

Д. К. ХЕТАГУРОВА

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА КОЛЫБЕЛЬНОЙ  
ПЕСНИ В ЛИРИКЕ СИМВОЛИЗМА  
(Ф. К. Сологуб, К. Д. Бальмонт, А. И. Токаев)**

Жанр колыбельной песни пришел в литературу из фольклора. Теснейшая связь фольклора и собственного авторского, художественного творчества объясняется непосредственным возникновением последнего из устного народного творчества. В данной статье для нас важно проследить, как жанр колыбельной песни развивался и обновлялся в творчестве русских символистов (Ф.К.Сологуба, К.Д.Бальмонта) и в лирике осетинского поэта А.И.Токаева. Определить специфику авторской идеи и степень влияния на нее народных, фольклорных текстов. В первую очередь следует обозначить особенности народной колыбельной песни и проследить развитие ее в русской и осетинской литературах вплоть до рубежа XIX – начала XX веков. А затем уже подробнее остановиться на творчестве вышеуказанных поэтов.

Колыбельная песня является одной из самых древних и распространенных форм детского фольклора<sup>1</sup>. Слово «колыбель» имеет несколько форм толкования: «колыбать» (русский, украинские языки) – колыхать; от древнерусского глагола «баять», что означает «говорить». Байки уговаривали ребенка скорее заснуть<sup>2</sup>. Главная цель колыбельных песен – убаюкать, усыпить ребенка, обычно поются матерью (или нянькой). «Назначение этих песен определило их тематику, систему образов. Пожелание сна, здоровья, хорошей жизни – основные мотивы колыбельных песен:

Спи по ночам,  
Расти по часам,  
Спи здорова,  
Вставай весела<sup>3</sup>.

Из колыбельной в колыбельную переходят основные повторяющиеся формулы: «Баю–баюшки–баю», «Бай–бай–да люли», являющиеся основополагающими для музыкальности и напевности. «Музыкальная плавность колыбельной песни обычно создается повторением соответ-

вующих звуков и слов, как бы вызываемых самим покачиванием подвесной люльки»<sup>4</sup>.

Интерес к колыбельным песням в поэзии вызван несколькими факторами. Основой для колыбельной является ритм и музыкальность, то же можно сказать в отношении поэтического слова, стихотворной рифмы. Отличительной чертой многих колыбельных песен является то, что, убаюкивая младенца «монотонным пением, ритмом песни, взрослые люди выговаривают свои заботы, радости и печали»<sup>5</sup>. В этом случае ребенок представляет собой для матери лишь объект словесно-методического воздействия, так как смысл слов ему в основном не понятен.

Для авторского творчества такое смысловое наполнение очень близко, ведь лирическая поэзия также выражает субъективные чувства, мысли автора. «Во многих случаях колыбельная песня носит характер индивидуальных импровизаций. Этот способ сложения песни усиливает выражение субъективного исполнительского начала»<sup>6</sup>.

Благодаря вышеперечисленным отличительным особенностям народной колыбельной песни (музыкальность, интимность) впоследствии этот жанр был заимствован лирической поэзией.

Особый интерес вызывает развитие жанра колыбельной песни в литературе XIX–начала XX веков, так как «с формированием в русской литературе XIX века литературных направлений обращение к фольклору и его использование регулировалось основными эстетическими принципами этих направлений»<sup>7</sup>.

В литературе романтизма (начало XIX века) особую роль занимало обращение к национальному народному творчеству. Связано это было с тем, что «опора на традиции фольклора для романтизма обозначала стремление к созданию универсальной картины мира»<sup>8</sup>. Именно в эти годы литература усвоила народно-поэтические жанры: басню, былинку, песни.

В творчестве яркого представителя этого направления М. Ю. Лермонтова можно найти стихотворение, написанное на мотив колыбельной песни – «Казачья колыбельная песня». От фольклорного текста Лермонтов взял сюжет – мать рисует будущее ребенка в песне, и создал на его основе романтическую колыбельную песню. Выражается это, прежде всего, в том, каким представляет себе мать повзрослевшего сына:

Богатырь ты будешь с виду

И казак душой.

<...>

Смело вденешь ногу в стремя

И возьмешь ружье<sup>9</sup>.

Образ, представленный в стихотворении М. Ю. Лермонтова, несет в себе характеристики типичного романтического героя – «беспокойного, страстного, неукротимого»<sup>10</sup>.

