

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.К. СОЛОГУБА

Колыбельная песня в русской культуре существует в двух принципиально различных, хотя и родственных, ипостасях – фольклорной и литературной. Если фольклорная колыбельная не раз становилась предметом серьезных научных исследований, то литературная колыбельная до сих пор остается на периферии литературоведческой науки. Жанр литературной колыбельной не нашел себе места в литературоведческих словарях и справочниках, да и в теоретических и историко-литературных исследованиях он присутствует крайне фрагментарно. Единственным глубоким исследованием в данной области является монография В. Головина «Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе», в которой автор анализирует тексты литературных колыбельных, начиная с «Колыбельной песенки которую поет Анята, качая свою куклу» А. С. Шишкова (1773), и выявляет важнейшие инновации, внесенные последующими авторами.

Творчество Ф. Сологуба, предложившего одну из самых оригинальных разработок жанра колыбельной в русской поэзии, не было объектом отдельного исследования в контексте обозначенной проблемы.

В модернистской лирике рубежа XIX – XX веков колыбельная песня приобретает особую популярность. Активные жанровые и индивидуально-авторские трансформации, которым подверглись колыбельные в данный период, сформировали значительный пласт произведений данной жанровой формы (К. Бальмонт «Колыбельная песня», «Испанские колыбельные песенки», В. Брюсов «Колыбельные», А. Блок «Колыбельная песня», Вяч. Иванов «Колыбельная баркарола», С. Городецкий «Колыбельная», «Зимняя колыбельная», «Вечерняя колыбельная», А. А. Ахматова «Колыбельная», И. Северянин «Berceuse сирени», «Малиновый berceuse», «Berceuse томления» и др.). Художественные решения Федора Сологуба в области колыбельного жанра даже на этом фоне выглядят глубоко оригинальными.

В лирике Ф. Сологуба лишь несколько стихотворений озаглавлены как «колыбельная» – «Лунная колыбельная», «Тихая колыбельная», «Жуткая колыбельная», «Колыбельная себе», «Колыбельная Насте». Однако использование жанрового потенциала колыбельной песни у поэта достаточно разнообразно (от относительного следования канону – до легкого намека на него с помощью особой интонации и обращения к узнаваемым приемам), поэтому гораздо большее количество сологубовских стихотворений может быть интерпретировано в общей системе координат колыбельного жанра.

Являясь жанровой разновидностью песни, ориентированной на фольклорный источник, колыбельные обладают конкретной прагматикой: убаюкивание младенцев в колыбели. Привлекательность этой жанровой разновидности заключается в том, что колыбельная – одна из самых мелодичных форм в песенной традиции, отличающаяся особым ритмическим рисунком, формульностью, избыливающая приемами звукописи, повторами, специальными словами-попевками («баю-бай», «ай люли», «баюшки» и др.). Однако в поэзии Ф. Сологуба мотив убаюкивания, как правило, лишь исходный для разворачивания иного, подчас чуждого для фольклора, сюжета.

По мнению В. Головина, «стимулом исполнения фольклорной колыбельной является ситуационная оппозиция «не сон – сон» <...> В литературной колыбельной <...> [эта] оппозиция <...> может быть <...> основой лирической коллизии <...> и своего рода метафорой жанра. В литературных колыбельных <...> основная коллизия определяется производной оппозицией: «неуспокоенность – успокоенность» (тревога – покой), разрешение которой <...> связано с состоянием сна исключительно метафорически» [1, с. 293].

Традиционные для фольклорной колыбельной мотивы, образы и хронотоп оказываются у Ф. Сологуба помещенными в контекст символистского двоемирия. В художественной системе поэта, в основе которой заложена идея «преодоления» социофизической реальности и выхода за ее пределы, мотив «сна» является самым доминантным. По словам И.П. Смирнова, «...для декадентов именно отвлекающий от реальности сон часто становился особым состоянием мистического опыта, приобщающего «я» к пониманию сущностного миропорядка» [2, с. 57].

