

*В. В. Головин, О. Р. Николаев*

## **КОЛЛИЗИИ ЛЮБОВНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ В «КОЛЫБЕЛЬНОМ ЛАНДШАФТЕ»**

История русской литературной колыбельной песни насчитывает почти два с половиной века. Четкая очерченность жанровых границ в сочетании с эмоциональной универсальностью и потенциалом поэтической свободы привели к созданию насыщенного и напряженного поля творческих поисков. Русская литературная традиция колыбельной песни в своих более чем 600 значимых примерах — от Шишкова до Бродского — показала уникальные возможности жанра: от дидактических колыбельных — до иронических, гражданских и эпатажных, от адресации ребенку, любимому, самому себе — до адресации усопшему. Но в «движении» жанра особое значение имеет его начало, первые опыты, которые задают особый творческий настрой, темп и векторы развития. Трудно определить, каким по счету в русской традиции колыбельной песни был опыт Афанасия Фета. Начнем по хронологии.

1. 1773 год — «Колыбельная песенка, которую поет Анята, качая свою куклу» А. С. Шишкова. Подчеркиваемая «детскость» текста маскирует его дидактические установки, на самом деле усиливая их действенность: ребенок, способный воспроизвести, укачивая куклу, идеальный образец поведения, по мысли автора, уже несомненно ему следует. Устойчивый мотив фольклорной колыбельной «все спят и ты спи» получает своеобразное расширение. Однако колыбельная Шишкова — все-таки перевод из «Kleine Kinderbibliothek» И. Г. Кампе, хотя с интересной лексико-грамматической русификацией.

2. 1794 год — «Баюкальная песенка» П. И. Голенищева-Кутузова. В этом стихотворении внутри обрамляющей темы молитвы за ребенка выстроен ряд «классических» наставлений по поводу почитания родителей. В целом это назидательная колыбельная.

3. 1813 год — «Песня матери над колыбелью сына» В. А. Жуковского. Колыбельная форма, обозначенная рефреном-маркером «Засни, дитя, спи, ангел мой!», оказывается обрамлением сентиментальной повести о несчастной любви и измене, изложенной стихами. Однако стихотворение Жуковского — перевод «*Plaintes d'une femme abandonnée par son amant*» популярнейшего Арно Беркена (Arnaud Berquin).

4. 1832 год — «Колыбельная песнь» А. И. Одоевского. Стихотворение построено на интонационно-ритмическом и образно-смысловом контрасте двух частей. В первой части, открывающейся маркером («Спи, мой младенец, / Милый мой Атий, / Сладко усни!») и организованной вокруг традиционного мотива призыва ангела-хранителя, легко узнается жанровая модель колыбельной. Во второй части формальные признаки колыбельной отсутствуют. Ангела-хранителя сменяет «другой хранитель, / Твой соименный в небесах!». Его назначение не навевать сон, а в будущем духовно преобразить «возьюневшего» Атия, наделив его своей героической и в то же время, по косвенным намекам, трагической судьбой. Прогностика колыбельной во второй части определяет будущее не просто человека, а гражданина Отечества. Стихотворение посвящено сыну декабриста А. Е. Розена Кондратию, родившемуся 5 сентября 1831 года. «Колыбельная песнь» Одоевского увидела свет только в 1880 году.

5. 1833 год — «Колыбельная песенка» А. В. Тимофеева. Насколько нам известно — единственный опыт колыбельной-баллады в русской традиции. Собственно говоря, традиционный мотив пугания в его функциональной модальности в стихотворении не выявляется, но вследствие того, что «страшная» балладная история перемежается колыбельным маркером-рефреном («Спи, малютка, / Спи, спокойно, / Баю-баиньки-баю!»), создается ощущение его присутствия. Стихотворение вызвало жесточайшую критику В. Г. Белинского: «Конечно, от этих стихов и взрослый заснет спокойно и крепко, тем более младенец; но скажите, бога ради, к какой стати петь над колыбелью невинного существа о таких отвратительных мерзостях?».<sup>1</sup>

6. 1835 год — «Баю-баюшки-баю» А. И. Полежаева. Изменение субъектной организации повествования (с первого лица на третье) ведет к отстранению субъекта колыбельной, что существенно изменяет модель жанра, расширяя его поэтическое пространство. В ситуацию убаюкивания впервые включена сказка. Сюжет стихотворения не завершается засыпанием младенца, за ним следует завуалированная эротическая сцена тайного свидания.