В середине XIX века на смену романтизму пришел реализм. Основные принципы этого направления в литературе сосредоточились в стремлении «дать наиболее полное, адекватное отражение действительности»<sup>11</sup>. В поэзии реализма развитие жанра колыбельной песни нашло отражение в творчестве Н. А. Некрасова. Его стихотворение является пародией на «Казачью колыбельную песню» М. Ю. Лермонтова:

Будешь ты чиновник с виду  
И подлец душой.  
<...>  
Спи, покуда красть не можешь!  
Баюшки – баю!<sup>12</sup>

Колыбельной стихотворение Некрасова является лишь по форме, так как смысловое его содержание – это социальная, политическая сатира, направленная против угнетателей народа – продажных чиновников и «важных баринов».

Конец XIX–начало XX века в русской литературе связано с появлением нового направления – символизма. основополагающим для новой поэтической школы стал являться символ, как некое универсальное понятие, средство постижения истины. Поэтическое слово для представителей данного направления заключало в себе множество смыслов, тем самым символическая поэзия стремилась быть поэзией, «проникающей за видимую оболочку вещей к их сокровенной и вечной сущности»<sup>13</sup>.

В творчестве известных поэтов-символистов – К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба можно найти стихотворения, являющиеся вариациями на тему колыбельной песни, которая приобрела особое значение в связи с темами забвения и смерти.

Следует отметить, что выбор тем и настроений для поэтов рубежа веков диктовался трагическим ощущением времени и действительности. Неслучайно поэзию этого периода называют декаденсом (decadence (фр.) – упадок). Кризис веры, разрушение идеалов, неопределенное будущее – эти темы являлись главными для литературы названной эпохи. А настроения, отразившиеся в поэзии, соответственно бессилие, тоска и, как следствие этого, попытка посредством искусства найти истину в бесконечных лабиринтах символических образов. Поэтому и интерес к колыбельным песням для многих поэтов-символистов, в первую очередь, был связан с темой смерти – сна, именно взаимосвязь этих образов была цен-

тральным смысловым центром в стихотворениях, являвшихся вариациями на указанную тему.

Тема сна вообще необычайно разнообразно трактовалась поэтами-символистами. Связано это было не столько с влиянием идей романтизма, сколько с тем, что «период «безвременья», бесцельность существования рождали общее ощущение сна вместо жизни, робкой тени вместо человека»<sup>14</sup>:

Мир исчезнет как зарница  
В полуночных небесах  
Все, что есть, нам только снится,  
Вся природа – дым и прах!..<sup>15</sup>

Другие – дым, я – тень от дыма,  
Я всем завидую, кто – дым.<sup>16</sup>

Сплетение мотивов сна, смерти, жизни и забвения можно обнаружить в творчестве многих поэтов-символистов. Так, для поэзии Ф. Сологуба характерна взаимозаменяемость образов сна и смерти. Доказательство данному утверждению можно найти в стихотворении «Просыпаюсь рано...»<sup>17</sup>, которое является вариацией на тему колыбельной песни. Отличительная особенность данного стихотворения заключается в уникальной многоплановой композиции, где смысловые акценты сосредотачиваются в последних строках каждой строфы.

В первой строфе лирический герой просыпается ночью, не может заснуть и мечтает о том, чтобы мать спела ему:

Спой мне, спой мне, мама:  
Баюшки-баю!..

Из второй строфы становится ясно, что герой давно вырос и колыбельную спеть ему может лишь он сам:

Что ж и сам спою,  
Горе усыпляя:  
Баюшки-баю...

В третьей и четвертой строфах содержится развернутая картина сна лирического субъекта, в котором он опять ребенок, играющий в «голубой стране», где чей-то голос поет ему:

Шепчет кто-то нежный:  
Баюшки-баю!..

Пятая, заключительная, строфа – пробуждение героя, осознание им, что «милый сон пропал», и на смену ему «день грозит темный». Заключительные строки несут в себе некий таинственный смысл:

Но мне шепчет кто-то:

Баюшки-баю!

Непонятно, кому принадлежит голос, усыпляющий лирического героя стихотворения даже в реальной действительности, после пробуждения. Можно предположить, что если для лирического «я» в стихотворении Ф. Сологуба день наделяется эпитетами «темный», «грозный», и, напротив, сон – «милый», то голос, навевающий бесконечный сон и днем, и ночью, – это голос смерти. Неслучайно «сон и смерть в представлении символистов предстают как взаимозаменяемые состояния»<sup>18</sup>.