Колыбельная песня, по-символистски интерпретированная в поэзии Сологуба, идеально воспроизводит пограничное состояние сознания «в расщелине» между явью и сном. Формат колыбельной оказывается весьма уместным для функционирования доминантных для декаданса мотивов (одиночества, тоски, томления, брэнности человеческого существования, смерти, сна и др.) и обретает в лирике Ф. Сологуба статус одного из самых универсальных жанровых образований. Можно сказать, что убаюкивающий, певуче-усыпляющий ритм, лежащий в основе жанра колыбельной, вообще типичен для всей сологубовской поэзии. Такая устойчивая ритмическая и жанровая структура может быть объяснена особым значением для Сологуба, математика по образованию, теории колебаний. Поэт, рассказывая о творческом процессе, часто использовал категории этой теории. «Бывает, – говорил он, – что мы слышим слова, но не звуки слов, а что-то очень к ним близкое, то есть до нас доходят такие впечатления инобытия, которые по своему характеру, по ритму – по числу колебаний ближе всего к звукам слов, речи, но часто это что-то менее материальное, чем слово», «поэт нередко прибегает к понятию цвета лишь потому, что испытываемые им волны ощущений более всего приближаются по количеству колебаний к данному цвету» [Цит. по: 3, с. 71].

Одним из первых опытов поэта в области колыбельной является стихотворение «Просыпаюсь рано...» 1896 года. Приметы колыбельного жанра задаются в нем с самого начала (3-стопным хореем, серией повторов, усыпительными интонациями, наличием ключевого маркера «баюшки-баю»), однако традиционный хронотоп колыбельной (граница между днем и ночью, между бодрствованием и сном, между светом и тьмой) оказывается здесь «вывернутым наизнанку»:

Просыпаюсь рано.
Чуть забрезжил свет,
Темно от тумана,
Встать мне или нет?
Нет, вернусь упрямо
В колыбель мою, –
Спой мне, спой мне, мама:
«Баюшки-баю!» [4, с. 113]

Объектом колыбельной обычно является младенец. Переосмысление, трансформация этого жанра у Сологуба проявляется уже в том, что объектом колыбельной оказывается не младенец, а сам лирический субъект. Желание сна связано с представлениями о «злой» «реальности», требующей преодоления, «пробуждения» в ином, лучшем мире:

Сердце истомилось.
Как отраднo спать!
Горькое забылось,
Я – дитя опять,
Собираю что-то
В голубом краю,
И поет мне кто-то
«Баюшки-баю!» [4, с. 113]

Образ колыбели связан с дремотой, постепенным угасанием осознанных движений души. Внешнее и внутреннее пространства совмещаются, чтобы образовать пространство, заполненное неуверенностью. Состояние нерешительности, усталости перед лицом неразрешимых вопросов чередуется с бесконечным движением без цели, дающим ощущение иллюзорной свободы. Мотивы кругового движения, сложного круговорота времени очень важны для воображения Сологуба. Смысл этих образов связан с осознанным протестом против линейного поступательного развития событий и времени, с художественным воплощением актуальной для поэта идеи «вечного возвращения».

Достаточно типичное для ранней лирики Ф. Сологуба содержание уложено в жанр колыбельной, адресованной самому себе. Неслучайно поэт планировал назвать стихотворение именно так: «Колыбельная. Самому себе». В окончательном варианте

название было снято, однако спустя много лет Сологуб вернется к данной модели колыбельной и реализует ее в стихотворении 1921 года с практически таким же заголовком – «Колыбельная себе». В первом же эксперименте, в стихотворении «Просыпаюсь рано...», которое скорее можно назвать полуколыбельной, поэт акцентирует свое внимание на мотиве качания, колебания на грани яви и сна и тем самым осваивает возможности колыбельной формы. Отметим также, что в данном стихотворении возникает образ мечты, имеющий исключительное значение для сологубовской концепции искусства как «творимой легенды»: «Молодость мелькнула, / Радость отнята, / Но меня вернула / В колыбель мечта» [4, с. 113].

