда таинственная стихия посещения так и остается неопознанной («Вчера, в мечтах обвороченных...»). В подобных случаях (выше упоминалось стихотворение «К N.N.») балладный сюжет пришельца выступает у Тютчева в роли кода, дешифрующего лирическую ситуацию: «И мне казалось, что меня / Какой-то миротворный гений / Из пышно-золотого дня / Увлеч, незримый, в царство теней» («Еще шумел веселый день...»).

За традиционными романтическими сюжетами о мертвых женихе или невесте, коварных русалках-утопленницах, демонических природных силах и т.п. кроется инвариантная для баллады *катастрофическая* самоактуализация лирического субъекта. Полнее всего балладное лирическое «я» обретает себя перед лицом мировой катастрофы. Вспомним «Последний катаклизм» или «Цицерон» («Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые»). В анарративной балладе этот жанрообразующий (инвариантный) фактор явственно выходит на передний план:

Мужайся, сердце, до конца:  
И нет в творении творца!  
И смысла нет в мольбе!

Не лишним будет отметить, что и в этих строках, как в «Silentium'е», как в нарративной балладе, говорящий субъект – это лирический персонаж, дистанцированный от автора, но суггестивно актуальный для него и для читателя.

Катастрофическая самоактуализация романтического типа представляет собой откровение не только неизбежной конечности индивидуального бытия, но одновременно и откровение его особенности, жертвенной ценности, внеочечной самодостаточности обреченного «я» (в идиллии самодостаточен мир повседневного существования, а не отдельная личность). Отсюда трагическая провиденциальность многих балладных сюжетов.

Но даже ранний Тютчев в этом отношении уже постромантик. Катастрофическая самоактуализация у него сопряжена с глубоким сомнением в самостоятельной ценности личностного субъекта: «О нашей мысли оболщенье, / Ты, человеческое Я, / Не таково ль твое значенье?» – как у льдин, которые «Утратив прежний образ свой [...] Сольются с бездной роковой» («Смотри, как на речном просторе...»). Ода весне («Весна») завершается балладным жертвоприношением обесцененной «жизни частной».

Инвариантно общим для доромантической (фольклорной), романтической и постромантической модификаций балладного жанра остается этос<sup>16)</sup> жертвенности:

---

16) Риторический «этос» речевого акта, который – по аналогии с «катарсисом» Аристотеля, или «расой» индийской поэтики – авторами льежской «группы  $\mu$ » был определен как «аффективное состояние получателя, которое возникает в результате воздействия на него» текстом (*Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. М.: Прогресс, 1986. С. 264*). Будучи некоторого рода этическим императивом, объединяющим участников общения, в области художественного письма этос носит эстетический характер эмоциональной рефлексии («переживание переживания», по слову Бахтина), суггестивно распространяемой на адресата.

О небо, если бы хоть раз  
 Сей пламень развился по воле,  
 И, не томясь, не мучась доле,  
 Я просиял бы – и погас! («Как над горячею золой...»);  
 Дай вкусить уничтоженья,  
 С миром дремлющим смешай! («Тени сизые смешались...»).

К вербализации жертвенной суггестивности сводится балладный монолог «Листья» («О буйные ветры, / Скорее, скорей! / Скорей нас сорвите / С докучных ветвей!»). «Осенний вечер» ведет своего читателя от «таинственной прелести зловещего блеска» через «предчувствие», «ущерб», «изнеможенье», «кроткую улыбку увяданья» к позиции жертвы: к «божественной стыдливости страданья».

Этос жертвенности предполагает трагическую модальность личностной самоидентификации. В отличие от оды баллада не знает позитивной вневременной вечности. Балладное время – подобно идиллическому – представляет собой беспредельно длящееся настоящее<sup>17</sup>. Не только идиллический локус «родного дома» и «родного дола»<sup>18</sup>, но и балладный локус пограничной территории меж двух пределов бытия нейтрализуют линейную необратимость времени, на которой основывается элегия. В идиллии живое не умирает, а в балладе мертвое действительно сосуществует с живым: хаос бездны «шевелится» под основами миропорядка. Но здесь не иерархическая антитеза вечности и тленности, но трагический контрапункт, неснимаемое напряжение.