Как писал К. Бальмонт:

И Сон и Смерть равно смежают очи,  
Кладут предел волнениям души.<sup>19</sup>

В творчестве самого Ф. Сологуба неоднократно поднималась тема смерти, как некой положительной силы примирения и усыпления:

Блаженно все, что в тьме природы  
Не зная жизни, мирно спит. [С. 75]

О владычица Смерть, я роптал на тебя,  
Что ты злая царишь, все земное губя.  
И пришла ты ко мне...  
И я понял, что зло под дыханьем твоим  
Вместе с жизнью людей исчезает как дым. [С. 132]

Возвращаясь к стихотворению «Просыпаюсь рано...», можно отметить, что сон-смерть, навеваемые таинственным голосом лирическому герою, на самом деле стремятся всего лишь исполнить его заветное желание: вновь увидеть «голубой край» - рай. Как писал Сологуб:

В мире нет ничего  
Вожденнее сна, -  
Чары есть у него,  
У него тишина.<sup>20</sup>

Тем самым, взяв за основу классический припев из народной колыбельной песни, «баюшки-баю», Сологуб наполнил его новым смыслом. «Символизм, – как писал К. Бальмонт, – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков»<sup>21</sup>.

В поэтическом наследии К. Бальмонта можно также обнаружить стихотворения, основу которых составили народные фольклорные песни. В частности, стихотворение «Колыбельная песня»<sup>22</sup>. В отличие от проанализированного произведения Ф. Сологуба, который позаимствовал из народного текста лишь одну присказку («Баюшки-баю»), изменив целиком композицию, К. Бальмонт, напротив, сохранил все внешние атрибуты колыбельной песни: напевность, адресованность ребенку с пожеланием сна, неизменный рефрен: «баюшки-баю». Но, несмотря на традиционную

структуру, смысловое наполнение «Колыбельной песни» глубоко символично.

Первая строфа начинается довольно необычно:

Детка, хочешь видеть Рай?  
Все забудь и засыпай.

Тогда как основная часть стихотворения вполне привычна:

Спи, малютка, небо спит.  
Баю – баю – баю – бай.  
<...>

Что увидишь ты во сне,  
Расскажи поутру мне.

В заключительной строфе дается своеобразный ответ на вопрос, с которого начинается стихотворение:

Ты увидишь светлый Рай,  
В нем цветы себе собирай.  
Будем вместе мы в Раю,  
Баю – баюшки – баю.

Ключ к трактовке стихотворения заключается именно в последней строфе. Увидеть Рай и быть в нем вдвоем в традиционном представлении возможно только после смерти. Сон и смерть опять-таки представляют собой взаимозаменяемые понятия, тождественные символы. Только смерть способна осуществить прекрасный сон о потерянном рае. В представлении поэтов-символистов рубежа веков смерть не является чем-то конечным и ужасным, напротив, и жизнь, и смерть – равнозначные понятия, дороги к постижению истины. Дорога смерти может быть привлекательней, если жизнь в тягость:

Ты шлешь очам бессонным сон могильный  
<...>

И свет даришь тому, кто тьмой стеснен <sup>23</sup>.

Иди сквозь мрак земного зла  
К небесной радостной отчизне.

<...>

Так говорила тень Святая.  
То Смерть-владычица была.

[«Воскресший», С. 63-64]

Таким образом, в творчестве русских поэтов-символистов жанр колыбельной песни претерпел серьезные изменения. Интерес к нему связан был с основополагающими понятиями Сна и Смерти. Общность этих образов, их взаимосвязь является отправной точкой для трактовки стихо-

творений К. Бальмонта и Ф. Сологуба, представленных выше. Привязка к тексту народной колыбельной песни для поэтов была несущественна. В стихотворении Сологуба от народной колыбельной остался лишь припев («баюшки-баю»), сама же композиция и смысловая наполненность текста являются продуктом оригинального авторского творчества. У Бальмонта в «Колыбельной песне», напротив, формально сохранены все внешние атрибуты народной песни (пожелание сна ребенку, присутствие традиционной присказки «баю-баюшки-баю», повышенная музыкальность слова), тогда как смысловое наполнение поэтического текста сугубо авторское, символистичное.

