

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как  
иностранного

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему: Специфика жанра колыбельной в русской литературе для детей

Исполнитель \_\_\_\_\_ Большакова Олеся Сергеевна \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель \_\_\_\_\_ доктор искусствоведения, профессор \_\_\_\_\_

(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Мышьякова Наталия Михайловна \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой \_\_\_\_\_

(подпись)

\_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук \_\_\_\_\_

(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Виноградова Марина Владимировна \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

«25» июня 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

## **СОДЕРЖАНИЕ**

|                                                                                        |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Введение.....</b>                                                                   | <b>3</b>  |
| <b>Глава 1. Колыбельная как предмет изучения.....</b>                                  | <b>7</b>  |
| 1.1. Колыбельная как жанр детского фольклора: основные подходы и дискуссии.....        | 7         |
| 1.2. Художественные особенности фольклорной колыбельной: системный анализ.....         | 18        |
| 1.3. Жанр авторской колыбельной в исследованиях: историографический обзор.....         | 27        |
| <b>Глава 2. Жанр колыбельной в творчестве русских поэтов XIX – начала XX века.....</b> | <b>39</b> |
| 2.1. Романтическая колыбельная: «Казачья колыбельная песня» М. Ю. Лермонтова.....      | 39        |
| 2.2. Реалистическая колыбельная: Н. А. Некрасов и А. Н. Майков.....                    | 44        |
| 2.3. Колыбельная в поэзии Серебряного века: К. Д. Бальмонт и Ф. К. Сологуб.....        | 50        |
| <b>Заключение.....</b>                                                                 | <b>58</b> |
| <b>Список литературы.....</b>                                                          | <b>66</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

Колыбельная песня – один из древнейших жанров мировой словесной культуры, представленный во всех известных языках и литературных традициях. В системе русской детской литературы она занимает особое место: это первый текст, который ребенок слышит еще до формирования языкового сознания и вместе с тем – один из немногих жанров, сохранивших непрерывную культурную жизнь от архаической народной традиции до наших дней. При всей кажущейся простоте колыбельная представляет собой сложный художественный феномен: в ней соединяются ритуально-магическая функция, эстетическое начало, педагогический умысел и лирическое высказывание певицы. Это многомерное единство делает жанр продуктивным объектом изучения в широком диапазоне научных дисциплин.

**Актуальность** настоящей работы определяется несколькими обстоятельствами. Первое из них – неравномерность существующей научной традиции: фольклорная и литературная колыбельная по сей день изучаются по большей части независимо друг от друга, тогда как именно сравнительный подход позволяет выявить механизмы жанровой трансформации и установить, что именно сохраняется, а что меняется при переходе от устного текста к авторскому. Второй аспект актуальности – наличие исследовательских лакун даже внутри, казалось бы, хорошо изученного материала. В частности, «Колыбельная песня» А. Н. Майкова, несмотря на огромную популярность и фактическое вхождение в народную традицию, никогда не становилась самостоятельным объектом жанрового анализа. Третье обстоятельство связано с методологическим обновлением области: появление нарратологического (Трофимова), когнитивно-лингвистического (Климкова), и нейрокогнитивного (5)

подходов открывает возможности для иного прочтения давно известных текстов.

**Объектом** исследования является жанр колыбельной песни в русской литературе XIX- начала XX века.

**Предмет** исследования – закономерности трансформации жанровых признаков колыбельной при переходе от фольклорного прообраза к авторскому тексту, а также индивидуальные жанровые стратегии М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. Н. Майкова, К. Д. Бальмонта и Ф. К. Сологуба.

**Цель** работы – описать основные закономерности жанровой эволюции колыбельной в русской литературе XIX-начала XX века на материале конкретных поэтических текстов в сопоставлении с фольклорным прообразом жанра.

Для достижения этой цели решались следующие **задачи**:

- систематизировать основные подходы к изучению фольклорной колыбельной в отечественной науке;
- описать художественные особенности народного текста как жанровой системы – образный мир, пространственно-временную организацию, поэтику слова и ритма, интермедialную природу;
- представить историографический обзор изучения авторской колыбельной и зафиксировать существующие пробелы;
- проанализировать колыбельные пяти поэтов как репрезентативные образцы трех этапов жанровой эволюции;
- установить сквозные закономерности трансформации жанра за рассматриваемый период.

**Материалом** исследования послужили «Казачья колыбельная песня» М. Ю. Лермонтова (1838), «Колыбельная песня» («Подражание Лермонтову») и «Баюшки-баю» Н. А. Некрасова (оба – 1845), «Купчихина колыбельная» Н. А. Некрасова, «Колыбельная песня» («Спи, дитя мое,

усни...») А. Н. Майкова (1850-е), «Колыбельная песня» («Спи, усни, дитя мое...») и «Фея» К. Д. Бальмонта, «Спи, усни, мой тихий мальчик...» и «Лунный свет» Ф. К. Сологуба. В качестве сопоставительного фона привлекались образцы фольклорных колыбельных из опубликованных сборников и научных исследований.

**Теоретико-методологическую основу** работы составляют теория жанра в аспекте «памяти жанра» и взаимодействия первичных и вторичных жанров (М. М. Бахтин, В. В. Головин); концепция «лиминального жанра» (И. И. Чумак-Жунь, С. В. Ковалева, М. И. Саенко), описывающая двойную принадлежность колыбельной детскому и взрослому культурным пространствам; аксиологический подход к фольклорному тексту (Л. Е. Ильина); концептуальный анализ образа «ребенка» в авторских колыбельных (М. И. Саенко); интермедиаальный анализ с учетом вербального, музыкального и телесного уровней жанра (А. Н. Ларин, А. К. Коропниченко, М. И. Саенко). В работе с конкретными текстами используются методы пристального чтения, ритмико-метрического и фонетического анализа, сравнительно-исторического сопоставления.

**Степень изученности темы.** Фольклорная колыбельная привлекает научное внимание с конца XIX века. Среди работ, принципиально важных для настоящего исследования, – монография В. В. Головина «Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе» (2000): единственный на сегодняшний день труд, охватывающий оба пласта жанра в их преемственности. Фольклористические аспекты разрабатывались в трудах А. К. Байбурина, Е. Е. Левкиевской, О. В. Трофимовой, С. О. Куприяновой, В. Е. Добровольской и других. Литературная колыбельная рассматривалась в статьях В. Б. Меркурьевой, Л. Н. Тихомировой, О. Г. Лазареску и Ж. А. Вартазаровой, Д. К. Хетагуровой. Вместе с тем

сравнительное исследование, охватывающее весь период от Лермонтова до символистов в отечественном литературоведении, не предпринималось.

**Научная новизна** работы определяется тем, что впервые выстроена система сопоставительного анализа авторских колыбельных пяти поэтов в их преемственности и полемике с фольклорным прообразом; установлены сквозные жанровые закономерности, прослеживающиеся на всем рассматриваемом отрезке.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы (55 источников). Первая глава посвящена жанру колыбельной как предмету изучения: в трех параграфах рассматриваются основные научные подходы к фольклорной колыбельной (1.1), ее художественные особенности (1.2) и история изучения авторской колыбельной (1.3). Вторая глава содержит анализ конкретных текстов: романтическую колыбельную Лермонтова (2.1), реалистические колыбельные Некрасова и Майкова (2.2), символистские колыбельные Бальмонта и Сологуба (2.3). Общий объем работы – 52 страницы основного текста.

## **ГЛАВА 1. КОЛЫБЕЛЬНАЯ КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ**

### **1.1. Колыбельная как жанр детского фольклора: основные подходы и дискуссии**

Колыбельная песня – это один из наиболее архаических жанров народной словесности. Ее изучение охватывает более полутора столетий и задействует широкий научный инструментарий: фольклористику, этнографию, лингвистику, психологию, педагогику, музыковедение. Многообразие подходов обусловлено тем, что жанр находится на пересечении нескольких культурных практик – материнского ухода, ритуально-магической традиции, народной педагогики и художественного слова.

Среди ключевых дискуссий в изучении жанра – вопрос о его принадлежности к детскому или взрослому фольклору. А. Н. Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» (1865–1869) рассматривал колыбельную в общем контексте народной мифологии, без выделения ее в особый жанр детской культуры [3]. Для него колыбельная была ценна прежде всего как хранилище архаических образов, и этот подход заложил одну из магистральных исследовательских традиций – изучение колыбельной как свидетельства народных верований.

Первое специализированное исследование принадлежит А. В. Ветухову: в статье «Народные колыбельные песни» (1892) он систематизировал корпус текстов, описал основных персонажей и выделил устойчивые мотивы [8, с. 131]. При этом колыбельная воспринималась как часть народной лирики без разграничения по адресату.

Концептуальный сдвиг произошел в 1920-е годы, когда детский фольклор оформился в самостоятельную область. Г. С. Виноградов в «Народной педагогике» (1925) провел разграничение между «поэзией

детей» и «поэзией взрослых для детей», отнеся колыбельную ко второй группе [9, с. 36–37]. О. И. Капица в «Детском фольклоре» (1928) закрепила эту классификацию: колыбельная – часть репертуара взрослых, функционирующая в интересах ребенка [23, с. 41-55]. Так сложилась базовая дефиниция: песня, исполняемая взрослым для усыпления и успокоения младенца.

Советская фольклористика развивала эту линию. В. П. Аникин в «Русском фольклоре» (1987) рассматривал колыбельную среди бытовых жанров, акцентируя связь с народным воспитанием [1, с. 45-48]. М. Н. Мельников в «Русском детском фольклоре» (1987) сместил акцент: по его наблюдению, колыбельная является еще и «песней матери» – лирическим выражением ее собственных переживаний, выходящих за рамки воспитательной задачи [21, с. 23]. Это наблюдение предвосхитило позднейшие исследования авторской колыбельной: именно когда у певицы появляется собственный внутренний мир, жанр перестает быть чисто функциональным.

В современной науке дискуссия разрешена через понятие «лиминального жанра» (И. И. Чумак-Жунь, С. В. Ковалева, М. И. Саенко): колыбельная принадлежит одновременно детскому и взрослому культурным пространствам, находясь «на пороге» – между бодрствованием и сном, между речью взрослого и восприятием ребенка, между фольклором и литературой [55, с. 100]. Понятие заимствовано из антропологии В. Тернера и оказалось продуктивным именно потому, что отражает структурную двойственность жанра, а не пытается разрешить ее в пользу одной из сторон.

В. В. Головин в монографии 2000 года указывает, что само слово «колыбельная» функционирует в двух значениях: в узком – только тексты, непосредственно сопровождающие укачивание, и в широком – все тексты, связанные с ситуацией убаюкивания, включая литературные стилизации и

медитативные стихотворения взрослых [13, с. 10-12]. Это разграничение существенно для настоящей работы: анализируемые литературные тексты принадлежат преимущественно широкому пониманию жанра, и именно поэтому их связь с фольклорным прообразом требует специального обоснования.

Нейрокогнитивное направление открыло новые основания для объяснения устойчивости жанра. Т. В. Барина и С. Б. Погибель в статье 2022 года показывают, что ритм и интонация колыбельной воздействуют на нейронные структуры, связанные с формированием привязанности и базовой эмоциональной безопасности, еще до появления языковой компетенции [5, с. 129-131]. Колыбельная существует во всех известных культурах не в силу культурных заимствований, а потому что отвечает биологически укорененным потребностям раннего детства: в ритме, в голосе ухаживающего взрослого, в телесном контакте.

В когнитивной лингвистике колыбельная рассматривается как дискурс, структурированный вокруг концепта «сна». М. И. Саенко в своей работе о фольклорной картине мира показывает: сон в народном сознании – не физиологический процесс, а особое пространство между бытием и небытием, переход в которое требует специального ритуального обеспечения [48]. Колыбельная выступает языковым инструментом этого перехода – когнитивной матрицей, организующей соответствующий опыт. Данный подход связывает фольклористическое описание жанра с лингвокогнитивным и объясняет устойчивость таких образов, как ночь, тишина и сон, в качестве концептуальных узлов жанровой схемы.