7. 1838 год — «Казачья колыбельная песня» М. Ю. Лермонтова (опубликована в 1840 году). Один из самых известных текстов в рус-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 79.

ской культуре, во многом определивший традицию жанра. Самый «хрестоматийный» текст русской литературы, породивший сотни перделок и подражаний. Около 40 раз положен на музыку. Источник — «Lullaby of an Infant Chief» В. Скотта.<sup>2</sup>

8. 1843 год — «Колыбельная песня» А. А. Фета; с 1856 года в новой редакции — под заглавием «Колыбельная песня сердцу».<sup>3</sup>

Если учесть, что из семи до-фетовских колыбельных два текста — переводные, а один опубликован значительно позже, получается, что стихотворение Фета — пятый опыт жанра в русской поэзии. Напомним, что первое издание фольклорных колыбельных произошло только в 1838 году — три песни появились в четвертой части «Песен русского народа» И. П. Сахарова.<sup>4</sup> Как видим, начало жанра было необыкновенно «плотным» и каждая колыбельная представляет собой творческий эксперимент в освоении знакомого всем жанра, в поиске литературных вариаций и расширении поэтических границ.

«Колыбельная песня сердцу» открывает одно из самых «экстравагантных» направлений развития жанра — это колыбельные, обращенные к самому себе, то есть к субъекту лирического переживания. В данном случае наблюдается наибольшее отдаление от жанрового архетипа именно в отношении функциональном. Петь колыбельную песню самому себе в реальности невозможно, даже в ситуации самоуспокоения. Здесь мы имеем феномен исключительно поэтического воображения. Как отмечено выше, изначально стихотворение было опубликовано как «Колыбельная песня» и с иной первой строкой «Сердце — забудка!».<sup>5</sup> Именно с таким названием его оценивал Белинский, отметив в обзоре «Русская литература в 1844 году»: «Но, кроме двух вновь открытых стихотворений Лермонтова: „Пророк“ и „Свидание“ (напечатанных в первый раз во второй книжке „Отечественных записок“), выдалось из ряда других только стихотворение г. Фета „Колыбельная песня“ (1-я книжка „Отечественных записок“).»<sup>6</sup>

Для первого опыта литературной колыбельной, обращенной не к ребенку, понадобилось четкое обозначение адресата в названии стихотворения. Впоследствии традиция уже не нуждалась в такой нарочитой объективации (см., например, «Колыбельную Трескового мыса» И. Бродского). Так как изменение адресата совершалось впервые, то

<sup>2</sup> См.: Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Турку, 2000.

<sup>3</sup> В содержании *Сб1856* и *Сб1863* — «Колыбельная песнь сердцу».

<sup>4</sup> Сахаров И. П. Песни русского народа. СПб., 1838. Ч. 4. С. 393–406. Ценз. разрешение: 19 января 1839 г.

<sup>5</sup> См.: ОЗ. 1844. № 1. С. 1. В том же виде оно вошло в *Сб1850* (С. 129–130).

<sup>6</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 485.

и связь с архетипом жанра в «Колыбельной песне сердцу» видна предельно ярко. Поэтика стихотворения строится на своеобразном парадоксе. Будучи по многим образно-мотивным признакам колыбельной, обращенной к ребенку, колыбельная при этом имеет другого адресата — сердце как ипостась субъекта переживания. Основной лирический сюжет стихотворения — жизнь сердца, но в тексте при этом ощущается некий бицентризм и создается впечатление «двоения» адресата, следовательно, и образно-смыслового строя стихотворения. Первый стих в редакции 1856 года утверждает метафорическое тождество «сердца» и «ребенка»: «Сердце — ты малютка!». В поэзии Фета «детские» поэтические наименования встречаются довольно часто. Так, во многих стихотворениях любимая, возлюбленная названа малюткой: «Знаю я, что ты, малютка, / Лунной ночью не робка...» (1842); «Нынче ты, моя малютка, / Снизлась мне в короне звездной. / <...> Ты сама, моя малютка, / Что за светлое созданье!» («Ах, дитя, к тебе привязан...», 1843).<sup>7</sup> Метафора «сердце — малютка» в подтексте отсылает к образу возлюбленной, мотив ухода которой лежит в основе лирической коллизии этой колыбельной. Точнее будет сказать, что сердце может быть названо «малюткой» только в контексте любовной темы.<sup>8</sup>

Сердце — ты малютка!  
Угонь возьми...  
Хоть на миг рассудка  
Голосу вонми.  
Рад принять душою  
Всю болезнь твою!  
Спи, Господь с тобою,  
Баюшки-баю!