Проследить развитие колыбельной песни в осетинской литературе следующий этап данного исследования. Следует отметить, что «фольклор, явился могучей увертюрой к осетинской литературе, способствовал ее становлению и развитию»<sup>24</sup>. Связано это с тем, что «идейное и эстетическое богатство народного творчества, его поэтика и язык, фольклорные, особенно эпические традиции»<sup>25</sup> являлись важнейшими составляющими для осетинской литературы на всем протяжении ее развития - с конца XVIII века (время возникновения) и до наших дней. Не случайно жанр колыбельной песни нашел множество трактовок в осетинской поэзии.

Колыбельная песня в осетинском фольклоре, так же как и в русском, относится к одному из самых древних жанров устного народного творчества. Этимология осетинского слова «авдæн» (колыбель) иная, чем в русском языке. «Образование *audæn* из *a – ud – æn <...>*, – как отмечает В.Абаев в «Историко-этимологическом словаре осетинского языка», – где «*ud*» – *<...>* в значении привязывать. Исходное значение было бы в этом случае «то, во что завязывают» *<...>*, так как в осетинской колыбели ребенок не лежал свободно, а туго привязывался...»<sup>26</sup>. Назначение осетинских колыбельных песен, как и русских, усыпить, убаюкать ребенка, поэтому главное место отводилось в ней мелодии и ритму. Если для русской колыбельной песни традиционной являлась присказка «баюшки-баю», то аналогичной в осетинском тексте была «ло-ло-а-ло-ла».

Интерес к этому жанру устного народного творчества в осетинской поэзии, как и в русской, связан с его отличительными особенностями: «колыбельная песня является ключом для понимания мыслей и чувств женщины-матери, зеркалом, показывающим ее жизнь»<sup>27</sup>. Следовательно, одним из основных назначений таких песен, как и других литературных жанров, является отражение мыслей, чувств, настроений человека.

Особый интерес для осетинских поэтов представляли колыбельные песни, в которых мать рисует мрачное будущее для своего ребенка, и предстоящая жизнь малыша видится ей безрадостной и тяжелой.

Примером может служить «Колыбельная песня» Темирболата Мамсурова (1845-1899) – «первого осетинского профессионального поэта»<sup>28</sup>. Судьба его сложилась трагически: «в 60 г. XIX века в числе горцев переселенцев он оказался в Турции»<sup>29</sup>. Основной мотив творчества Мамсурова – крик души народа, который переживает трагическую разлуку с Родиной. В центре «Колыбельной песни» тема скорби матери-осетинки по утраченной отчизне:

Без родины, без матери,  
Не знаешь, в чьем жилище мы.  
Кто нас поймет? Утратили  
Мы все и стали нищими<sup>30</sup>.

Пер. М. Синельникова.

Под усыпляющую монотонную мелодию мать рисует для своего младенца безнадежную картину будущей жизни в изгнании. В конце стихотворения она советует ребенку не менять свое осетинское сердце на турецкое. В целом, в «Колыбельной песне» Т. Мамсурова отразились душевные переживания поэта, его страдания на чужой земле.

Развитие жанра колыбельной песни в осетинской литературе конца XIX века можно проследить в творчестве выдающегося поэта, прозаика, художника и публициста К. Л. Хетагурова. Его стихотворение «А-ло-лай» являет собой яркий пример взаимосвязи традиций фольклора с собственно авторской трактовкой темы. Так, начальные строки стихотворения К. Хетагурова – «“Расскажу тебе мою песню” – это средство строения композиции сюжета, идет из фольклора»<sup>31</sup>. Сам сюжет представляет собой рассказ матери о будущем ребенка, он взят из народных текстов, та же основа и у стихотворения Т. Мамсурова, которое мы рассматривали выше. Название стихотворения К. Хетагурова отсылает нас к традиционной формуле осетинских колыбельных песен: «а-ло-лай», рефреном проходящей через весь текст. Для данного стихотворения, как и для всего творчества поэта, характерно соединение осетинских фольклорных традиций с эстетическими принципами таких литературных направлений, как романтизм и реализм. Последнее направление для литературного творчества К. Хетагурова имеет наибольшее значение. Так, в данном стихотворении автор показывает картины реальной жизни нищего горского народа, именно такое будущее видит мать для своего сына:

Из простой воловьей кожи  
Ты б арчита сделал тоже,  
Стал бы голодать.  
<...>  
Ты б дрова таскал усталый<sup>32</sup>.