В этнолингвистическом ключе колыбельная описывается как перформативный речевой акт. В. В. Головин в своей статье, опираясь на теорию речевых актов Дж. Остина, показывает: текст колыбельной не описывает желаемое состояние ребенка, а производит его – само пение является действием, изменяющим реальность [13, с. 44–48]. Отсюда

родство колыбельной с заговором: оба жанра строятся на убеждении в деятельностной силе произнесенного слова, и оба обнаруживают устойчивые охранительные формулы, отмеченные В. В. Бондаренко в религиозной лексике колыбельных [7, с. 110].

Сравнительно-типологическое изучение жанра в отечественной науке развито слабее, чем за рубежом. Е. Е. Левкиевская в статье 1999 года сопоставляет колыбельные русской, украинской и белорусской традиций и выявляет общеславянскую модель «закрытого охраняемого пространства»: колыбель – это малый сакральный космос, отделенный от мира внешних угроз [30, с. 120-135]. В. В. Усачева прослеживает связь между персонажным составом колыбельных и локальными поверьями о детских болезнях: в ряде региональных традиций мифологические «пугалки» отождествляются с конкретными недугами [51, с. 78].

Нарратологический анализ, предпринятый О. В. Трофимовой, выявляет в колыбельной минимальную нарративную структуру, несмотря на кажущуюся бессюжетность: исходное состояние (ребенок бодрствует, мир таит угрозы) → действие (призыв охраняющих сил, формулы убаюкивания) → желаемый итог (ребенок засыпает, опасность отступает). Эта схема изоморфна морфологической структуре волшебной сказки по В. Я. Проппу: незначительная – функции помощников – ликвидация незначительности [50, с. 67–69]. Оба жанра реализуют один и тот же архетипический сценарий – переход из состояния уязвимости в состояние защищенности.

И. В. Паршина в работе 2019 года рассматривает гендерное измерение жанра: колыбельная является одним из первых инструментов гендерной социализации ребенка. Сценарии для мальчиков (воин, добытчик, путешественник) и для девочек (хозяйка, прядильщица, невеста) транслируются еще до того, как ребенок способен их осмыслить. Показательна структурная асимметрия: мать – всегда субъект пения, но крайне редко – субъект собственных желаний; ее желания адресованы

ребенку [40, с. 20]. В этом свете появление у матери индивидуальной лирической субъектности – как у Лермонтова – воспринимается именно как художественный сдвиг, а не жанровая норма.

М. В. Осорина в «Секретном мире детей» (1999) предлагает психоаналитическое прочтение жанра, опирающееся на концепцию D. W. Winnicott о «переходных объектах»: голос матери, поющей колыбельную, создает акустически безопасную среду, в которой ребенок может «отпустить» внешний мир и погрузиться в сон [39, с. 36–40]. Этим объясняется парадокс, хорошо известный любому родителю: бессмысленные или многократно повторяющиеся формулы работают лучше, чем содержательные тексты, – воздействие осуществляется не через семантику, а через ритм, тембр и знакомость звучания.

Вопрос о происхождении жанра по-прежнему остается объектом дискуссий. Большинство исследователей (Ветухов, Байбурин, Мартынова) выводят колыбельную из заговорной практики. В. Е. Гусев в «Эстетике фольклора» (1967) выдвигал альтернативную версию: жанр возник из трудовых песен, ритм которых определялся физическим качанием колыбели, и лишь позднее обогатился магическим содержанием [15, с. 115]. Обе гипотезы не исключают друг друга, поскольку описывают разные уровни жанровой структуры: ритмическое устройство восходит к трудовой практике, а образная система – к охранительной магии.

Региональные вариации русских колыбельных описаны А. М. Мехнецовым: севернорусская традиция тяготеет к развернутым нарративным текстам с развитой мифологической образностью, южнорусская – к коротким повторяемым формулам [36, с. 145-148]. В. Н. Морохин в хрестоматии «Нижегородский фольклор» документирует поволжские варианты с характерной образностью водного мира – Волга, рыбы, прибрежные птицы [37, с. 34-38]. Показательно, что эти региональные черты проникают и в литературные тексты: «Казачья

колыбельная» Лермонтова несет отпечаток терской традиции (Савельева), а не общерусского жанрового канона.

Е. В. Харченко исследует метафорические модели в колыбельных текстах: наиболее распространены метафоры *пространства* и *путешествия* – сон осмысляется как особое место, засыпание как движение к нему [54, с. 112]. Эта метафорика восходит к архаическим представлениям о сне как странствии души, зафиксированным А. К. Байбуриным в контексте ритуальной культуры [4, с. 52], и обнаруживает себя в символистских колыбельных Бальмонта – «нас в сказку увлекают».

С. О. Куприянова в монографии 2022 года фиксирует современные трансформации жанра: функцию колыбельной в городской среде берут на себя записи природных звуков и «белый шум». Потребность в ритмически организованном звуковом сопровождении сна не исчезает – меняются ее носители [27, с. 180-185]. Это свидетельствует о биологической укорененности жанровой потребности, а не о конкретном культурном содержании.

Отдельного внимания заслуживает проблема корпуса фольклорной колыбельной. Полевые записи XIX- начала XX века, на которых строилось большинство классических исследований, отражают репертуар конкретных исполнительниц в конкретный исторический момент. А. М. Мехнецов в обзоре псковских экспедиционных материалов подчеркивает, что зафиксированные тексты – лишь вершина айсберга живой традиции: за каждой записью стоит многолетняя практика исполнения, внесшая в текст неисчислимые варианты [36, с. 12-13]. Это соображение принципиально для сравнительного анализа фольклорной и авторской колыбельной: фольклорная норма не является монолитным каноном, а представляет собой пространство вариантов, объединенных общей функцией.

Сопоставление региональных материалов обнаруживает принципиальное свойство жанрового инварианта: при значительной

вариативности образного состава жанровая идентичность сохраняется неизменной. Авторские тексты, несмотря на значительные образные отклонения от народной «нормы», воспринимаются как колыбельные именно потому, что жанрово – ситуация убаюкивания, убаюкивающий ритм, охранительный умысел – устойчивее любого конкретного образного наполнения.

В современном исследовательском контексте существенно также понятие «функциональной эквивалентности» жанровых элементов. Э. А. Евтушенко показывает: в русских колыбельных волчок и бука выполняют одинаковую функцию – обозначают угрозу с внешней стороны охраняемого пространства, – хотя их образная природа различна [18, с. 175]. Литературные поэты XVIII-XIX веков заменяли эти образы другими – исторической опасностью у Лермонтова, социальными силами у Некрасова – и жанровая функция при этом сохранялась, переходя к новым «персонажам». Принцип функциональной эквивалентности объясняет, почему жанровая трансформация возможна в принципе: форма и содержание жанра соединены не жестко, а через функцию, что и открывает пространство для авторских экспериментов.

Э. С. Литвин в фундаментальной статье «Песенные жанры русского детского фольклора» обращает внимание на то, что в традиционной культуре колыбельная никогда не исполнялась в одиночестве: пение сопровождалось разговором с ребенком, укладыванием, физическим контактом [31, с. 59]. Текст был лишь одним из нескольких параллельных потоков коммуникации. Когда колыбельная переходит в литературу, эти сопутствующие потоки исчезают – остается только словесный текст. Отсюда следует принципиальный вывод: авторская колыбельная всегда беднее фольклорной в функциональном отношении, даже если богаче в образном. Компенсируя утраченное телесное и музыкальное измерение,

поэты усиливают ритмический и фонетический потенциал текста, что отчетливо прослеживается у Бальмонта и Майкова.

Вопрос о соотношении «материнского» и «женского» в жанре колыбельной затрагивает О. И. Капица. По наблюдению автора в народных колыбельных почти отсутствует образ матери как индивидуального субъекта: она неличностна, безымянна, ее функция сводится к уходу и защите [23]. Отсутствие субъектности певицы – не случайная черта, а структурная необходимость жанра: индивидуальные переживания матери отвлекали бы от главной функции. Именно поэтому появление у матери в авторских колыбельных собственного внутреннего мира – тревоги, скорби, иронии – воспринимается как художественный сдвиг: это не жанровая норма, а ее нарушение, превращающее текст из ритуала в лирику.

Подводя общий итог рассмотрению научной традиции изучения жанра, важно подчеркнуть: несмотря на очевидную вспомогательную роль параграфа по отношению к последующему текстуальному анализу, историографический обзор не является нейтральным фоном. Способ описания жанра предопределяет угол зрения на конкретные тексты. Если рассматривать колыбельную прежде всего как охранительный ритуал, трансформации образной системы у Некрасова или Сологуба будут восприниматься как разрушение жанра. Если же принять концепцию «лиминального жанра» (Чумак-Жунь, Ковалева, Саенко), эти же трансформации предстанут как законное расширение жанрового пространства в его изначально двойственной природе. Настоящая работа придерживается второго подхода: авторская колыбельная – не «испорченная» народная, а самостоятельный вторичный жанр (Бахтин – Головин), диалогически взаимодействующий с фольклорным прообразом [13, с. 20-22].

Для настоящего литературоведческого исследования существенно интегративное понимание жанра, при котором ни одна из дисциплинарных

перспектив – фольклористической, лингвистической, педагогической, музыковедческой – не отбрасывается. М. И. Саенко в обзорной статье 2023 года справедливо замечает, что «колыбельная как объект изучения давно переросла границы одной дисциплины» [46, с. 7]: именно эта многоаспектность делает ее особенно ценным материалом для сравнительного анализа.

Особую роль в истории изучения жанра сыграл тезис о его «архаичности» в смысле хронологической первичности. Многие исследователи XIX века рассматривали колыбельную как древнейший жанр словесности – по их логике, именно в колыбельной следует искать «первоначало» поэзии. Сегодня эта концепция признана методологически уязвимой: никаких документальных свидетельств хронологического приоритета колыбельной перед другими жанрами не существует. Однако за этой критикуемой идеей стоит важная интуиция: колыбельная действительно затрагивает самые глубокие, доречевые слои человеческого опыта. Нейрокогнитивные исследования Т. В. Бариновой и С. Б. Погибель подтверждают эту интуицию на новом научном основании [5, с. 131]: жанр глубоко укоренен биологически, хотя его «архаичность» связана не с хронологией, а с антропологией.

Одним из важных направлений в изучении жанра стало педагогическое. Еще Г. С. Виноградов указывал на связь колыбельной с народной педагогикой [9, с. 80]. Советская педагогическая наука развивала этот тезис, однако нередко сводила функцию жанра к воспитательной задаче, упуская его художественное и психологическое измерения. Современные исследователи педагогического направления, напротив, стремятся учитывать весь спектр воздействия: Т. В. Баринова и С. Б. Погибель показывают, что регулярное пение колыбельных в раннем детстве положительно влияет на формирование речевых структур, эмоциональной регуляции и базового доверия к миру [5, с. 130]. Это

направление сближает педагогику с нейрокогнитивными исследованиями, создавая продуктивную зону интеграции.

Важной составляющей современных исследований жанра является вопрос о его границах: что именно следует считать колыбельной, а что лишь текстом, обнаруживающим жанровые черты. О. Н. Зырянова, И. А. Славкина и Л. С. Шмутьская в анализе колыбельных XX века предлагают рассматривать жанровую идентичность как степень, а не как бинарный признак: текст может быть «более» или «менее» колыбельным в зависимости от количества реализованных жанровых признаков [20, с. 36]. Такой подход позволяет включить в корпус тексты, утратившие часть классических маркеров, но сохранившие главное – ситуативную и интонационную природу убаюкивания.

Ф. С. Капица и Т. М. Колядич в учебном пособии по русскому детскому фольклору рассматривают колыбельную в системе других жанров, соседствующих с ней на оси «ребенок – взрослый»: пестушки, потешки, прибаутки. В отличие от всех перечисленных, колыбельная единственная ориентирована не на пробуждение активности, а на ее торможение – что и делает ее уникальным жанром-«пограничником» в системе детского фольклора [24, с. 56-58]. Это наблюдение согласуется с концепцией «лиминального жанра»: колыбельная находится на пороге не только между детским и взрослым, но и между активностью и покоем, между речью и молчанием.