Не касайся к ране:  
Станет подживать!  
Не тоскуй по няне,  
Что ушла гулять;  
Это только шутка:  
Няню жди свою.  
Засыпай, малютка,  
Баюшки-баю!

А не то другая  
Нянюшка придет,  
Сядет молодая,  
Песни запоеет:

<sup>7</sup> Фет. ССUII. Т. 1. С. 53, 171—172.

<sup>8</sup> Сб1863. Ч. 1. С. 171—172; ср.: Фет. ССUII. Т. 1. С. 157—158.

«Посмотри, родное,  
На красу мою,  
Да усни в покое...  
Баюшки-баю!»

Что ж ты повернулось?  
Прежней няни жаль!  
Знать опять проснулась  
Старая печаль?  
Знать пуста скамейка,  
Даром что пою:  
Что ж она, злодейка?  
Баюшки-баю!

Подожди, вот к лету  
Станешь подрастать,  
Колыбельку эту  
Надо променять.  
Я кровать большую  
Дам тебе свою  
И свечу задую.  
Баюшки-баю!

И долга кроватка,  
И без няни в ней  
Спится сладко-сладко  
До скончанья дней.  
Перестанешь биться  
И навек в раю...  
Только будет сниться:  
Баюшки-баю!

Интересно, что во втором стихе акцент в смыслообразовании переходит на образ ребенка. Вводится мифологический персонаж фольклорных колыбельных, причем в составе традиционной колыбельной формулы: «Угомон возьми...».<sup>9</sup> Этот стих явно указывает на колыбель-

---

<sup>9</sup> Например: «Баю, баюшки, баю, / Баю, Сашеньку, баю! / Спи, усни, угомон / Тебя возьми. / Баю, баюшки, баю, / Баю, Сашеньку, баю!» (Сахаров И. П. Песни русского народа. Ч. 4. С. 395–396); «Спи, усни, угомон возьми. / Выспишься до света, / Вырастешь большой, / Будешь счастливой: / Будешь в золоте ходить, / Чисто серебро носить» (Мартынова А. Н. Детский поэтический фольклор: Антология. СПб., 1997. № 130); «Баю-баюшки-баю! / Баю милую дитю. / Ты спи усни, / Угомон тебя возьми. / Уж сон да дрема / Ложись к (имя) в голова» (Там же. № 88); «Мой-ет Васенька уснет, / Угомон его возьмет, / Угомон его возьмет, / Глазки ангельски зажмет, / Еще сон-дрема / Навалися на тебя» (Там же. № 177); «Уж

ную, обращенную к ребенку, непосредственно взят из нее. «Сердце» здесь уходит на второй план, при этом приобретая характеристику «неугомонности». <sup>10</sup> Подобное чередование линий «сердца» и «ребенка», вернее их доминантных позиций в образовании поэтических смыслов, разворачивается на протяжении всего текста. В стихотворении есть строки, которые невозможно отнести к адресату-ребенку, они описывают именно и только «жизнь сердца»: «Хоть на миг рассудка / Голосу вонми»; «Не касайся к ране: / Станет подживать!»; «Знать опять проснулась / Старая печаль?»; «Перестанешь биться / И навек в раю...». Многие строки возникают в образно-смысловом поле убаюкивания-усыпления ребенка, при этом отдаленно-метафорически относятся и к сердцу, зачастую это традиционные формулы фольклорной колыбельной: «Угомон возьми...», «Спи, Господь с тобою», «Засыпай, малютка, / Баюшки-баю!». Следует заметить, что в тексте есть строки, которые в одинаковой степени могут быть отнесены как к сердцу, так и к ребенку, правда к первому — в метафорическом смысле, ко второму — в буквальном. При этом атрибутировать их тому или иному субъекту (ребенку или сердцу) можно с равной долей вероятности: «Не тоскуй по няне», «Что ж ты повернулось?», «Станешь подрастать».