Заканчивается произведение К. Хетагурова, как и стихотворение Т. Мамсурова, напутствием ребенку: «Ты люби родные горы / Их не покидай!»<sup>33</sup>. Тем самым К. Хетагуров в своем стихотворении отразил ту тему, которая являлась основной для всего его творчества – жизнь осетинского народа, его тяготы и печали.

К жанру колыбельной песни обращались также и другие осетинские поэты – А. Кубалов, С. Баграев, И. Арнигон. Тем самым в осетинской литературе XIX в. колыбельная песня заняла достойное место. Тематика таких стихотворений преимущественно была связана с реалиями тяжелой народной жизни.

В начале XX в. осетинская поэзия пополнилась новыми яркими представителями: Д. Хетагуров, Ц. Гадиев, А. Гулуев, А. Токаев, Г. Малиев и др. В это время в осетинскую литературу начинают проникать идеи символизма, направления, царившего тогда в русской литературе. Особенно заметно влияние эстетики символизма на творчество видного осетинского поэта А. И. Токаева (1893-1920).

В данной статье предметом нашего анализа станет стихотворение А. И. Токаева «Холод в твое сердце вливаю...», являющееся вариацией на тему колыбельной песни. От народного образца в произведении осетинского поэта сохранилось немного: мелодичность и напевность, рефреном проходящие через все стихотворение строки: «Ну же, усни!», «Вырасти ты, расти!». Новаторство же и уникальность произведения А. Токаева состоит в том, что оно представляет собой взаимодействие идей символизма с традиционными фольклорными мотивами (колыбельная песня). Для того, чтобы определить, в чем конкретно выражается символистская эстетика в стихотворении Токаева, необходимо обратиться к текстовому анализу.

Стихотворение написано в форме монолога (традиционное построение колыбельной песни), настроения, преобладающие в нем, в основном тягостные, гнетущие:

Холод в твое сердце вливаю

<...>

Метель над твоей люлькой расстилаю

<...>

Дрожит твое сердце, дрожит.

Жгу его я ...<sup>34</sup>

Мрачные образы, негативные эмоции, присутствующие в стихотворении, разрушают традиционную структуру колыбельной песни, в которой неизменно два центра – мать и ребенок. В осетинских народных колыбельных песнях мать никогда не желает зла ребенку, не стремится по-

тревожить его сон. Можно предположить, что для данного произведения А. Токаева колыбельная песня является лишь формой, основное смысловое наполнение текста сосредотачивается на символических образах, требующих интерпретации.

В стихотворении Токаева главную роль играют существительные и глаголы, относящиеся к лирическому герою (субъект 1), и тому, к кому адресована песня (субъект 2). Определив характер существительных и глаголов, распределив их по группам (имеющие отношение к субъекту 1 либо к субъекту 2), можно будет выявить особенности идейно-образного содержания данного произведения.

В первую очередь следует особо выделить существительные, в эмоциональном плане характеризующие как лирического субъекта, так и того, кому адресована колыбельная. Условно говоря, все существительные в тексте можно разделить на две группы. К первой группе относятся слова, характеризующие лирического субъекта: «холод», «метель», «костер», «дождь», «слезы». Все они несут ярко выраженный отрицательный эмоциональный заряд. Можно предположить, что лирический субъект оценивает себя как некую отрицательную, гнетущую силу. Страдая сам, он насылает негативные эмоции на объект своей песни, возможно, и не желая этого. Вторая группа объединяет существительные, имеющие положительную окраску: «солнышко», «сердце», «жизнь», «лучик». Они относятся ко второму субъекту. Тем самым, в стихотворении А.Токаева субъект 1 и субъект 2 находятся на абсолютно противоположных полюсах добра и зла, хотя подобная поляризация происходит лишь в сознании лирического субъекта. Ведь это восприятие мира лирическим героем, его деление на добро (субъект 2) и зло (он сам).

В конце стихотворения, однако, существительные, передающие положительные эмоции, относятся одновременно к объекту и субъекту:

Как солнце летом  
Буду тебя целовать.  
Так ты, так ты, мое сердце –  
Опора души.

Главная проблема заключается в том, какие отношения связывают два полюса стихотворения, находятся они в противопоставлении или взаимодействии. Очевидны противоречия, раздирающие лирического героя: называя ласкательными словами объект своей песни, он, тем не менее, насылает на него страдания и боль. Природа его личности нам так же неясна. Для полноты картины следует обратиться к анализу глаголов.