Ф. Сологуб считал, что воображение, мечта способны заменить лирическому субъекту и поэту «здешний мир». Буквально воспроизводя механизм действия колыбельной, он призывал:

В глубокий час молчания ночного
Тебе я слово тайное шепчу.
Тогда закрой глаза, и снова
Увидишь ты мою страну [4, с. 177].

Такая «моя страна» – фантастическая, инопланетная – была создана им в стихотворном цикле «Звезда Маир» (1898-1901). «Звезда Маир» – это лирическая утопия, в которой мечта сродни сну, забвению, вечному покою. Стихи данного цикла недаром ритмически напоминают колыбельную:

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,
И озарён прекрасною звездою
Далекий мир.
Земля Ойле плывет в волнах эфира,
Земля Ойле,
И ясен свет мерцающий Маира
На той земле [4, с. 173-174].

Однако непосредственное обращение Ф. Сологуба к формату колыбельной песни связано с функционированием совсем других мотивов-маркеров, например: мотива «пугания» ребенка, мотива пожелания ребенку смерти. Например, в «Жуткой колыбельной» (1913):

Не болтай о том, что знаешь,
Темных тайн не выдавай.
Если в ссоре угрожаешь,
Я пошлю тебя бай-бай.
Милый мальчик, успокою
Болтовню твою
И уста тебе закрою.
Баюшки-баю.

Чем и как живет воровка,
Знает мальчик, – ну так что ж!
У воровки есть веревка,
У друзей воровки – нож.
Мы, воровки, не тиранки:
Крови не пролью,
В тряпки вымакаю ранки.
Баюшки-баю [4, с. 417].

Характер символизации образного ряда оригинальных сологубовских колыбельных ощущается уже в эпитетах заголовочного комплекса: «Тихая колыбельная», «Лунная колыбельная», «Жуткая колыбельная». В усилении мотива «пугания» Ф. Сологуб следует традиции литературной колыбельной, например «Колыбельной песне» Брюсова (1902), где мир ночи насыщается драматизмом. Но сила звучания зловещего мотива «пугания» в «Жуткой колыбельной» Сологуба не знает аналогов в русской литературной традиции. Здесь автор внешне использует композиционный прием традиционного жанра колыбельной: после каждого очередного «пугания» обязательно возникает «успокоительный» маркер-рефрен, но

семантика этого успокоения как раз и создает ощущение жути, а финал стихотворения, его последняя строфа окончательно проясняет постоянно возникающий при чтении колыбельной вопрос: а кто же убаюкивает младенца?

Убаюкан тихой песней,
Крепко, мальчик, ты заснешь.
Сказка старая воскреснет,
Вновь на правду встанет ложь,
И поверят люди сказке,
Примут ложь мою.
Спи же, спи, закрывши глазки,
Баюшки-баю [4, с. 419].

Декларируемая победа лжи над правдой не оставляет сомнений: «поет» колыбельную кто-то из царства тьмы и лжи. Текст «Жуткой колыбельной» обнаруживает еще одно важное для Сологуба направление трансформации традиционной модели литературной колыбельной – тенденцию к неомифологизации. Реализуется эта тенденция в сложном переплетении различных классических мифологем и культурем, получающих в пространстве колыбельной оригинальную интерпретацию. Реминисцентные сигналы, явно или завуалировано отсылающие читателя к предшествующей литературной традиции, обеспечивают поливалентность семантики сологубовского текста. Например, последние две строки «Жуткой колыбельной» представляют собой очевидную отсылку к самой знаменитой в русской культуре литературной колыбельной – к «Казачьей колыбельной песне» М.Ю. Лермонтова: «Стану сказывать я сказки, / Песенку спою; / Ты ж дремли, закрывши глазки, / Баюшки-баю». Лермонтовская традиция заявлена автором как важнейший эстетический ориентир. Дело в том, что уже в «Казачьей колыбельной песне», в этом жанрообразующем тексте для русской литературной колыбельной, существует установка на нагнетание негативной образности (образы смертельной опасности и защиты от нее). Источник этой «пугающей» образности, практически отсутствующей в фольклорной колыбельной, обнаруживается в балладной традиции.