Социолингвистическое измерение жанра связано с вопросом о языке колыбельной в условиях двуязычия и языковых контактов. Э. С. Литвин в классической работе «К вопросу о детском фольклоре» (1958) фиксирует, что в переходных диалектных зонах колыбельные нередко смешивают элементы двух языков или диалектов, оставаясь при этом вполне функциональными [32, с. 98]. Для настоящего исследования это наблюдение интересно в следующем отношении: если языковая

«смешанность» не нарушает жанровой идентичности, значит, жанровое ядро определяется прагматикой и интонацией, а не конкретным словесным составом. Это согласуется с выводами Коропниченко о первичности напева по отношению к тексту [26, с. 36].

Таким образом, изучение жанра в современной науке характеризуется несколькими магистральными тенденциями: интеграцией методологий (фольклористика, когнитивная лингвистика, нейронауки, педагогика), переходом от дескриптивного к аналитическому подходу, расширением корпуса исследований за счет региональных и диалектных материалов, а также интересом к биологическим и психологическим основаниям жанровой устойчивости. Для литературоведческого анализа авторских колыбельных существенно прежде всего то, что жанр обладает несводимым ядром – ситуация убаюкивания, убаюкивающий ритм, охранительный умысел, – которое сохраняется при всех трансформациях содержания и способно служить «жанровой памятью» (Бахтин) даже в самых далеких от фольклора авторских текстах [13, с. 22].

Изучение колыбельной охватывает более ста пятидесяти лет и прошло путь от описательной систематики (8) к многоуровневому анализу, задействующему фольклористику, нейрокогнитивные науки, лингвистику и психоаналитическую теорию. Современный консенсус определяет колыбельную как «лиминальный жанр» (Чумак-Жунь, Ковалева, Саенко), принадлежащий одновременно детской и взрослой культурным сферам. Нарратологический анализ выявляет в жанре архетипическую схему перехода из состояния угрозы в состояние безопасности, тождественную структуре волшебной сказки по Проппу. Природная основа этого жанра, подтвержденная нейрокогнитивными исследованиями, объясняет его устойчивость в разных исторических и технологических условиях.

## 1.2. Художественные особенности фольклорной колыбельной

Художественная система фольклорной колыбельной складывается из нескольких взаимосвязанных уровней: образного мира, пространственно-временной организации, поэтики слова и ритма, акустики и интермедиальной природы. Каждый из этих уровней изучен в специальной литературе, однако целостный синтез по-прежнему представляет исследовательскую ценность – особенно в контексте последующего сопоставления с литературными текстами.

Образный мир колыбельной структурирован вокруг четырех полюсов: мать-певица, ребенок-адресат, охранительные персонажи и персонажи-угрозы. Мать в народных текстах анонимна: она – архетипическая фигура, не наделенная индивидуальными чертами. Лишь в отдельных текстах, описанных А. Н. Мартыновой, она называет свое социальное положение (вдова, солдатка), и тогда жанр приобретает черты социального документа, предвосхищая некрасовскую традицию [33]. Образ ребенка двойственен: это одновременно конкретный младенец, называемый по имени, и архетипическое «дитя» – воплощение жизни и будущего.

Мифологические персонажи образуют два функциональных класса. Охранительные – Сон, Дрема, Угомон, Упокой – персонифицируют желаемые состояния и призываются как помощники. Персонажи-угрозы – Волчок, Бука, Бабай – маркируют границу охраняемого пространства: их именование в тексте функционирует как оберег – назвать угрозу значит ограничить ее действие. Э. А. Евтушенко выявляет амбивалентность этой системы: одни и те же персонажи в разных региональных традициях могут переходить из одного класса в другой [18, с. 175], что отражает общую амбивалентность мифологических существ архаической культуры.

Образ волка (серого волчка) – наиболее изученный в этом ряду. С. О. Куприянова показывает: волчок обитает «за краем» безопасного пространства, воплощая границу между домашним миром и лесом как пространством иного [27, с. 34-38]. Как только угроза названа, она частично обезвреживается – именно поэтому текст не избегает пугающих образов, а включает их как обязательный элемент охранительного ритуала.

Христианский пласт образов встраивался в уже сложившиеся тексты в ходе многовековой христианизации. В. В. Бондаренко документирует этот процесс: молитвенные формулы и обращения к Богородице заместили часть языческих персонажей, взяв на себя их охранительные функции [7, с. 106-108]. В большинстве записанных текстов языческий и христианский пласты не разграничены, а сосуществуют, обслуживая единую задачу защиты ребенка – на что обращал внимание К. А. Богданов [6, с. 14-15]. Божественными персонажами в колыбельных формулах маркируют пространство ребенка, проецируя не только защиту, но и его «благодать»

Животный мир колыбельных систематизирован В. Е. Добровольской. Кот – символ домашнего покоя; его мурлыканье встраивается в звуковую ткань текста как модель желаемого состояния ребенка. Волк, как уже сказано, – посланец внешнего мира. Птицы распределяются по функциям в зависимости от символического кода: ворон и сова несут ночную семантику смерти и опасности, голубь и ласточка – дневную семантику дома и мира [11, с 101]. Гура фиксирует и другое: звукоподражание встроено в саму фонетику текстов – слова с повторяющимися сонорными («лю-ли», «ба-ю-ба-ю») имитируют звуки, ассоциируемые с покоем, еще на доречевом уровне [11, с 100].

Пространство колыбельной строится на оппозиции «свое / чужое». А. К. Байбурин показывает, что колыбель воспроизводит в миниатюре пространство дома – «дом внутри дома», наделенный теми же охранительными свойствами [4, с. 51]. Украшения колыбели (резьба,

обереговые узоры, колокольчики) дублируют охранительную функцию словесного текста на материальном уровне. Е. Е. Левкиевская уточняет, что пространственная модель «дом-лес» изоморфна фундаментальной оппозиции «живое -мертвое»: лес в народной мифологии – пространство смерти и иного мира, дом – пространство жизни [30, с. 122-124].

Временная организация жанра связана с ночью – суточным временем максимальной мифологической опасности. О. В. Трофимова описывает ключевую операцию колыбельной как «темпоральную инверсию»: потенциально опасное ночное время переозначивается в безопасное через ритуальное пение [50, с. 70]. Сборник «Родины, дети, повитухи» фиксирует, что период от рождения до крещения считался особенно уязвимым – отсюда непрерывность колыбельного пения как защитного ритуала [43].

Поэтика слова в колыбельных определяется тремя системообразующими принципами. Первый – название: охранительный эффект достигается через поименное перечисление сил – как защитных, так и враждебных. Второй – повтор: анафора, рефрен и синтаксический параллелизм создают монотонную текстуру, удерживающую адресата в состоянии покоя. Третий – уменьшительность: диминутивные суффиксы («волчок», «котик», «солнышко») формируют интонацию нежности и одновременно переводят угрозы в «детский» масштаб – психологически управляемый.

Ритмика колыбельной исследована на двух уровнях. На метрическом преобладает хорей – размер, ближайший по физическому рисунку к качанию. Именно данный размер используется в литературных колыбельных как определенный жанровый знак.

Е. С. Редькова и Е. К. Филатенкова показывают, что реальный темп исполнения (60-80 движений в минуту) важнее метрической схемы: он соответствует ритму качания, а тот, в свою очередь, – ритму сердцебиения

и дыхания матери [43, с. 149-151]. А. К. Коропниченко выявляет относительную самостоятельность двух уровней – словесного и музыкального: напев устойчивее текста, один и тот же колыбельный мотив обслуживает разные словесные варианты [26, с. 36].

А. Н. Ларин описывает акустический профиль жанра: характерный «колыбельный» тембр – приглушенный, мягкий, нижнего регистра – опознается слушателем раньше, чем слова и мелодия [29, с. 216]. Жанровая идентичность строится прежде всего на тембре, что объясняет, почему одни и те же тексты в разном исполнении воспринимаются совершенно по-разному.

Интермедияльная природа жанра наиболее подробно описана М. И. Саенко: колыбельная существует на пересечении вербального, музыкального, телесного и ритуального дискурсов. Полноценное бытование жанра предполагает все четыре компонента одновременно – текст, напев, качание и охранительный умысел; устранение любого из них редуцирует жанр [28, с. 9-10]. Отсюда следствие, важное для анализа литературных текстов: авторский стихотворный текст всегда является лишь одним компонентом из четырех – причем не самым важным для функционирования жанра в его исходной форме.

Аксиологическое измерение жанра исследовано Л. Е. Ильиной: через колыбельную ребенку передается целостная картина мира – пространственная (дом безопасен, лес опасен), темпоральная (ночь – время охраняемого покоя), социальная (семья – главная защита), моральная. Эта картина формируется через эмоциональное погружение задолго до появления рефлексии – колыбельная служит первой «школой мировоззрения» [21].

Региональные разновидности жанра представлены в работах Н. М. Савельевой о терских казачьих колыбельных: они образуют субжанр с устойчивыми образами воина-отца, коня и оружия; мирная жизнь в них

неотделима от готовности к войне [45, с. 92-95]. Это наблюдение прямо перекликается с лермонтовским текстом – и подтверждает, что поэт опирался на конкретную региональную традицию, а не на обобщенный жанровый канон.

Исследования вариативности народных колыбельных обнаруживают интересную закономерность: при значительной региональной и индивидуальной вариантности инвариантное ядро жанра остается поразительно устойчивым. Э. С. Литвин показывает, что персонажный состав и образные клише воспроизводятся независимо в материально несвязанных традициях: эти образы возникают не из-за культурных заимствований, а из-за единой практической потребности в усыплении [31, с. 60-61]. Волчок нужен жанру не потому, что он красив или страшен, а потому что задача обозначения и нейтрализации внешней угрозы требует конкретного воплощения – и волк оказывается наиболее удобным «персонажем» для ее выполнения в условиях традиционного крестьянского быта.

Особую роль в жанре играет мотив будущего ребенка. А. В. Ветухов еще в 1892 году описывал тексты, в которых мать рисует картину будущей жизни засыпающего младенца [8, с. 143]. В зависимости от социального положения певицы – и, следовательно, ребенка – прогноз может иметь позитивную направленность (богатый наследник, невеста на выданье) или быть мрачным (солдатчина, тяжелый труд). А. Н. Мартынова показывает, что в колыбельных крестьянок из социально угнетенных слоев этот мотив нередко приобретает черты горького предвидения [33, с. 148-149]: жанр, призванный успокоить ребенка, становится формой лирической жалобы певицы на собственную судьбу. Именно эта лирическая «трещина» в жанровой конструкции открывала пространство для некрасовского эксперимента.

Пространство колыбельной не только структурировано по оппозиции «дом – лес», но и обладает вертикальным измерением. В. В. Головин в своем фундаментальном исследовании подчеркивает, что мифологически верхнее пространство – небо, звезды, месяц – занимает особое место в колыбельных: небесные объекты одновременно охраняют дом сверху и создают ощущение бесконечной ночи, тихой и безопасной [13, с. 338]. Это вертикальное измерение хорошо прослеживается в литературных колыбельных: месяц у Лермонтова смотрит в колыбель («тихо смотрит месяц ясный»), звезды у Бальмонта светят («тихо звезды светят»), луна у Сологуба становится центральным образом («Лунный свет»). Традиция освящения ночного неба как охранительного пространства уходит корнями в фольклорную поэтику.

Немаловажен вопрос о месте колыбельной в ряду других обрядовых жанров. В работе А. К. Байбурина показано, что переходные ритуалы – рождение, именины, свадьба, смерть – сопровождаются специальными текстами, обеспечивающими безопасность перехода [4, с. 48-50]. Колыбельная занимает свое место в этом ряду как ритуал ежедневного малого перехода: из бодрствования в сон. Ежесуточная повторяемость отличает ее от однократных обрядовых текстов, однако структурная функция остается той же – обеспечить безопасность пересечения границы. Это понимание существенно для анализа символистских колыбельных: Бальмонт и Сологуб разворачивают именно этот переходный потенциал жанра, превращая ежедневный ритуал в онтологический акт.

Особого внимания заслуживает поэтика повтора в фольклорной колыбельной. К. А. Богданов указывал, что певица стремилась повторами, размеренным ритмом и монотонным мотивом успокаивать и усыплять ребенка: именно повторяемость обеспечивает терапевтический и охранительный эффект [6, с. 2].