В данном стихотворении для нас представляет интерес категория времени глаголов. В стихотворении используются глаголы только двух

времен – настоящего и будущего. Основная масса глаголов используется автором в форме настоящего времени: «лью», «пою», «расстилаю», «жгу», «болит», «горю», «ласкаю»; и только в последних строках текста присутствует глагол в будущем времени (единственный во всем тексте): «буду целовать». Из этого следует, что лирический субъект, заключающий в себе отрицательные эмоции, существует в настоящем времени. Боль, насылаемая на адресата песни, также является частью реального мира, окружающего его и лирического субъекта. Обилие в тексте глаголов настоящего времени, относящихся к таким существительным, как «холод», «боль», «огонь», «слезы» создает ощущение того, что страдания, которые они олицетворяют, будут с субъектом 1 и субъектом 2 стихотворения вечно. Тем самым колыбельная песня лирического героя никак не успокаивает, напротив, она гнетет, давит и пугает. Лишь к концу стихотворения появляются, казалось бы, положительные эмоции, но единственный глагол будущего времени выглядит не убедительно по сравнению с многочисленными глаголами в настоящем времени.

Таким образом, мир, в котором живет лирический герой, неуютный, мрачный и холодный:

Дрожит твое сердце, дрожит –  
Жгу его я...  
Я и сам горю словно костер  
Посмотри, на меня, смотри...

Эмоции, преобладающие в тексте, соответственно, отрицательные, тягостные. Изменение приносит лишь концовка стихотворения, где положительные эмоции сменяют негативные. При этом, если в основной части существовало четкое разделение источников положительных и отрицательных эмоций (субъект 1 и 2), то в конце позитивные эмоции относятся и к лирическому герою, и к адресату его песни. Однако позитив лишь предполагается «летом», тогда как настоящее безрадостно и мрачно.

Прекращение мучений для лирического героя видится в неопределенном будущем – «летом». Можно предположить, что так называемое «лето», которое избавит от страданий, то есть от жизни (из текста следует, что реальность – мучительна), является смертью. Именно смерть объединяет души умерших. Подтверждением этому может служить и то, что в конце стихотворения лирический герой переносит положительные эмоции не только на субъекта 2, но и на себя тоже. Абстрактное «лето» согреет их обоих (Как солнце, летом/ Буду тебя целовать...). Блаженство и отдых, которые сулит долгожданное «лето», может принести с собой и смерть, несущая успокоение страждущим сердцам. Как писал К.Бальмонт

в стихотворении «Смерть, убаюкай меня»: «Жизнь утомила меня./ Смерть, убаюкай меня!...»<sup>35</sup>.

Особый интерес представляет личность лирического героя данного произведения. Лишенная ярко выраженных личностных характеристик, она может представлять как человека, так и некую абстрактную субстанцию. Например, можно предположить, что субъект 1 – это сама мать – земля, насылающая стихийные явления природы на субъекта 2 (дождь, метель). С другой стороны, стремление лирического субъекта почувствовать тепло летнего солнца выражает сокровенное желание героя успокоиться, стать счастливым. Это лишь одни из возможных трактовок личности субъекта и объекта стихотворения, ведь «символиероглиф <...> многосмысленный»<sup>36</sup>. Основным же итогом для различных интерпретаций является то, что именно смерть является тем успокоительным сном, который навеивает данная колыбельная песня.

В контексте всего творчества А.Токаева подобные мысли не случайны. Во многих стихотворениях поэт представляет реальную жизнь как некий безрадостный и мучительный процесс:

На земле кричу и плачу. Сердце горит внутри...

<...>

Лживый, фальшивый, коварный мир...

[«Почему?», С. 158];

Говорю я, говорю я: «Черная жизнь мне уже не нужна»...

[«Слеза», С. 166];

Злая болезнь в тяжелых мученьях – это моя жизнь...

[«Скитаюсь», С. 153].

А прекращение страданий, исходящих от жизни, видится Токаеву лишь в смерти:

Приди, приди же быстрее, о смерть, приди,

Чтоб я скорей узнал: что ты.

Дай мне увидеть свет на земле

<...>

В какой тьме находилось мое сердце!

[«Песня смерти», С. 167]

В одной из черновых тетрадей А. Токаева есть такие строки (возможно, написанные поэтом после смерти отца): «И горе открыло мне глаза...Наивысшее счастье во взгляде в момент смерти... Но смерть есть ангел, который один ярче всех открывает все истины самые драгоценные...»<sup>37</sup>.