Колыбельная песня в творчестве Сологуба особенно подвержена межжанровым влияниям. Например, в «Тихой колыбельной» и в «Жуткой колыбельной» синтезируются жанровые установки колыбельной и баллады. Иногда поэт прибегает даже к жанровому оксюмору, объединяя разнородные элементы жанровых форм. Из всех жанров Ф. Сологуб выбирает именно те, что призваны выразить в качестве доминантных, казалось бы, противоположные идеи: начала жизни и ее конца, рождения и смерти.

На образном уровне центральный образ колыбели (топос детства; маркер, связанный с началом жизни) чаще всего соотносится, вплоть до отождествления, с образом могилы (маркером конца, смерти); колыбель становится в поэзии Ф. Сологуба универсальным символом человеческой жизни, краткой и трагической:

Отдадимся могиле без спора,
Как малютки своей колыбели,
Мы истлеем в ней скоро
И без цели [4, с. 55].

Вижу зыбку над могилой,
Знаю – мать погребена,
И ребенка грудью хилой
Не докормит уж она.
Нет младенца в колыбели,
Крепко спит в могиле мать,
Только зимние метели
Станут зыбку подымать.
Эта зыбка и могила, -
В них мой образ вижу я:

Умерла былая сила,
Опустела жизнь моя... [4, с. 116]

Неслучайно инновационная стратегия Сологуба в пространстве колыбельного жанра связана, прежде всего, с освоением достаточно редкой в фольклоре разновидности смертной колыбельной. Эта модель отличается предельно насыщенным драматизмом. Актуализация данной разновидности мотивирована еще одной заметной тенденцией в развитии колыбельной в творчестве Ф. Сологуба – усилением в ней автобиографического начала. Отправной точкой для написания большинства колыбельных поэта стали конкретные факты его биографии. Так, Сологуб мучительно переживает тяжелую болезнь любимой сестры – единственного по-настоящему близкого ему человека. Предчувствие близкой потери «проговаривается» им в поэтических строках:

Нет, умираем, плача тайно,
Сестра и я.
(«Мы были праздничные дети...», 30 августа 1906 г.).

Колыбельная, по закону жанра фиксирующая переходное состояние в жизни человека, в этом смысле становится идеальной формой:

Кто-то шепчет у окна,
Точно ветки шелестят:
«Тяжело мне. Я больна.
Помоги мне, милый брат».

(«Тихая колыбельная», 19 октября 1906 г.).

Две колыбельные, написанные в это время («Тихая колыбельная» и «Лунная колыбельная»), позднее были включены Ф. Сологубом в его самый известный поэтический сборник «Пламенный круг» и композиционно закрывали первый раздел книги, под названием «Личины переживаний». Сборник был опубликован в 1908 году, уже после смерти сестры, и открывался посвящением: «Эту книгу стихов посвящаю Моей Сестре». Вводя личные мотивы в текст колыбельных, Сологуб как бы заглядывает «за факт», помещает его в свой «всеобщий всемирный чертеж». Страшная личная трагедия превращается у поэта, по замечанию В.Я. Брюсова, в «картину для иллюстрации своего мировоззрения».