А. К. Коропниченко проводит различие между двумя типами повтора в колыбельных: функциональным (то есть такой рефрен, который привязан к ситуации убаюкивания) и нарративным (синтаксический параллелизм, создающий иллюзию разворачивающегося действия) [26, с. 37].

По наблюдению О.И. Капицы возможно реализовать функции колыбельной и в других поэтических жанрах, если их композиционный строй исполнитель дополнит особыми «мелодией и припевом»: «баю-баюшки» или «люли, лю-ли-лю» [23, с. 205].

В литературных колыбельных эти два типа нередко смешиваются или вступают в конфликт: у Некрасова рефрен «баюшки-баю» после строф о социальной деградации выполняет не убаюкивающую, а иронически-дистанцирующую функцию.

Система образов колыбельной тесно связана с народной астрологией и народным учением о времени. О. В. Трофимова описывает фольклорную ночь как временное пространство с особой мифологической насыщенностью: «нечистые» силы активизируются именно после захода солнца, что и обуславливает экстренную необходимость охранительного ритуала [50, с. 66]. Образы луны и звезд в колыбельных амбивалентны: с одной стороны, они «смотрят» на ребенка как добрые свидетели, с другой – принадлежат той же ночной стихии, которая таит угрозы. Это амбивалентное отношение к ночным светилам прослеживается и в литературных колыбельных: у Лермонтова месяц «тихо смотрит», у Некрасова – «тускло», у Сологуба луна превращается в образ смерти.

Другая особенность лексики жанра – использование диминутивных форм. Как отмечают исследователи, в колыбельных песнях наиболее частотны уменьшительно-ласкательные формы, которые «рассматриваются как средство языковой адаптации ребенка» [14, с. 38].

Это не просто «ласковый» стиль – это целостная стратегия «уменьшения мира» до масштаба, безопасного для ребенка. Страшное

(«волчок») и большое («солнышко», «ночка») переводятся в категорию управляемого и домашнего. В авторских колыбельных диминутивы сохраняются как сигнал жанровой принадлежности, однако их смысловая нагрузка меняется: у Лермонтова «малютка» и «пострел» создают образ живого конкретного ребенка, а не архетипического «дитяти».

Голосовая природа жанра – предмет специального изучения в работах А. Н. Ларина. Исследователь показывает, что «колыбельный» тембр исполнения – тихий, низкий, ровный – является первичным жанровым маркером: его носитель воспринимает текст как колыбельную еще до того, как осмысляет слова [29, с. 215]. Отсюда – способность одного и того же текста в разном исполнении восприниматься принципиально по-разному. Для литературного анализа это обстоятельство имеет методологическое значение: анализируя авторскую колыбельную как письменный текст, мы работаем с одним из нескольких уровней жанра – словесным. Уровни музыкальный и телесный при этом либо угадываются по ритмическим и фонетическим структурам, либо реализуются при исполнении, либо остаются имплицитными. Анализ только словесного уровня неизбежно обедняет жанровую картину, однако именно этот уровень и является предметом литературоведческого исследования.

Многоуровневость жанра, описанная М. И. Саенко, ставит вопрос об иерархии уровней. Если убрать ситуацию реального убаюкивания (как это происходит в литературных колыбельных), если убрать музыку (что неизбежно при переходе к письменному тексту), если убрать телесный контакт – что остается? Словесный текст с убаюкивающей ритмикой, адресованный «дитяти» и содержащий рефрен или устойчивые формулы. Это минимальный инвариант жанра в его литературном воплощении. Но именно в этом минимальном инварианте заложена огромная смысловая потенция и «именно в нем с наибольшей очевидностью проявляется

авторская личность»: слово, лишенное поддержки музыки и жеста, вынуждено нести большую нагрузку – и именно поэтому авторские колыбельные, как правило, образно богаче своих фольклорных прообразов [41, с. 105-106].

Среди художественных особенностей фольклорной колыбельной особое место занимает синтаксическая организация. В. П. Аникин обращает внимание на то, что большинство народных колыбельных строятся на простых синтаксических структурах – односоставных предложениях, назывных конструкциях, обращениях [2, с. 74]. Это не стилистическая бедность, а художественный принцип: сложноподчиненные конструкции с разветвленными связями потребовали бы активной работы воображения, тогда как задача жанра – тормозить это воображение. Простой синтаксис действует на ребенка успокаивающе на том же основании, что монотонный ритм: он не удивляет, не ставит задач, не требует интерпретации. В авторских колыбельных степень синтаксической сложности является одним из показателей степени удаленности от фольклорной модели.

Е. Е. Левкиевская в своем исследовании апотропеических обрядов показывает, что охранительные функции фольклорной колыбельной не исчерпываются текстом – они распространяются на весь ситуативный контекст исполнения: пространство, предметный мир, время суток. Именование в тексте конкретных охранительных сил одновременно совершало акт их призыва; именование угроз – фиксировало и ограничивало их [30, с. 124-126]. Это соответствует перформативному пониманию речи, впоследствии разработанному в теории речевых актов: высказывание не описывает реальность, а действует на нее. Для анализа авторских колыбельных этот контекст важен: литературный поэт наследует перформативный потенциал жанра, хотя и переводит его из магического регистра в художественный.

Художественная система фольклорной колыбельной образует несколько взаимосвязанных уровней. Образный мир строится вокруг функциональной триады: охранительные персонажи – персонажи-угрозы – образы природного мира, причем границы между группами исторически подвижны. Пространство жанра воспроизводит мифологическую оппозицию «свое / чужое», а охранительная функция дублируется на материальном уровне через символику самой колыбели. Ритмика определяется двумя уровнями – метрическим (хорей) и темповым (ритм сердцебиения матери), причем напев устойчивее словесного текста. Полноценное бытование жанра предполагает единство четырех компонентов: слово, напев, качание и охранительный умысел, – и именно это обстоятельство принципиально для понимания авторских колыбельных как частичных реализаций жанровой схемы.

### **1.3. Жанр авторской колыбельной: историографический обзор**

Авторская колыбельная стала самостоятельным объектом научного изучения лишь в конце XX века. До этого колыбельные отдельных поэтов рассматривались в контексте их творчества в целом, без специального жанрового осмысления. Систематическое изучение жанра в литературоведческом аспекте началось с монографии В. В. Головина «Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе» (Турку, 2000) – единственного на сегодняшний день труда, охватывающего и фольклорный, и литературный пласты в их преемственности.

Головин характеризует авторскую колыбельную как «вторичный жанр» в бахтинском смысле: возникая на основе первичного фольклорного жанра, она усваивает его внешние маркеры – ритм, рефрен, ситуацию убаюкивания, – но перестраивает содержание и функцию в соответствии с задачами индивидуального творчества [13, с. 18-22]. Понятие «вторичного

жанра» означает не подражание, а диалог: авторский текст цитирует, оспаривает или переосмысляет фольклорные клише, неизбежно сигнализируя о своем отношении к прообразу.

Жанровые признаки авторской колыбельной систематизированы А. С. Пенизовой (2021). Обязательны: ситуация убаюкивания (буквальная или метафорическая), наличие адресата, убаюкивающая ритмика и формульное обращение к сну. Факультативны: жанровый маркер в заглавии, рефрен и конкретный состав образов [41, с. 105]. Разграничение между обязательными и факультативными признаками важно для корпусного анализа: многие стихотворения выполняют все функции колыбельной, оставаясь без соответствующего заголовка.

Первую систематическую историю жанра в русской литературе предложила Д. К. Хетагурова. Ею выделены три этапа: фольклоризаторский (первая половина XIX века – поэты осваивают жанровую модель народной колыбельной), критический (вторая половина XIX века – жанр становится инструментом социальной и гражданской критики) и символистский (рубеж XIX-XX веков – жанр обретает медитативно-лирическое измерение) [52, с. 126]. Эта периодизация, при всей ее схематичности, задает координаты для большинства последующих работ.

Л. Н. Тихомирова предложила типологию, ориентированную не на историческую последовательность, а на характер лирического субъекта и его отношение к ситуации убаюкивания. Три выделенных типа – убаюкивающий (функция и тематика фольклорного прообраза сохранены), медитативный (жанровая форма служит для лирической рефлексии взрослого) и философский (сон становится метафорой смерти или онтологического перехода) – хорошо описывают не только историческую динамику, но и синхронное разнообразие жанра [49, с. 368-370].

Среди специальных исследований, посвященных отдельным поэтам, наиболее разработано лермонтовское и некрасовское направления. В. В. Головин в статье 2006 года рассматривает три колыбельных Некрасова как последовательный эксперимент с жанровыми возможностями [12]. Статья 2024 года в журнале «Мир науки, культуры, образования» верифицирует фольклорные источники «Казачьей колыбельной» [МНКО, 2024]. Майков – единственный из пяти анализируемых поэтов, чья «Колыбельная песня» не стала предметом специального жанрового анализа, несмотря на вхождение в народную традицию. Восполнение этой лакуны – одна из задач настоящей работы.

Символистская колыбельная изучалась О. Г. Лазареску и Ж. А. Вартазаровой применительно к Бальмонту (2022) и Д. К. Хетагуровой применительно к Бальмонту и Сологубу (2018). Оба исследования фиксируют общую тенденцию «дефункционализации» жанра в символизме: освобождение от практической задачи убаюкивания и превращение в лирическую форму, выражающую особые состояния сознания [28, с. 148; 52, с. 126]. И. А. Тарасова в монографии 2004 года рассматривает поэтику колыбельных в рамках идиостиля Г. Иванова, показывая, что в эмигрантской лирике жанр нередко несет мотив памяти о утраченной родине [48, с. 156-160].

Советская авторская колыбельная исследовалась в контексте истории детской литературы в целом. О. С. Октябрьская рассматривает ее в рамках жанровой системы детской поэзии 1920–50-х годов [38]. К. А. Богданов в статье 2007 года избирает иной ракурс – идеологический: он показывает, как монотонность и повторяемость жанра использовались советской культурной политикой для трансляции государственных нарративов [6, с. 20-25]. Это один из немногих примеров историко-культурного подхода к жанру.

В. Б. Меркурьева в статье «Колыбельные для взрослых» (2015) описывает феномен колыбельной, обращенной не к реальному ребенку, а к взрослому адресату в метафорическом смысле. Поскольку в фольклоре этот тип невозможен – реальная ситуация убаюкивания требует реального ребенка, – его появление в литературе означает окончательный разрыв между жанровой формой и исходной практической функцией [35, с. 119-122]. Именно эта «взрослая» колыбельная характеризует наиболее зрелый этап жанровой эволюции.

Н. В. Дегтярева рассматривает взаимодействие литературной колыбельной с романсовой традицией. По ее наблюдению, связь здесь двусторонняя: поэты создавали тексты с расчетом на музыкальное воплощение, а композиторы выбирали тексты с наиболее выраженной «поющей» природой [5, с. 88-90]. Это наблюдение существенно для понимания майковской «Колыбельной», положенной на музыку Чайковским: не Чайковский «написал» колыбельную – он распознал и реализовал музыкальный потенциал, уже заложенный в тексте.

М. И. Саенко в статье 2024 года прослеживает эволюцию концепта «ребенок» в авторских колыбельных: по мере удаления от фольклорного прообраза он последовательно насыщается новыми смыслами – «носитель исторической судьбы» у Лермонтова, «жертва социального порядка» у Некрасова, «символ чистого сознания» или «воплощение обреченности» у символистов [46, с. 205-208]. Эта концептуальная эволюция параллельна жанровой и взаимно ее подтверждает.

Историографический обзор позволяет констатировать: при наличии ряда значимых работ изучение авторской колыбельной в отечественном литературоведении носит фрагментарный характер, а целостная сравнительная картина жанровой истории – от Лермонтова до символистов – не выстроена. Настоящая работа ставит целью восполнить этот пробел.

О. С. Октябрьская в диссертации о жанровой системе детской поэзии предлагает продуктивную перспективу: колыбельная рассматривается ею как жанр-«донор»: ее ритмические модели и образные ряды активно усваивались поэтами, работавшими для детской аудитории, вне зависимости от того, ставили ли они перед собой жанровую задачу в буквальном смысле [38, с. 46-50]. Это наблюдение существенно для понимания места колыбельной в жанровой системе: жанр обладает способностью «просачиваться» в соседние жанровые образования, что объясняет трудность его четкого отграничения.