Идея смерти-избавительницы, как мы писали выше, характерна для поэзии русского символизма рубежа веков, влияние которого столь явно ощущается в творчестве А. Токаева не только на уровне образов и мотивов, но и в выборе материала для перевода на осетинский язык (стихотворения К. Бальмонта, В. Брюсова). Особое влияние на осетинского поэта оказала поэзия К. Бальмонта. Например, в сонете К. Бальмонта «Смерть» и в стихотворении А. Токаева «Песня Смерти», которое цитировалось выше, есть некоторое сходство в трактовке выбранной темы:

Суровый призрак, демон, дух всеильный.

<...>

Ты всем несешь свой дар успокоенья,

Из бездны зол несетя возглас мой:

Приди. Я жажду. Я жажду примиренья.

Следовательно, символическая трактовка сна как смерти и смерти как примирительной и успокоительной силы нашла отражение не только в поэзии русского символизма, но и в творчестве осетинского поэта А. Токаева. Данное утверждение основывается на том, что общность в выборе идеалов и стремлений, находящих то или иное отражение в творчестве поэтов, и объединяет их в одно литературное направление, а именно – символизм.

Таким образом, колыбельная песня, как жанр устного народного творчества (русского и осетинского), пришла в литературу, став неотъемлемой частью поэзии авторской. Поэты, представители различных литературных школ, обогатили жанр колыбельной песни, в которой отражались их эстетические идеалы и пристрастия. Интерес к колыбельной песне в творчестве поэтов-символистов был связан с трактовкой сна в его взаимосвязи со смертью. Именно сон-смерть является основным смыслообразующим образом, в анализируемых стихотворениях Ф.Сологуба, К. Бальмонта и А. Токаева. От традиционной колыбельной песни осталась лишь схема (конкретная адресованность), напевность и, в некоторых случаях поэтические формулы «баю-бай» и «башки-баю».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Детский фольклор – это произведения взрослых для детей, произведения взрослых, ставшие детскими, собственное детское творчество». (В. П. Аникин. Детский фольклор // В. П. Аникин. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1987. С. 87-125). Это определение можно встретить и в работах других фольклористов: И. Капица, Г. С. Виноградов, П. А. Бессонов, Э. С. Литвин и другие.

<sup>2</sup> Детский фольклор //Русское народное поэтическое творчество: Учебник для педагогических институтов /Под редакцией Новиковой А. М. М., 1986. С. 125.

<sup>3</sup> МАРТЫНОВА А. И. Отражение действительности в крестьянской колыбельной песне //Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. 15. Л., 1975. С. 145.

<sup>4</sup> Детский фольклор //Русское народное поэтическое творчество /Под редакцией Новиковой А.М. М., 1978. С.139.

<sup>5</sup> АНИКИН В. П. Детский фольклор //Аникин В. П. Русские народные пословицы ... С.95.

<sup>6</sup> Детский фольклор //Русское народное поэтическое творчество /Под редакцией Новиковой А. М. М., 1978. С.139.

<sup>7</sup> КРАВЦОВ Н. И., ЛАЗУТИН С. Г. Литература и фольклор // Кравцов Н. И., Лазутин С. Г. Русское устное народное творчество. М., 1983. С. 385.

<sup>8</sup> Романтизм// Справочник школьника. История мировой культуры /Сост. Капица Ф. С., Колядич.Т. М. М., 1996. С. 476

<sup>9</sup> ЛЕРМОНТОВ М. Ю. Казачья колыбельная песня // Лермонтов М. Ю. Сочинения в 2-х тт. Том 1. М., 1988. С. 171.

<sup>10</sup> ТУРАЕВ С. В., ЧАВЧАНИДЗЕ Д. Л. Романтизм // Литература: Справочные материалы: Книга для учащихся / Сост. Тураев С. В., Тимофеев Л. И., Вишневский Н. О. и др. М., 1989. С. 162.

<sup>11</sup> Реализм // Современный словарь иностранных слов. СПб., 1994. С. 513.

<sup>12</sup> НЕКРАСОВ Н. А. Колыбельная песня // Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы. М., 1984. С. 38-39.

<sup>13</sup> КОЛОБАЕВА Л. А. Символ в понимании символистов.// Колобаева Л. А. Русский символизм. М., 2000. С.11.

<sup>14</sup> ЕРЕМИНА В. И. Поэзия 1880–1890-х гг. // Еремина В. И. Русская литература и фольклор. Конец 19 в. Л., 1987. С. 346.