Такие шедевры раннего Тютчева, как «Сон на море», «Silentium», «Тени сизые смешались...», «О чем ты воешь, ветер ночной?..», «День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...» – это жертвенно-катастрофические самоактуализации личности на рубеже, на могильной

17) Ср.: «в художественном мире Тютчева все происходит одновременно» (Фоменко И.В. Опыт анализа стихотворения Тютчева «Весенняя гроза» // Тютчевский сборник. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2004. С. 40).

18) Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 374.

границы дня и ночи, света и тьмы, космоса и хаоса как двух сторон единого бытия.

Не только в последнем из перечисленных, но и во всяком тютчевском произведении балладного типа человек – «сирота бездомный [...] пред пропастью темной. // На самого себя покинут он [...] В душе своей, как в бездне, погружен» (ср. лирическую ситуацию «*Silentium'a*»). В этом состоянии «чудится давно минувшим сном / Ему теперь все светлое, живое». Но возвращается день, и лирический персонаж вновь оказывается по другую сторону роковой черты. В стихотворении «*Безумие*» ситуация «*Silentium'a*» вывернута наизнанку: дневные лучи разгоняют «таинственно-волшебные думы» и ввергают в «беззаботность веселую». В смягченном варианте ситуация «*Безумия*» воспроизводится в стихах «Как птичка раннею зарей...», где лирическое «я» застигнуто как раз на грани дня и ночи.

Лирический персонаж «*Безумия*» явственно отстранен от авторской позиции лирического субъекта, но и в «*Silentium'e*», как уже было сказано, имеет место аналогичная вневременность. Во многих стихах Тютчева «для читателя существует герой и отделенная от героя, не сливающаяся с ним стихия авторского повествования»<sup>19</sup>). Такой лирический герой очень напоминает персонажей нарративной баллады – только с неразвернутым, редуцированным сюжетом. Очевидные примеры «аллюзивной», сюжетно неразвернутой баллады находим в «*Арфе скальда*» или «*Через ливонские я проезжал поля...*». Контур балладной ситуации в «*Там, где горы, убегая...*» отодвинут в прошлое элегической концовкой («*Всё прошло, всё взяли годы*»).

Нарративная баллада нередко имела диалоговую композицию, как в «*Лесном царе*» Гёте. Имплицитно такая структурная основа угадывается и

---

19) *Корман Б.О.* Некрасов и Тютчев (Заметки) // Некрасовский сборник. Вып. 3. М.; Л.: Академия Наук СССР, 1960. С. 220. Здесь вызывает возражение, однако, излишне расширительное употребление слова «повествование». В анарративных балладах данная композиционная форма субъектной организации текста часто не используется.

в «О чем ты воешь, ветер ночной?..», где вербализованы реплики только одной страдательной, не огражденной от потустороннего вторжения стороны. В этих репликах сгущены многие традиционно балладные мотивы.

Архитектоника стихотворения «День и ночь», на первый взгляд, вертикальна, как в оде или инвективе: «высокий» мир богов, средний мир «земнородных» и «бездна». Однако ни одического взлета до божественных вершин миропорядка<sup>20</sup>), ни позорного прозябания на дне жизни здесь не предполагается. Контрапункт двух ликов бытия (космическая бездна хаоса актуальна всегда, порой она лишь скрыта под «благодатной тканью» дня) ведет к самоактуализации, которая озаряет лирического субъекта ужасом неогражденности, самоощущением жертвы. В нарративных балладах эмоциональная рефлексия такого рода наглядно иллюстрируется катастрофическим сюжетом. Этос жертвенности, аллюзивно присутствующий в этом стихотворении, в «Тени сизые смесились...» поэтически эксплицирован, архитектоника контрапункта доведена до своего максимума («Всё во мне, и я во всём»), переживаемого как «час тоски невыразимой».

«День и ночь» может служить своего рода ключом для балладного прочтения аналогичного по своей композиции и суггестивности стихотворения «Люблю глаза твои, мой друг...». Трагическая эмоциональная рефлексия – вопреки тематизму любовного признания – индуцируется здесь контрапунктом «пламенно-чудесной» игры глаз, взглядывающих в небо, и «угрюмого, тусклого огня» глаз, «потупленных ниц».

Жанровый репертуар раннего Тютчева, разумеется, не сводится к

---

20) Одическая архитектоника «Весенней грозы» «выводит состояние, которым охвачены видимый мир и человек, за пределы физического пространства и времени в мифологические время и пространство. Весеннее пиршество природы и человека оказывается лишь органической частью пиршества космического» (Фоменко И.В. Опыт анализа стихотворения Тютчева «Весенняя гроза». С. 41). Вследствие этого стихотворение с угрожающим названием оказывается своего рода антибалладой.