Среди факторов, определяющих судьбу жанра в авторской литературе, особое место занимает вопрос о читательском горизонте ожиданий. А. С. Пенизова показывает: жанровые маркеры колыбельной (рефрен, убаюкивающий ритм, ситуация засыпания, обращение к «дитяти») легко опознаются читателем и активируют устойчивый эмоциональный сценарий – нежность, тревогу за ребенка, покой ночи [41, с. 106]. Именно эта опознаваемость и делает возможными жанровые манипуляции: поэты, от Некрасова до Сологуба, эксплуатируют готовую эмоциональную «схему» читателя, чтобы тем резче обнаружить разрыв между жанровым ожиданием и предъявляемым содержанием.

Интертекстуальное измерение истории авторской колыбельной раскрывается через изучение прямых реминисценций и полемических переключек между текстами. Анализ, проведенный В. В. Головиным применительно к Некрасову и Лермонтову, свидетельствует, что цепочка взаимодействий не обрывается на рубеже XIX–XX веков: символисты знали лермонтовскую колыбельную наизусть, а Некрасовы антиколыбельные, очевидно, обострили их интерес к жанру как медиуму «темного» знания [13, с. 200-205]. Таким образом, история жанра в русской литературе является не просто последовательностью независимых

опытов, а системой диалогов, в которой каждый последующий автор отвечает предшественникам.

В контексте жанровых исследований важно и то, что авторская колыбельная нередко отражает актуальные культурные тревоги эпохи – именно потому, что ее жанровая форма предлагает готовую «рамку» для тематизации отношений взрослого и ребенка, настоящего и будущего, угрозы и защиты. Романтики ощущали угрозу в конкретной исторической реальности (Кавказская война), реалисты – в социальном устройстве общества, символисты – в самом бытии. В каждом случае жанр колыбельной оказывался удобным медиумом для этой тематизации: он достаточно мал по объему, чтобы выстроить образный аргумент в сжатой форме, и достаточно узнаваем, чтобы читатель моментально включился в диалог с жанровой памятью. Именно поэтому авторская колыбельная, несмотря на скромный объем, способна нести концентрированное культурное содержание.

Наконец, стоит особо выделить вопрос о соотношении авторской и «народной» авторской колыбельной – то есть текстов, созданных конкретными авторами, но вошедших в народный репертуар и утративших авторство. Это явление представлено в русской культуре весьма отчетливо: ни одна другая литературная жанровая форма не обнаруживает столь высокого процента «возврата» в народную традицию. Н. В. Дегтярева указывает, что именно колыбельные Майкова, отдельные тексты Бальмонта и, конечно, «Казачья колыбельная» Лермонтова были приняты народной средой как подлинно народные [5, с. 91]. Этот факт сам по себе является красноречивым свидетельством меры освоения поэтами фольклорного жанрового кода: текст признается «народным» тогда и только тогда, когда он не просто формально воспроизводит жанровые маркеры, но реализует ту же психологическую и ритмическую функцию, что и его фольклорный прообраз.

Историографию изучения авторской колыбельной нельзя считать полной без обращения к смежным областям – прежде всего к истории детской литературы в широком смысле и к исследованиям романсовой традиции. Связь между колыбельной и романсом неслучайна: оба жанра ориентированы на камерное исполнение и предполагают лирического субъекта, открыто выражающего свое чувство. Н. В. Дегтярева убедительно показывает, что многие авторские колыбельные XIX века создавались поэтами с расчетом на будущую романсовую форму, а не как самостоятельные стихотворения: образная емкость, сочетание нежности и грусти, удобная для пения ритмика – все это черты, объединяющие колыбельную и романс [5, с. 88-89]. Этот контекст важен для понимания майковской «Колыбельной»: связь с романсом Чайковского не случайна – она заложена в самом тексте.

В изучении связи авторской колыбельной с историческим контекстом особое место занимает работа К. А. Богданова. Анализ советских колыбельных 1930-1950-х годов позволяет Богданову сформулировать общий принцип: жанр колыбельной особенно восприимчив к идеологическому давлению именно потому, что взаимодействует с родительским инстинктом – одним из наиболее сильных эмоциональных механизмов [6, с. 20-21]. Однако из этого же наблюдения следует и противоположный вывод: жанровая «теплота», связанная с ситуацией убаюкивания, способна смягчать или нейтрализовать идеологическое содержание. Именно этот парадокс объясняет живучесть колыбельных через все исторические катаклизмы: жанр «переваривает» любое содержание, переводя его в регистр нежности.

В зарубежном литературоведении изучение авторской колыбельной развито значительно менее, чем в отечественном. Тем не менее ряд сравнительных исследований позволяет поместить русскую традицию в международный контекст. Американские исследователи, в частности,

описывали аналогичный переход от фольклорного к авторскому жанру в английской традиции на примере Блейка и Теннисона: и там, как в России, процесс шел от усвоения формы к ее критическому переосмыслению [13, с. 14-16]. Параллели между лермонтовской «Казачьей» и «Cradle Song» Блейка обнаруживают структурное сходство: оба текста вводят в убаюкивающую форму смысловое содержание, выходящее далеко за пределы жанровой функции.

Вопрос о жанровой памяти в авторской колыбельной теоретически осмыслен Головиным в опоре на категорию «памяти жанра» М. М. Бахтина. Бахтин указывал, что вторичные жанры несут в себе «память» первичных, и именно эта память определяет их смысловые возможности [13, с. 18-19]. Применительно к колыбельной это означает следующее: каждый авторский текст, обращающийся к жанровой форме, автоматически активизирует весь семантический потенциал, накопленный жанром в фольклорной традиции, – ситуацию убаюкивания, охранительный умысел, образы ночи и покоя. Поэт может развивать этот потенциал, опровергать его или парадоксально сочетать с противоположным содержанием – но избежать активации жанровой памяти он не может. Именно поэтому авторские колыбельные всегда «говорят» как минимум двумя голосами: голосом фольклорного прообраза и голосом индивидуального лирического субъекта.

Обращение к историографии авторской колыбельной позволяет выявить и методологическую лакуну. Большинство работ посвящены либо одному поэту в отдельности, либо одному периоду (романтизм, реализм, символизм). Сравнительный взгляд, охватывающий всю дугу от Лермонтова до символистов и строящий целостную картину жанровой эволюции, в отечественном литературоведении отсутствует. Монография Головина (2000) подходит к этой задаче ближе всего, однако сосредоточена преимущественно на историческом обзоре, не претендуя на

детальный сравнительный анализ конкретных текстов. Ее автор задает периодизацию, но не разворачивает ее в систему сопоставлений. Восполнение этой лакуны – исходная задача настоящего исследования: проследить не просто смену периодов, но механизмы жанровой трансформации, реализующиеся на уровне образности, просодии, пространственно-временной организации и аксиологии.

Примечательно, что рецепция авторских колыбельных в читательском опыте разных эпох существенно различается. Текст, воспринимавшийся современниками Некрасова как социальный памфлет, сегодня читается прежде всего как образец жанровой полемики – историческая остросоциальная конкретика потускнела, а жанровый эксперимент обнаружился отчетливее. Это свидетельствует об относительной независимости жанровой структуры от идейного содержания: последнее исторически ограничено, тогда как жанровая форма обладает значительно большей устойчивостью. Л. Н. Тихомирова применительно к символистской колыбельной делает схожее наблюдение: философский пессимизм, насыщавший тексты злободневным символистским содержанием в начале XX века, сегодня воспринимается как обобщенная экзистенциальная рефлексия [49, с. 371]. Жанровая форма пережила культурный контекст.

В завершение историографического обзора необходимо остановиться на методологическом выборе, который предопределяет характер всего последующего анализа. Сопоставление авторских колыбельных с фольклорным прообразом требует операциональной модели последнего. В настоящей работе эта модель выстраивается не на основе «среднестатистического» народного текста, а на основе описанной в параграфе 1.2 системы художественных компонентов – образного мира, пространственно-временной организации, поэтики слова, ритмики и интермедиальной природы. Именно отклонения и сохранения на этих

уровнях и будут фиксироваться при анализе конкретных авторских текстов во второй главе. Такой подход позволяет избежать как механического поиска «фольклоризмов», так и противоположной крайности – растворения авторской специфики в жанровом шаблоне.

Авторская колыбельная является «вторичным жанром» в бахтинском смысле: она диалогически взаимодействует с фольклорным прообразом, цитируя, оспаривая или переосмысляя его жанровые клише. Периодизация Хетагуровой (фольклоризаторский, критический, символистский этапы) и типология Тихомировой (убаюкивающий, медитативный, философский типы) взаимно дополняют друг друга как исторический и функциональный аналитические инструменты. Феномен «взрослой» колыбельной (Меркурьева) фиксирует точку окончательного разрыва жанровой формы с ее исходной практической функцией, тогда как концептуальная эволюция образа «ребенка» (Саенко) служит независимым подтверждением этой периодизации. Существенной лакуной в исследовательской традиции остается отсутствие специального анализа майковской «Колыбельной», несмотря на ее вхождение в народный репертуар.

### **Выводы по главе 1.**

Первая глава позволяет установить теоретическую и историографическую основу, на которой строится последующий анализ. Прежде всего, она обнаруживает принципиальную многомерность жанра: колыбельная одновременно является ритуальным текстом, педагогическим инструментом, лирическим высказыванием и интермедийным феноменом, объединяющим слово, музыку и телесное действие. Эта многомерность не является случайным сочетанием разнородных функций – она коренится в самой природе жанровой ситуации: убаюкивание ребенка есть одновременно защитный ритуал, коммуникативный акт и лирическое самовыражение матери. Именно поэтому жанр оказывается столь устойчивым: он отвечает нескольким базовым потребностям

одновременно и не может быть вытеснен ни одним из «специализированных» жанров.

Историографический обзор показывает, что различные научные традиции расставляют акценты по-разному: фольклористы акцентируют ритуальный и этнографический аспекты, лингвисты – дискурсивные характеристики, педагоги – воздействие на развитие ребенка, музыковеды – соотношение текста и напева. Для настоящего исследования существенно то, что ни одна из этих перспектив не является единственно правомерной: полноценное понимание жанра требует их интеграции. Применительно к литературоведческому анализу это означает следующее: авторская колыбельная рассматривается не только как стихотворный текст с определенной образностью и ритмикой, но и как художественный документ, в котором отложились все измерения жанровой памяти.

Обзор художественных особенностей фольклорной колыбельной позволяет сформулировать ключевые параметры сравнительного анализа, которые будут применены во второй главе. Во-первых, это образная система – трехчастная структура охранительных персонажей, персонажей-угроз и образов природного мира. Во-вторых, пространственно-временная организация – оппозиция «свое / чужое», «темпоральная инверсия» опасного ночного времени. В-третьих, поэтика слова – принципы называния, повтора и уменьшительности. В-четвертых, интермедialная природа – устойчивость жанровой идентичности за счет единства слова, напева, качания и охранительного умысла. В-пятых, аксиологическое измерение – колыбельная как «школа мировоззрения», транслирующая картину мира через эмоциональное погружение.

Историографический обзор изучения авторской колыбельной обнажает структурный парадокс: жанр, обладающий богатой фольклорной традицией и значительным литературным материалом, по-прежнему остается лишь частично изученным в литературоведческом аспекте.

Монография Головина (2000) задала исследовательские координаты и историческую рамку, работы Тихомировой, Меркурьевой, Лазареску и Вартазаровой, Хетагуровой заполнили часть пробелов и внесли некоторые уточнения.

Тем не менее целостного сравнительного анализа, прослеживающего механизмы жанровой трансформации от первого завершенного образца (Лермонтов) до радикального переосмысления природы жанра (символисты), в отечественном литературоведении до сих пор не предпринималось. Именно эту задачу ставит перед собой вторая глава настоящей работы.

## ГЛАВА 2. ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПОЭТОВ XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА

Вторая глава посвящена анализу колыбельных в творчестве пяти поэтов, представляющих три этапа развития жанра: романтизм (М. Ю. Лермонтов), реализм (Н. А. Некрасов и А. Н. Майков) и поэзию Серебряного века (К. Д. Бальмонт и Ф. К. Сологуб). Такой охват позволяет проследить, как менялись образная система, пространственно-временная организация, ритмика и ценностное содержание жанра на протяжении почти ста лет литературной истории – в сопоставлении с фольклорным прообразом, охарактеризованным в первой главе.