Уникальность образно-смысловой структуры стихотворения Фета обусловлена наложением, а вернее синтезом двух жанровых полей: традиционной колыбельной и любовной лирики. Сохранение относительной самостоятельности каждого поля внутри текста (ярче всего проявленной в самостоятельности жанровых субъектов) при условии изысканной и сложной конфигурации их взаимодействия создает неповторимый эффект, которому нет каких-либо близких аналогов в традиции русских литературных колыбельных.

Первая строфа начинается с обращения лирического героя к собственному сердцу. Жанровая форма колыбельной позволяет субъекту лирического переживания совершенно особым образом объективировать свое сердце, дистанцироваться от него. На фоне романтической традиции объективации сердца и его ипостасей (ср., например, со строками К. Н. Батюшкова: «О, память сердца! Ты сильнее / Рассудка памяти печальной»)<sup>11</sup> опыт Фета выглядит весьма эффектно, так как жанр колыбельной вследствие своей специфической ритуальности и закры-

---

ты, Ванюшка, спи, / Угомон тебя возьми, / С угомоновной, / С красной девицею. / И ты спи по ночам, / Ты расти по часам» (Там же. № 68).

<sup>10</sup> В редакции 1843 г. метафора «Сердце — незабудка» в большей степени подчеркивала «неугомонность» сердца, неспособного забыть.

<sup>11</sup> *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 192.

тости наделяет образ «сердца-малютки» экзистенциальностью особой силы.

В первой строфе сразу заявлены три субъектные линии стихотворения. Во-первых, это сердце, адресат стихотворения, наделенное атрибутикой младенчества и обретающее свою «историю», то есть образное воплощение: сердце переживает состояние болезни, его беспокойство и «неугомонность» — это и результат пережитого, и признак его «детскости». Во-вторых, это сам лирический герой, отделивший себя от своего сердца и пытающийся успокоить, «усыпить» его силами рассудка и души («Рад принять душою...»). В-третьих, это ребенок, который пока еще не является прямым адресатом и эксплицитно выраженным образом стихотворения. Тем не менее образ его намечен посредством номинации («малютка») и традиционных колыбельных формул. Кроме того, само обозначение жанра «колыбельная» неизбежно вызывает в представлении ситуацию убаюкивания и усыпления младенца, тем более что у фольклорных и литературных колыбельных до стихотворения Фета и не могло быть другого адресата.

Во второй строфе возникает образ ушедшей няни. Впервые в истории русской поэзии любовная коллизия раскрывается в образно-смысловой структуре колыбельной песни. Няня — необходимый персонаж сценария убаюкивания: она укачивает, убаюкивает, исполняет колыбельную песню. Без нее не могут быть реализованы функции колыбельной. У Фета образ «няни» — метафора возлюбленной. Сердце — это ипостась человека в мире любви. Если сердце — «малютка», то и любить человека — значит «нянчить», убаюкивать сердце. Не беремся утверждать, но, кажется, уподобление возлюбленной няне исключительно в русской поэтической традиции. Согласно установившейся в стихотворении метафорической логике мотив любовной разлуки закономерно воплощается в мотиве ушедшей няни. Лирический сюжет разворачивается в двойном свете: младенец беспокоится без няни («Не тоскуй по няне, / Что ушла гулять»), сердце страдает, утратив любовь («Не касайся к ране»). В контексте любовной коллизии слова «ушла гулять», явно сориентированные на язык общения взрослых с младенцем, скрывают достаточно широкий спектр метафорических значений: от измены, ухода до смерти возлюбленной. Интересно, что роль ушедшей «гулять» няни приходится играть самому лирическому герою — теперь ему предстоит успокаивать свое сердце.

С появлением образа няни все три субъектные линии стихотворения оказываются актуализированы. В одном и том же фрагменте текста (третья и четвертая строфы) одновременно разворачиваются три «биографии», три «истории»: лирического героя, его сердца, ребенка.