<sup>15</sup> МЕРЕЖКОВСКИЙ Д. С. Будда. // Ханзен – Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 248.

<sup>16</sup> БАЛЬМОНТ К. Д. Тень от дыма. // Бальмонт К. Д. Избранное. М., 1989. С. 314. Далее в тексте стихотворения будут цитироваться по указанному сборнику. Номер страницы будет обозначаться в скобках.

<sup>17</sup> СОЛОГУБ Ф. Просыпаюсь рано...// Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1939. С. 117-118. Далее в тексте стихотворения будут цитироваться по указанному сборнику. Номер страницы будет обозначаться в скобках.

<sup>18</sup> ХАНЗЕН-ЛЕВЕ А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 249.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 247.

<sup>21</sup> БАЛЬМОНТ К. Д. Элементарные слова о символической поэзии. // Поэтические течения в русской литературе конца 19–начала 20 века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. М., 1988. С. 60.

<sup>22</sup> БАЛЬМОНТ К. Д. Колыбельная песня // Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1991. С. 306.

<sup>23</sup> БАЛЬМОНТ К. Д. Смерть // Бальмонт К. Д. Избранное. М., 1989. С.41. Следующее стихотворение цитируется по указанному сборнику. Номер страницы обозначится в скобках.

<sup>24</sup> ДЖИКАЕВ Ш. Ф. Осетинская литература. Учебное пособие. Орджоникидзе, 1980. С. 7.

<sup>25</sup> САЛАГАЕВА З. М. От нузальской надписи к роману. Проблемы генезиса и становления осетинской прозы. Орджоникидзе, 1984. С. 3.

<sup>26</sup> АБАЕВ В. И. Avdæp. // Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. В четырех томах. Т. 1. М-Л., 1958. С. 83.

<sup>27</sup> ДЖИКАЕВ Ш. Ф. Ирон фолклорон авдæны зарджытæ. // Осетинская филология./ Межвузовский сборник статей/ Вып. 1. Орджоникидзе, 1977. Ф. 76.

<sup>28</sup> Антология осетинской поэзии. Сост.: Алборты Х-У., Кодзаев А., Хугаев С. Орджоникидзе, 1984. С. 600.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> МАМСУРОВ Т. Колыбельная песня // Антология осетинской поэзии... С. 71.

<sup>31</sup> ДЖИКАЙТЫ Ш. Литературон авдæны зарджытæ. // Мах дуг. 1982. № 11. Ф. 70.

<sup>32</sup> ХЕТАГУРОВ К. Л. А-ло-лай! // Хетагуров К.Л. Собрание сочинений в пяти томах. Т.1. Владикавказ, 1999. С. 44.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> ТОКАТЫ А. Узал дæ зæрдæмæ калын... // Токаты А. Уацмыстæ. Орджоникидзе, 1973. Ф. 92. Здесь и далее все стихотворения цитируются по указанному сборнику в подстрочном переводе. Номер страницы указан в скобках.

<sup>35</sup> БАЛЬМОНТ К. Д. Смерть, убаюкай меня // Бальмонт К. Д. Избранное. М., 2003. С.88.

<sup>36</sup> ИВАНОВ В. И. Две стихии в современном символизме // Поэтические течения в русской литературе... С. 64.

<sup>37</sup> ОРФ СОИГСИ ф. 27. оп. 1. д. 28. л. 12.

## SUMMARY

D. K. HETAGUROVA

### **THE TRANSFORMATION OF THE GENRE OF LULLABY IN THE LYRIC OF SYMBOLISM**

(F.K. Sologub, K.D. Balmont, A. I. Tokaev)

The genre of lullaby came to literature from folklore. The close relationship of folklore and own artistic creative work is explained by the emergence of the last from the oral folklore tradition. This article traces how the genre of lullaby was developing and updating in the works of russian symbolists (F. K. Sologub, K. Balmont) and in the lyric of Ossetian poet A. I. Tokaev.

The poets, representatives of different literary schools have enriched the genre of lullaby, in which their aesthetic ideals and preferences were reflected. The very interest to the cradle song in the works of the symbolist poets was connected with the treatment of sleep and its relationship with death. It is a dream-death which became a major semantic image in the analyzed poems of F. Sologub, K. Balmont and A. Tokaev. From the traditional lullaby there remained merely a scheme (specific targeting), melodiousness, and in some cases, poetic formulas as "baiu-bai 'and' baiushki-baiu."