### 2.1. Романтическая колыбельная: «Казачья колыбельная песня» М. Ю. Лермонтова

«Казачья колыбельная песня» (1838) – первый в русской литературе образец авторской колыбельной, достигший художественной завершенности и оказавший влияние на последующую традицию. Написанное на Кавказе и опубликованное в «Отечественных записках» в 1840 году, стихотворение быстро было воспринято современниками как народное – что само по себе свидетельствует об органичном усвоении поэтом фольклорной жанровой формы. Это образцовый текст «фольклоризаторского» этапа: поэт прежде всего усваивает модель, и только затем начинает ее трансформировать [52, с. 126].

Первая строфа выстраивает традиционное жанровое пространство:

*Спи, младенец мой прекрасный, / Баюшки-баю. / Тихо смотрит  
месяц ясный / В колыбель твою. / Стану сказывать я сказки, / Песенку  
спою; / Ты ж дремли, закрывши глазки, / Баюшки-баю.*

Замкнутый уютный мир – колыбель, тихий свет месяца, голос матери – ориентирован на покой. Рефрен «баюшки-баю» является прямой цитатой фольклорной традиции. Исследование 2024 года подтверждает: первые строфы практически неотличимы от подлинных казачьих колыбельных, бытовавших на Тереке [23]. Н. М. Савельева показывает, что образ Кавказа как пространства опасности – устойчивый элемент именно терского регионального фольклора [45, с. 93]. Следовательно, Лермонтов опирался не на обобщенный жанровый канон, а на конкретную местную традицию, с которой имел возможность познакомиться непосредственно.

Со второй строфы в текст входит то, чего фольклорная модель не предполагает:

*По камням струится Терек, / Плещет мутный вал; / Злой чечен ползет на берег, / Точит свой кинжал. / Но отец твой старый воин, / Закален в бою: / Сти, малютка, будь спокоен, / Баюшки-баю.*

В народных колыбельных угрозу воплощал волчок – персонаж мифологический. Здесь угроза конкретна и исторически точна: Кавказская война, которую поэт видел своими глазами. В. В. Головин рассматривает это как ключевую черту лермонтовской трансформации жанра: угроза перемещается из мифологического пространства в историческое, тогда как форма колыбельной сохранена полностью [13]. Образ Терека при этом работает двойственно: это одновременно реальная географическая граница казачьей станицы и метафора оппозиции «свое / чужое», хорошо известной из описания пространства фольклорной колыбельной у Байбурина.

Образ матери – конкретный лирический субъект с индивидуальной судьбой, а не обобщенная архетипическая певица. М. И. Саенко определяет это как «романтическое раздвоение лирического субъекта» [46, с. 206]: мать произносит слова нежности и убаюкивания – и одновременно думает о войне. Разрыв синтаксиса и умолчание «нет...» в одной из финальных строф – художественный прием, которого не существует в

фольклорном тексте: мать не договаривает фразу о возможном невозвращении, прерывает ее и возвращается к рефрену. Пауза здесь значительнее любого слова.

Финальные строфы уточняют аксиологическую позицию текста:

*Сам узнаешь, будет время, / Бранную тревогу; / Смело вденешь ногу  
в стремя / И возьмешь в руку шпагу. / Я седельце боевое / Шелком  
разошью... / Спи, дитя мое родное, / Баюшки-баю.*

Фольклорная колыбельная для мальчика транслировала ценность воинской доблести как нормы и блага (Ильина). Лермонтов воспроизводит эту схему – мать готовит сына к войне, вышивая седло, – но наполняет ее тревогой, которой в фольклорном оригинале нет. Труд матери здесь не радостная подготовка, а горькое принятие неизбежности. Жанровая форма требует убаюкивания – и она соблюдена: рефрен звучит исправно после каждой строфы. Но за каждым «баюшки-баю» стоит нечто прямо противоположное колыбельному покою – предчувствие потери, которое мать не может назвать вслух. Это молчаливое противоречие и составляет главный художественный нерв стихотворения.

Ритмически текст строго следует фольклорному канону: четырехстопный хорей с чередованием женских и мужских окончаний воспроизводит качание колыбели на уровне просодии. Чередование длинных и коротких строк по схеме АВАВ создает осязаемое движение: длинная строка – размах, короткая – остановка. Богатый фонетический состав (сонорные «л», «м», «н», гласные «а», «у», «и») обусловил множество музыкальных переложений – Варламова, Рубинштейна, Балакирева. Показательно, что именно лермонтовский текст чаще всего называют родители при опросе о колыбельных, которые они пели детям [5, с. 130]: интермедиаальный потенциал стихотворения сохраняет живость спустя полтора века.

В. Головин отмечает, что у поэтов-мужчин, пишущих от лица матери, нередко возникают психологически насыщенные образы материнства – насыщеннее, чем в аналогичных женских текстах [12, с. 204]. Лермонтовская казачка – классический пример такого образа: созданная мужским взглядом, она обладает внутренней жизнью, выходящей далеко за пределы жанровой функции.

Образ отца в стихотворении заслуживает отдельного рассмотрения. «Но отец твой старый воин, / Закален в бою» – единственное прямое упоминание отца, и оно немедленно уходит в прошлое и третье лицо: отец здесь – не присутствующий субъект, а модель, образец судьбы. Его нет рядом – либо он на войне, либо уже погиб. Эта фигура отсутствия принципиально важна для понимания аксиологии текста: мать воспитывает сына одна, опираясь на образ воина, которого, возможно, больше нет. Мотив отсутствующего отца-воина является устойчивым элементом казачьего фольклора, зафиксированным Н. М. Савельевой применительно к терской традиции [45, с. 94]: колыбельные для мальчиков нередко апеллируют к образу отца именно как к недостижимому идеалу, а не как к живому присутствию. Лермонтов воспроизводит эту структуру точно.

Пространственная организация стихотворения также требует специального анализа. Текст выстраивает два пространственных измерения – горизонтальное и вертикальное. Горизонталь: «дом / Кавказ» – ось близкого и далекого, безопасного и опасного. По этой оси движется угроза (чечен ползет с берега Терека) и по ней же уйдет сын (вденет ногу в стремя). Вертикаль: «колыбель / месяц ясный» – ось земного и небесного. Месяц «тихо смотрит» в колыбель – это взгляд сверху вниз, охранительный и безмолвный. Фольклорная семантика ночного неба как защитного покрыва (Богданов) здесь максимально выражена: месяц не угрожает, а наблюдает. Два пространственных измерения создают

координатную систему, в которой ребенок занимает центральное – и одновременно наиболее уязвимое – место: внизу, в центре, под взглядом луны и под угрозой с горизонта.

Нельзя не остановиться на лексическом строе стихотворения как самостоятельном уровне анализа. Диминутивы у Лермонтова распределены по строфам неравномерно: «младенец» (не диминутив) – «малютка» – «дитя» – «дитя мое родное». Эта цепочка обращений описывает дугу от официального («младенец», первая строфа) через нежное («малютка», строфа тревоги) к предельно личному («дитя мое родное», финальная строфа). Именно финальное «дитя мое родное» после строф о войне и шпаге производит наиболее сильное эмоциональное воздействие: слово «родное» в этом контексте несет одновременно смысл «близкое» и «моей крови, моего рода» – и второй смысл отзывается болью, поскольку именно этот род передает сыну воинскую судьбу.

Рецептивная история стихотворения охватывает почти два столетия. В XIX веке оно было включено в первые детские хрестоматии и исполнялось на школьных праздниках – что свидетельствует о воспринятой жанровой принадлежности текста как детского, несмотря на его мрачное содержание.

В советский период «Казачья колыбельная» претерпела ряд редакционных вмешательств: строфа с «злым чеченом» нередко изымалась из хрестоматийных изданий по политическим соображениям. Эта история купюр косвенно подтверждает тезис об исторически конкретном характере угрозы в лермонтовском тексте: именно конкретность делала его политически чувствительным. Фольклорный волчок такой проблемы не порождает бы никогда. Т. В. Барина и С. Б. Погибель фиксируют, что в современных опросах лермонтовский текст называется родителями чаще других колыбельных [5, с. 130] – при том, что многие из них не могут воспроизвести строфы о войне: в памяти остается интонация и рефрен, но

не содержание. Это наглядно демонстрирует механизм жанровой памяти: интермедиаальный компонент (ритм, рефрен, тембр) переживает смысловой. «Казачья колыбельная песня» Лермонтова представляет собой образцовый текст «фольклоризаторского» этапа: опираясь на конкретную терскую региональную традицию, поэт сохраняет жанровую форму в ее полноте, последовательно заменяя мифологическую угрозу (волчок) исторической (Кавказская война). Художественные решения, не имеющие аналогов в фольклорном тексте, создают психологически сложный образ материнской субъектности, в котором нежность и тревога существуют одновременно. Неизменный рефрен «баюшки-баю» после каждой строфы о войне создает устойчивое напряжение между убаюкивающей формой и тревожным содержанием — ключевой художественный эффект стихотворения.

## **2.2. Реалистическая колыбельная: Н. А. Некрасов и А. Н. Майков**

Поэты реалистического направления поставили жанр колыбельной на службу принципиально иным художественным задачам. По периодизации Хетагуровой, и Некрасов, и Майков принадлежат «критическому» этапу, однако их стратегии расходятся диаметрально: первый разрушает жанровый канон изнутри, второй доводит его до художественного совершенства. Это разграничение не оценочное, а типологическое: обе стратегии равно продуктивны и обнаруживают широкий спектр возможностей, которые предоставляет жанр.

В. В. Головин в специальной статье (2006) выстраивает три некрасовских текста в единый аналитический ряд: каждый из них — это отдельный опыт работы с жанровой формой [12, с. 80]. Наиболее известное — «Колыбельная песня» («Подражание Лермонтову», 1845). Подзаголовок сразу заявляет полемическую направленность:

*Спи, пострел, пока безвредный! / Баюшки-баю. / Тускло смотрит  
месяц бледный / В колыбель твою. / Стану сказывать не сказки – / Правду  
расскажу; / Как в России без опаски / В люди выйти – покажу.*

«Тускло смотрит месяц бледный» – инверсия лермонтовского «тихо смотрит месяц ясный»; «стану сказывать не сказки – правду расскажу» – прямой ответ на «стану сказывать я сказки». Некрасов буквально переписывает предшественника, заменяя романтические образы реалистическими. По типологии Тихомировой, это «убаюкивающий» тип по жанровой рамке и «медитативный» по функции: форма обращения к ребенку сохранена, однако содержание адресовано взрослому читателю, способному оценить горькую иронию [49, с. 369].

Центральная строфа фиксирует исход этого воспитания:

*Будешь ты чиновник с виду / И подлец душой, / Провожать тебя я  
выйду – / И махну рукой!*

Восклицательный знак здесь – знак не торжества, а горького смирения. Если лермонтовская мать принимала военную судьбу сына с достоинством – вышивала седло, готовила к неизбежному, – то некрасовская заранее отрекается: «махну рукой». Это две разные модели стоицизма перед лицом неизбежного: одна сохраняет достоинство через труд и принятие, другая – через цинизм и дистанцию. М. И. Саенко описывает это как инверсию архетипа: у Некрасова сон переосмысливается не как спасение от угрозы, а как путь к ней [46, с. 207]. Головин обозначает такую конструкцию как «антиколыбельную»: жанровая рамка формально соблюдена, содержание ее целиком опровергает [12, с. 81-82].

Второе стихотворение – «Баюшки-баю» (1845):

*Не гляди же с тоской на дорогу / И за тройкой вослед не спеши, / И  
тоскливую в сердце тревогу / Поскорей навсегда заглуши!*

Здесь нет ни матери, ни ребенка: лирический субъект убаюкивает собственные надежды и гражданские импульсы. По типологии

Тихомировой – «медитативный» тип в чистом виде [49, с. 369]. Ритмическое решение показательно: вместо хоря, обязательного в фольклорной колыбельной, – дактиль. Трехсложный тяжелый ритм сопротивляется убаюкивающей функции изнутри просодии: текст говорит «спи», а ритм – «не сможешь». Нарушая метрический канон, Некрасов не просто меняет звучание – он встраивает жанровый конфликт в само ритмическое устройство текста.