текстам балладного типа. «Как дочь родную на закланье...» – очевидная ода; одическая архитектоника разворачивается и в пейзажной зарисовке «Над виноградными холмами...». Инвективами следует признать «14-ое декабря 1825», «Не то, что мните вы, природа...». «Полдень» или «Нет моего к тебе пристрастья...» – несомненные идиллии. «Я помню время золотое...», «Сижу задумчив и один...» или «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...» – классические элегии. Но жанровая стратегия баллады в рассмотренном корпусе стихотворений представляется в наибольшей степени отвечающей творческим интенциям поэта.

### Литература

- Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. Т. 1. М.: Индрик, 1994.
- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
- Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Русские словари, 1996.
- Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003.
- Гаспаров М.Л.* Введение // Лирика: генезис и эволюция. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2007.
- Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. М.: Издательство Московского университета; Издательство «Флинта», 2008.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. М.: Издательство «Искусство», 1971.
- Гиршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Издательство "Языки славянских культур", 2007.
- Дрюба Ж. и др.* Общая риторика. М.: Прогресс, 1986.
- Зырянов О.В.* Жанровая архитектуральность лирики как инструмент практической поэтики // Жанр как инструмент прочтения. Ростов-на-Дону: «Инновационные гуманитарные проекты», 2012.
- Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003.
- Корман Б.О.* Некрасов и Тютчев (Заметки) // Некрасовский сборник. Вып. 3. М.; Л.: Академия Наук СССР, 1960.
- Остин Дж.* Перформативные высказывания // *Остин Дж.* Три способа пролить чернила. СПб.: Алетейя, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006.
- Пыпенко О.Ю.* На границе двух миров. Образ лебедя в художественном мире Ф.И. Тютчева и Н.А. Заболоцкого // Літературознавчий збірник. Вип. 15-16. Донецьк, 2003.



- Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996.
- Фоменко И.В.* Опыт анализа стихотворения Тютчева «Весенняя гроза» // Тютчевский сборник. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2004.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- Фридрих Г.* Структура современной лирики. М.: Языки славянских культур, 2010.

**Abstract****Non-narrative Kind of Ballad Genre:  
On Material of Tyutchev's Work****Tiupa, V.I.\***

The article deals with an invariant approach to the study of lyrical genres. Lyric is regarded as a performative utterance by its nature. In the heart of a creative text-generating act by a lyrical poet we find a historically stable performative strategy. For the genre of ballad, where the narrative is not an invariant (optional) feature, there is a strategy of anxiety. As the material for the demonstration of the proposed research approach the early non-narrative ballads by Tyutchev were used. In that kind of poems the lyrical "I" turns out to be "on the verge of a double being", on the border of two worlds: day and night, joyful and terrible, living and dead. However, it is not the traditional Romantic double-world, but a counterpoint, intense over-unity. The consciousness of a ballad hero is a catastrophic awareness of a victim on the eve of the sacrifice. In Tyutchev's non-narrative ballads it is not hidden behind a fantastic plot, but it is exposed in its purest form.

**Key words:** Lyric, Genre, Ballad, Performative, Strategy, Tyutchev

---

\* Professor, Head of the Department for Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.

---

**Тюпа, Валерий Игоревич**

---

Доктор филологических наук. Профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ. Главный редактор журнала «Новый филологический вестник» и литературоведческой серии «Вестника РГГУ». Автор более 340 научных трудов, в том числе 18 книг, в частности: *Литература и ментальность, Дискурсные формации, Дискурс / Жанр*, и *Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении*.

---

**Tiupa, Valerij I.**

---

Doctor of Philological Sciences. Professor, Head of the Department for Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. He is a current member of the editorial boards of *New Philological Bulletin* and *RSUH / RGGU BULLETIN*. He is the author of more than 340 academic articles and 18 monographs, including *Literature and Mentality, Discourse formation, Discourse / Genre, The poetics of "Doctor Zhivago" in narratological reading*.

---

**논문심사일정**

논문투고일:	2015. 7. 10
논문심사일:	2015. 10. 16 ~ 2015. 11. 5
심사완료일:	2015. 11. 10