Второй раз еще более трагические личные обстоятельства мотивируют обращение поэта к жанру колыбельной. В сентябре 1921 года жена Сологуба Анастасия Чеботаревская покончила с собой, бросившись с Тучкова моста в реку. Тела ее не нашли, и Сологуб упорно отказывался верить в гибель жены. Издание Сологубом книги «Свирель» после гибели Чеботаревской можно рассматривать как своеобразный вызов поэта судьбе. В стихотворении «Колыбельная Насте», написанном под впечатлением безвременной утраты жены, он мечтает о соединении с ней в лучшем мире. Адресатом колыбельной становится умерший человек. Это, пожалуй, самая оригинальная находка Сологуба, смелая, но опирающаяся на свойства жанра и его эволюцию. «Колыбельная Насте» организована как убаюкивание любимой: речевой поток внутри нее выстроен так, что лирический герой как бы напевает возлюбленной колыбельную песню, чтобы она уснула:

В мире нет желанной цели,
Тяжки цепи бытия.
Спи в подводной колыбели,
Настя бедная моя.
...
Вспомни, звук моей свирели
Был усладой бытия.
Спи в подводной колыбели,
Настя милая моя,
До уставленного срока
Сесть в подводную ладью,
Унесись со мной высоко,
И спую тебе в раю... [5, с.130].

Таким образом, жанр колыбельной песни в творчестве Ф. Сологуба выступает как «проводник» в иной мир, как медиум между реальностью и ино-реальностью. Такой подход позволял поэту объединить феномены физической и «тонкой» реальности, сплавить их в единую целостную картину с полным набором свойств. Такая картина мира обладает завершенностью и универсализмом. По сути, она воспроизводит идеальное, высшее состояние сознания.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Головин, В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе / В. Головин. – Або: Abo Akademi University Press, 2000. – 451 с.
- 2 Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М.: Наука, 1977. – 204 с.
- 3 Дикман, М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба / М. И. Дикман // Ф. Сологуб Стихотворения. – Л., 1978.
- 4 Сологуб, Ф. К. Лирика / Ф. К. Сологуб. – Мн.: Харвест, 1999. – 480 с.
- 5 Сологуб, Ф. Неизданные стихотворения / Ф. Сологуб // Неизданный Федор Сологуб / Вступ. статья, публ. и комм. М. М. Павловой – М., 1997.

Л. Л. Ермакова

ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО СЕМЕЙНО-БИОГРАФИЧЕСКОГО РАССКАЗА

С пятидесятых годов прошлого столетия в мировой фольклористике начинает формироваться выраженный культурологический интерес к повседневным повествовательным текстам. Семейные истории всё чаще становятся важным материалом для анализа социально-нормативных и ценностных ориентаций. Исследователи указывают на тот факт, что семейные рассказы являются не только действенным способом развлечения и поучения, но и выполняют важные функции стабилизатора межпоколенных связей, а также служат уникальным средством для выражения ностальгических чувств. В связи с этим возрастает и их психологическая компенсаторная роль.

Следует отметить, что определение данного жанра как устный рассказ является не единственным и не претендует на роль конечной дефиниции в строгой жанровой дифференциации. В международной практике приняты также такие жанровые наименования, как «биографический рассказ», «семейные истории», «семейный биографический рассказ» и др. Среди них в последнее время наиболее популярными терминами являются «меморат» и «хроникат».

Под «меморатом» чаще всего подразумевается рассказ-воспоминание с тенденцией к фольклоризации, «хроникат» же соотносится с семейными хрониками, последовательность событий в которых выстроена, как правило, собирателем или собеседником. По основной области значений эти термины одновременно совпадают и с ещё одним не менее распространённым термином – «предание». Например, по сфере бытования можно выделить «семейные предания» или «генеалогические предания», представляющие собой ретроспективные рассказы из жизни семьи.

Дальнейшее усиление внимания к истории семьи, по мнению исследователя С.Ю. Неклюдова, происходит в конце прошлого и начале нынешнего столетия в контексте развития «биографического метода», причём проблема «достоверности» рассказа зачастую уходит на периферию, уступая место изучению феномена коллективной памяти и характера мифологизации прошлого [1, с. 288-292].

Рассмотрение истории сквозь призму «семейной памяти» предполагает систематизацию текстовых источников по отношению к ряду признаков. Исследовательница устной словесности современной российской семьи И.А. Разумова выделяет среди них