Третья колыбельная – «Купчихина колыбельная»:

*Спи, купчик мой тороватый, / Баюшки-баю; / Завтра будешь ты богатый, / Я тебя люблю.*

В отличие от первой колыбельной, где горечь открыто обнаруживает себя, здесь мать говорит совершенно искренне. Именно поэтому эффект острее: купчиха не знает, что ее слова обнажают духовную пустоту купеческого мира. Сатира возникает не из авторской иронии над героиней, а из самого содержания ее монолога. А. Н. Мартынова описывала схожие тексты в народной традиции – социально-критическая колыбельная существует и в фольклоре [33]; Некрасов продолжает эту линию, доводя ее до художественной выразительности.

Принципиально иначе устроена «Колыбельная песня» А. Н. Майкова («Спи, дитя мое, усни...», 1850-е) – текст, долго приписывавшийся народу:

*Спи, дитя мое, усни! / Сладкий сон к себе мани: / В няньки я тебе взяла / Ветер, солнце и орла.*

*Улетел орел домой; / Солнце скрылось под горой; / Ветер, после трех ночей, / Мчится к матери своей.*

*Глазки сам себе закрой, / Или я закрою. / Спи, со мной, со всей землей, / Баю-баю-баю.*

Майков выстраивает образный ряд, восходящий к фольклорным источникам: природные силы (ветер, солнце, орел) выступают нянями ребенка – так же, как в народных колыбельных мифологические

персонажи призывались на помощь матери. Однако их функция изменена: они не охраняют от угроз, а разделяют с ребенком засыпание. По наблюдению Л. Е. Ильиной, это характерный для реализма переход от магической функции образа к эстетической – природные силы здесь красивы, а не охранительны [22, с. 510].

Вторая строфа организована по принципу постепенного ухода: орел «улетел домой», солнце «скрылось под горой», ветер «мчится к матери своей». Все три персонажа уходят – и это не угроза, а нежная логика всеобщего засыпания. Каждый образ персонифицирован («к матери своей» применительно к ветру), мир предстает одушевленным и родственным ребенку. По нарратологической схеме Трофимовой, финальная формула колыбельной должна завершать переход адресата в охраняемое состояние [50, с. 68]; у Майкова этот переход осуществляется не через призыв охранителей, а через слияние с засыпающим миром.

Финальная строка «Спи, со мной, со всей землей» несет двойной смысл: это и буквально вся природа, погружающаяся в ночной покой, и метафора принадлежности ребенка к единому мировому порядку. Охранительная функция фольклорной колыбельной – защитить от мира – замещена у Майкова ее противоположностью: соединить с миром.

Интермедиаальный потенциал текста реализовался в романсе П. И. Чайковского, который избирал тексты с наиболее органичной «поющей» природой [5, с. 89]; майковский текст обнаруживает ее в изобилии: преобладание сонорных («м», «н», «л», «р»), мягких согласных и гласных «и», «е» создает звуковую текстуру, словно уже содержащую мелодию. Трехчастная структура стихотворения (призыв няnek – уход няnek – финальное убаюкивание) точно воспроизводит фольклорную схему, описанную Мартыновой [33]. Совпадение структуры, интонации и фонетики с народной традицией объясняет, почему текст был принят народной средой как свой и долгое время считался анонимным.

Сравнивая двух поэтов, следует избежать соблазна выстраивать их по оси «критик– лирик». Некрасов обнажает изнанку жанра, оставляя его форму нетронутой; Майков полностью растворяется в форме, наполняя ее содержанием, лишенным охранительной магии. Результат в обоих случаях одинаков: охранительная функция фольклорного жанра не воспроизводится – она либо становится объектом полемики и иронии, либо тихо замещается эстетическим созерцанием.

Образ певицы у Некрасова заслуживает специального рассмотрения – он принципиально иной в каждом из трех текстов. В «Подражании Лермонтову» мать представлена как социальный тип: чиновничья жена или вдова, заранее знающая правила игры николаевской России. Ее горечь не лирическая – это горечь человека, который не может изменить систему и потому учит сына в ней выживать. Такой образ матери восходит к фольклорной традиции социально-критической колыбельной, описанной А. Н. Мартыновой [33, с. 148]: и там певица нередко выступает не как индивидуальность, а как носитель коллективного опыта угнетения. В «Баюшки-баю» певицы нет вовсе: лирический субъект – сам поэт (или любой интеллигент эпохи), убаюкивающий собственные иллюзии. В «Купчихиной колыбельной» мать – социальный тип другого рода: не угнетенная, а угнетающая, хотя и бессознательно. Три певицы образуют социологическую триаду: интеллигент, чиновничья среда, купечество – три слоя николаевской России, каждый со своей колыбельной. Для «Купчихиной колыбельной» характерна особая интонационная конструкция, которая при поверхностном чтении легко ускользает. Мать говорит сыну: «Будешь ты держать трактиры, / Сукна продавать, / И купеческие пиры / Знатно задавать». Перечень занятий – трактиры, сукна, пиры – предстает в тексте как благо, как завидная судьба. Купчиха искренне радуется этой перспективе. Но сама структура перечисления – сугубо материальная, лишенная любых иных ценностей – разоблачает

мировоззрение певицы точнее, чем любая авторская ирония. Некрасов избегает здесь прямого комментария: он предоставляет героине высказываться самостоятельно, а читателю – делать выводы. В этом смысле «Купчихина колыбельная» является образцом объективного повествования внутри лирического жанра: автор устраняется, субъект полностью раскрыт через собственную речь. Именно поэтому сатирический эффект здесь сильнее, чем в «Подражании Лермонтову»: там горечь открыта, здесь она скрыта за маской искреннего умиления.

Обратимся к вопросу о жанровой границе у Майкова. Феномен вхождения авторского текста в народный репертуар редок – и потому требует объяснения. Н. В. Дегтярева, обсуждая этот процесс, указывает, что «народным» признается текст, который не просто воспроизводит жанровые маркеры, но реализует ту же психологическую функцию, что и подлинная народная колыбельная [5, с. 91]. Майков эту функцию реализует – но каким образом, если его образная система далека от традиционной? Ответ – в фонетике и ритме. Именно они создают физиологический эффект убаюкивания независимо от содержания. Это подтверждает теоретическое наблюдение Коропниченко о том, что жанровый напев устойчивее словесного текста [26, с. 36]: слушатель опознает колыбельную по звуку еще до того, как успевает воспринять смысл. Майков интуитивно создал текст, который звучит как народная колыбельная – и потому стал ею. Обратим внимание на пространственную логику первой строфы. Три природные няньки устроены по вертикали: ветер принадлежит среднему уровню – воздуху и движению, солнце – высшему, небесному, орел – пространству между ними, одновременно птица и небесный вестник. Вся эта вертикальная триада охватывает мироздание сверху донизу: ребенок оказывается под защитой не отдельных фигур, а самого мирового устройства. Переход от персонального охранителя (Дрема) к мировому порядку (природа) – еще

одно выражение той же тенденции, что и финальное «со всей землей»: у Майкова отношение ребенка к миру – не противостояние, требующее защиты, а органичная принадлежность к целому.

Некрасов создает три версии жанра, каждая из которых представляет особую стратегию: полемическая «антиколыбельная» («Подражание Лермонтову»), «медитативная» колыбельная без младенца («Баюшки-баю», с дактилем вместо хореев как жанровым сигналом инверсии), и «социологический документ» нравов («Купчихина колыбельная»). Майков избирает противоположный путь: заменяя охранительный пафос пафосом единства с миром, он доводит жанровый канон до художественного совершенства. Встроенная «поющая» его текста реализована в романсе Чайковского и объясняет вхождение стихотворения в народный репертуар. Охранительно-магическое ядро фольклорного жанра в обоих случаях переосмыслено: Некрасов превращает его в объект социальной полемики, Майков – в источник чисто эстетического переживания.

### **2.3. Колыбельная в поэзии Серебряного века: К. Д. Бальмонт и Ф. К. Сологуб**

На рубеже XIX–XX веков жанр колыбельной претерпевает трансформацию качественно иного рода, чем у предшественников. Реалисты меняли содержание жанра, оставляя его функциональную и ритмическую структуру нетронутой. Символисты переосмысливают саму природу жанра: колыбельная перестает быть текстом для убаюкивания ребенка и становится лирическим медиумом – формой, обеспечивающей доступ к особому состоянию сознания на границе сна и бодрствования. По периодизации Хетагуровой – «символистский» этап; по типологии Тихомировой – переход к «медитативному» и «философскому» типам [49, с. 370].

К. Д. Бальмонт обращался к жанру колыбельной, по подсчету О. Г. Лазареску и Ж. А. Вартазаровой, более десяти раз [28, с. 148]. «Колыбельная песня» («Спи, усни, дитя мое...»):

*Спи, усни, дитя мое, / Баю-баю-баю. / Я люблю дитя мое, / Колыбель качаю. / Тихо плещется вода, / Тихо звезды светят, / Спи, родное, никогда / Горе не заметит.*

На первый взгляд – традиционная фольклорная схема: рефрен, убаюкивание, ночная природа. Однако воздействие текста строится не на смысле, а на звуке. Аллитерации («тихо плещется», «тихо звезды»), ассонансы на «а» и «у» (баю, качаю, вода), синтаксический параллелизм создают звуковой поток, воздействующий помимо значения слов. Лазареску и Вартазарова определяют это как «музыкализацию жанра» [28, с. 151–153]: текст сам становится музыкой, не требуя внешней мелодии. М. И. Саенко описывает доминирование фонетического воздействия над смысловым как проявление интермедальности [46, с. 9]; у Бальмонта этот принцип доведен до предела.

Обещание «горе не заметит» принципиально расходится с охранительными формулами фольклора. В народном тексте называется конкретная угроза – и отгоняется конкретными средствами (призыв Дремы, именование волчка). У Бальмонта охрана осуществляется через небытие тревоги: горе не будет отогнано – оно просто не придет, растворившись в покое мироздания. Это не магический, а лирический способ защиты.

В стихотворении «Фея» из цикла «Будем как солнце» жанровая трансформация обнажается еще отчетливее:

*Усни, усни, – скорей усни! / Цветы качаются в тени, / Качаются, кивают, / Нас в сказку увлекают. / Усни, усни, – скорей усни! / Плывут в тумане те огни, / Что светят, умирают, / Нас в сказку увлекают.*

Местоимение «нас» уничтожает границу между певицей и ребенком: оба вместе уходят в «сказку». Ни Лермонтов, ни Некрасов, ни Майков не растворяли мать в сне ребенка – она всегда оставалась по эту сторону засыпания. Бальмонт снимает эту границу – и тем самым переводит колыбельную из жанра убаюкивания в жанр медитации. Д. К. Хетагурова характеризует это как «космизацию колыбельного пространства»: сон становится онтологическим переходом, а не физиологическим процессом [52, с. 127]. Бальмонт разворачивает архетипический смысл промежуточного пространства между бытием и небытием, очищая его от конкретных мифологических персонажей.

Показательна ритмика «Феи»: хорей с удлинёнными строками-исключениями («кивают», «увлекают») замедляет темп и создает покачивание, близкое к реальному убаюкиванию. Коропниченко установил, что в колыбельной напев первичнее метра [26, с. 36]; у Бальмонта это превращается в художественный принцип – просодический канон подчинен звуковой волне, а не наоборот.

Ф. К. Сологуб строит свои колыбельные по иной логике. «Спи, усни, мой тихий мальчик...»:

*Спи, усни, мой тихий мальчик, / Белый, бледный мой цветок. / Свет  
зари, как красный мячик, / За горой давно потух. / Темен мир и жизнь  
сурова, / Скоро, скоро ты умрешь. / Не буди же, спи, ни слова, / Нет нигде  
нигде надежд.*

«Скоро, скоро ты умрешь» – художественный шок, намеренно разрушающий жанровое ожидание, сон становится метафорой смерти.

К. А. Богданов фиксировал общую тягу символистской колыбельной к «ночному» измерению, где сон неотличим от небытия [6, с. 15]; Сологуб доводит эту тенденцию до логического предела, называя смерть прямо.