Коллизию можно представить в виде нескольких редуцированных «диалогов», соединенных посредством наложения. Первый — как бы с ребенком. Ему предлагают новую няню, а он беспокоится и не спит, жалея старую, которую не может забыть (ср. первоначальную редакцию: «Сердце — незабудка!»). Кстати, внутри этого диалога воспроизведен еще один — новой няни с младенцем. Второй диалог — с сердцем, которому обещают новую любовь. Сердце ее отвергает. Реакции и сердца, и ребенка совпадают в словесном выражении: «Что ж ты повернулось? / Прежней няни жаль!». Третий — диалог лирического героя с самим собой, в котором обнаруживается его опустошенность, невозможность как возврата возлюбленной, так и новой любви («Знать пуста скамейка, / Даром что пою»). В этих строках открывается еще одна мотивировка поэтического высказывания: оно обусловлено не только желанием самоуспокоения, здесь успокоения сердца, но и стремлением вернуть утраченную любовь. Жанр колыбельной как бы приобретает у Фета новую функцию — призывание возлюбленной. В свою очередь любовная лирика обретает новые образные возможности для воплощения мотива любовной утраты. Не достигшее цели призывание мотивирует появление контрастного мотива — мотива осуждения («Что ж она, злодейка?»).

В пятой и шестой строках «истории» субъектов стихотворения завершаются. Опять один и тот же фрагмент текста порождает разные смыслы в разных субъектных полях. Традиционный для жанра колыбельной мотив будущего конкретен для адресата-ребенка: «Подожди, вот к лету / Станешь подрастать». Для сердца это означает его старение — уход весны, что, согласно традиционной для европейской культуры поэтической метафорике, указывает на потерю способности любить. Поэтическая логика фетовской колыбельной приводит нас к следующему выводу: сердце живет, пока оно может любить, а любить оно способно, только пока является младенцем. С потерей любви сердце теряет способность жить отдельной жизнью, собственно — жизнью сердца, оно сливается с лирическим героем («Я кровать большую / Дам тебе свою»). Оно теперь не живет, а «бьется» («Перестанешь биться») и спит («Спится сладко-сладко»). Не случайно в пятой и шестой строках появляется символика смерти: «долгая кровать», «задувание свечи». В конце концов, функция успокоения реализуется в образе спокойного и долгого, но лишено любви существования: «И долга кроватка, / И без няни в ней / Спится сладко-сладко / До скончанья дней». Эта жизнь, уподобленная сну, завершается смертью и переходом в «иной мир». В последних строках неожиданно возвращается мотив любви, воплощенный в образе сна, который будет сниться в раю: «Только будет сниться: / Баюшки-баю!». Символом



воспоминания о любви, которое способно сохраниться даже на том свете, становится традиционная колыбельная формула. Можно сказать, что в контексте данного стихотворения формула «баюшки-баю» оказывается символом вечности любви.

Финал парадоксален. Чаемый в любой колыбельной сон здесь является, по сути, смертью сердца. А настоящая смерть оборачивается сном, в котором снится убаюкивание, то есть пожелание сна. Можно предположить, что по логике данного стихотворения истинно гармоничное состояние — это не сон, а состояние младенца, когда его убаюкивают; в метафорическом плане — это и есть состояние любви.

В стихотворении 1862 года Фет вернется к колыбельному «ландшафту», снова в связи с любовной темой.

Прежние звуки, с былым обаяньем  
Счастья и юной любви!  
Все, что сказалося в жизни страданьем,  
Пламенем жгучим пахнуло в крови!

Старые песни, знакомые звуки,  
Сон безотвязно больной!  
Точно из сумрака бледные руки  
Призраков нежных манят за собой.

Пусть обливается жгучею кровью  
Сердце, а очи слезой!  
Доброю няней прильнув к изголовью,  
Старая песня, звучи надо мной!

Пой! Не смущайся! Пусть время былое  
Яркой зарей расцветет!  
Может быть, сердце утихнет больное  
И как дитя в колыбели уснет.<sup>12</sup>

В первой половине стихотворения звуки «старых песен» «с былым обаяньем / Счастья и юной любви!» возобновляют любовные страдания, погружают в «безотвязно больной» сон. Преодоление этого мучительного состояния происходит, когда включается топика колыбельной. «Старой песне» передаются функции «доброй няни», больное сердце уподобляется младенцу (как и в «Колыбельной песне сердцу»), и — закономерно! — больной сон преобразуется в безмятежный сон в колыбели.

---

<sup>12</sup> Фет. ССЦП. Т. 1. С. 312.