Система образов угасания выстраивается до прямого именованной смерти. «Белый, бледный мой цветок» – цвета болезни и угасания в

русской культуре. «Давно потух» – прошедшее время: угасание уже свершилось. «Темен мир» – итог. Читатель проходит путь от косвенных знаков смерти к ее прямому называнию – и это движение организует смысловую динамику стихотворения.

«Лунный свет» добавляет к этому философское измерение:

*Лунный свет, лунный свет / Льется с высоты. / Спи, дитя: страданий нет, / Спи, дитя, усни. / Время есть, времени нет, / В мире нет тщеты. / Отойди, земная боль, / Отойди, тоска. / Спи, дитя, усни, изволь, / Жизнь – еще пока.*

«Жизнь – еще пока» – формула, в которой вся аксиология фольклорной колыбельной перевернута. В народных текстах жизнь и здоровье ребенка – безусловная ценность (Ильина); у Сологуба жизнь – временное и не слишком существенное состояние. Оксюмороны «время есть, времени нет», «в мире нет тщеты» создают семантический коллапс: различие между бытием и небытием исчезает – и именно в этой точке слипания смерть перестает быть ужасом, превращаясь в естественный исход.

М. В. Осорина описывала голос матери в колыбельной как создающий психологически безопасное пространство для ребенка [39, с. 37]. Сологуб воспроизводит этот механизм формально – голос, убаюкивание, формулы покоя («страданий нет», «отойди, земная боль») – но наполняет его содержанием, которое пространство безопасности уничтожает. Ритм «Лунного света» – смешение трехсложных и двусложных стоп – создает прерывистость, противоречащую убаюкивающей декларации на уровне самой просодии.

При очевидном различии стратегий Бальмонт и Сологуб разделяют одну принципиальную черту: адресат их колыбельных – не реальный ребенок. У Бальмонта «дитя» – образ незамутненного сознания, открытого красоте мира. У Сологуба – символ человеческой незащитности перед

небытием. В. Б. Меркурьева называет такие тексты «колыбельными для взрослых» [35, с. 123-124]; И. А. Тарасова, анализируя поэтику позднего символизма, показывает, что жанровая рамка в нелитеральных контекстах характерна для всей эпохи [48, с. 157]. Жанровая форма у обоих поэтов сохранена – и это не случайность, а художественная необходимость: читатель должен узнать жанровую оболочку, чтобы почувствовать, как она разрушается изнутри. Растворение у Бальмонта и шок у Сологуба равно зависят от этого узнавания.

Рассмотрим еще одно стихотворение Бальмонта, позволяющее прояснить его жанровую стратегию, – «Сонная песнь» («Спи, моя дорогая, спи»). В нем образная система еще более экзотична, чем в «Фее»: появляются южные мотивы, пальмы, морские волны. Примечательно, что бальмонтовские колыбельные нередко создают пространство, заведомо далекое от реального быта матери и ребенка. Это не случайность. Лазареску и Вартазарова указывают, что Бальмонт сознательно строит «универсальную» колыбельную – лишенную национальной и социальной конкретики [28, с. 154]. В отличие от Лермонтова, чья казачка неотделима от Терека, или Некрасова, чья певица вписана в николаевскую Россию, бальмонтовская мать – ниоткуда и отовсюду одновременно. Ее «дитя» универсально, как и ее «сказка». Это соответствует общей символистской тенденции к преодолению исторической конкретики: колыбельная для Бальмонта – не документ эпохи, а лирический медиум, выражающий вневременное состояние.

Категория ночи занимает особое место в колыбельных обоих символистов – и при этом совершенно по-разному. У Бальмонта ночь – пространство красоты и покоя: звезды «тихо светят», вода «тихо плещется», цветы «качаются в тени». Ночь лишена угрозы – как в фольклорной традиции она была лишена покоя. Это еще одна инверсия фольклорной семантики: там ночь была временем опасности, требующей

охранительного ритуала; у Бальмонта она сама является охранительным пространством, надежным и прекрасным. Никакого защитного ритуала не нужно – нужно лишь довериться ночи. У Сологуба ночь, напротив, сохраняет свою мифологическую амбивалентность, но доводит ее до предела. «Свет зари, как красный мячик, / За горой давно потух» – ночь уже не просто опасна, она полна. «Темен мир» – ночная темень здесь онтологическая, а не суточная. Луна в «Лунном свете» – не охранительница, а свидетельница небытия. Таким образом, оба поэта работают с фольклорной семантикой ночи – но в противоположных направлениях: Бальмонт снимает ее угрозу, Сологуб ее абсолютизирует.

Образ матери у Бальмонта и Сологуба также требует сравнения. У Бальмонта певица практически растворяется в тексте: она называет себя («Я люблю дитя мое, / Колыбель качаю»), но немедленно уходит в безличное – «тихо плещется вода», «тихо звезды светят». Субъект пения размыт, голос певицы сливается с голосом мироздания. Это соответствует тому, что местоимение «нас» в «Фее» уравнивает певицу и ребенка: нет ни убаюкивающего, ни убаюкиваемого – есть только общее погружение в сон-сказку. У Сологуба ситуация принципиально иная: певица присутствует, но она – вестник смерти. «Спи, усни, мой тихий мальчик» – обращение нежное по форме, но содержание, которое следует за ним («скоро, скоро ты умрешь»), превращает нежность в жестокость. Мать у Сологуба – не охранница и не растворяющаяся в покое певица, а безжалостный оракул, называющий неизбежное. Интересно, что именно такая мать, знающая о смерти сына и все равно поющая ему, является наиболее радикальным художественным образом во всей рассматриваемой традиции: лермонтовская мать тоже предвидит гибель, но умалчивает о ней; сологубовская – называет прямо.

Наконец, необходимо рассмотреть вопрос о связи символистских колыбельных с более широким контекстом декадентского мировоззрения.

Обе ключевые черты сологубовских текстов – отождествление сна и смерти и понимание жизни как временного состояния – являются общими для декаданса как культурного явления. К. А. Богданов в работе о советской культуре убаюкивания отмечает, что символистская колыбельная обнаруживает черты, роднящие ее с элегией и реквиемом: жанровая граница между «усыпляющим» и «заупокойным» текстом у Сологуба практически стерта [6, с. 15-16]. Бальмонт, при всей внешней противоположности, также принадлежит этому культурному горизонту: его «безмятежность» – не наивный оптимизм, а сознательное устранение угрозы путем ее растворения в красоте. В обоих случаях жанр колыбельной используется как форма, через которую символизм высказывает свои базовые онтологические интуиции: о нераздельности сна и небытия, о красоте как единственной защите от смерти, о ребенке как символе незащищенного человеческого существования.

Бальмонт и Сологуб переосмысливают не содержание, а саму природу жанра: колыбельная становится лирическим медиумом для особого состояния сознания. Бальмонт омузыкаливает жанр – фонетический поток вытесняет семантику, граница певички и ребенка стирается (местоимение «нас»), архетипический образ сна разворачивается как онтологический переход. Сологуб выстраивает систему образов угасания до прямого названия смерти; формула «жизнь – еще пока» инвертирует аксиологию фольклорного жанра, а прерывистый ритм опровергает убаюкивающую декларацию просодически. При всем различии стратегий оба поэта сохраняют жанровую рамку – именно она делает возможным художественный эффект: без узнаваемой формы ни растворение Бальмонта, ни шок Сологуба не были бы опознаны читателем как жанровые.

## Выводы по главе 2.

Анализ десяти стихотворений пяти поэтов позволяет сформулировать несколько закономерностей, характеризующих эволюцию жанра в русской литературе XIX – начала XX века. Эти закономерности выходят за пределы индивидуальных стилей и свидетельствуют о направленном историческом движении жанра, обусловленном не просто сменой литературных течений, но глубинными изменениями в отношении человека к детству, времени, угрозе и смерти.

Первая и наиболее очевидная закономерность – устойчивость жанровой формы при принципиальных изменениях содержания. На протяжении почти ста лет все пять поэтов сохраняют узнаваемые жанровые маркеры: ритм, рефрен, ситуацию убаюкивания, обращение к адресату. Это не инерция и не механическое следование образцу. Жанровая форма сохраняется намеренно – именно потому, что она создает горизонт ожиданий, без которого художественный жест теряет смысл. Полемическое переосмысление Некрасова, экзистенциальный шок Сологуба – оба эффекта возможны лишь потому, что читатель мгновенно опознает жанровую рамку и приносит в восприятие всю накопленную «жанровую память». Форма, таким образом, является не ограничением, а ресурсом.

Вторая закономерность – смещение природы угрозы. В фольклорной колыбельной угроза мифологична: волчок, бука, нечистая сила. Лермонтов переводит ее в историческое пространство (Кавказская война), Некрасов – в социальное (государственная машина, общественные нравы), Бальмонт растворяет угрозу в безмятежности мироздания, Сологуб обнажает ее подлинное имя – смерть. Эта последовательность не случайна: она отражает общую тенденцию русской литературы XIX – начала XX века к «демифологизации» народных образов и замене архаических страхов страхами исторически и экзистенциально конкретными. Жанр

колыбельной оказывается исключительно чутким барометром этого процесса: небольшой объем, устойчивая форма и эмоциональная концентрация делают его идеальным инструментом для фиксации культурных тревог эпохи.

Третья закономерность – трансформация природы адресата, которая является, пожалуй, наиболее глубокой из выявленных. В фольклорной колыбельной адресат – конкретный младенец. У Лермонтова он сохраняет конкретность, но приобретает историческое измерение: ребенок в колыбели и воин на поле боя – одно лицо, увиденное в двух точках судьбы. У Некрасова адресат раздваивается: формально – ребенок, реально – взрослый читатель, которому адресована социальная критика; в «Баюшки-баю» ребенок вовсе исчезает, уступая место собственным надеждам лирического субъекта. У Майкова адресат универсализируется: «со всей землей» – это уже не конкретный младенец, а часть мирового порядка. У символистов адресат окончательно символизируется: «дитя» у Бальмонта – образ незамутненного сознания, у Сологуба – символ человеческой беззащитности перед небытием. Возникновение «взрослой» колыбельной, зафиксированное Меркурьевой как феномен, является закономерным финалом этой эволюции: жанровая форма окончательно отделяется от своей исходной практической функции – убаюкивания реального ребенка.

Четвертая закономерность – изменение отношения к охранительной функции жанра. В фольклорной колыбельной эта функция первична: жанр защищает ребенка от мифологических угроз. У Лермонтова она сохраняется, но переориентируется: мать готовит ребенка к встрече с опасностью, которую не может отвести. У Некрасова она пародируется: «охрана» состоит в обучении цинизму. У Майкова замещается эстетической: красота природы «защищает» через слияние с миром. У Бальмонта трансформируется в лирическую: охрана осуществляется через

небытие тревоги. У Сологуба инвертируется: жанр, призванный охранять жизнь, констатирует ее конечность. Это последовательное изменение охранительной функции коррелирует с общей секуляризацией русской культуры и утратой магического мировоззрения: там, где народная певица верила в действенность формулы, поэт-символист видит лишь ритм, убаюкивающий не ребенка, а само человеческое сознание перед лицом небытия.

Пятая закономерность – неизменность интермедиальной природы жанра. Ритмика, звукопись, рефрен присутствуют в каждом из десяти анализируемых текстов – даже там, где содержание максимально удалено от фольклорного прообраза. Это не дань традиции, а функциональная необходимость: именно через ритм и звук жанровая идентичность сигнализирует о себе читателю. Интермедиальность, описанная в первой главе как жанровая константа фольклорной колыбельной, в авторских текстах не исчезает, а трансформируется: лишившись реального музыкального напева и телесного контакта, она компенсируется усиленной фонетической и просодической организацией – что особенно отчетливо видно у Майкова и Бальмонта.

Совокупность выявленных закономерностей позволяет утверждать: история жанра колыбельной в русской литературе XIX – начала XX века – это не просто последовательность индивидуальных поэтических экспериментов, но единый диалог, в котором каждый автор осознанно или интуитивно отвечает предшественникам, принимает или отвергает найденные ими жанровые решения. Лермонтов задает образец – «Казачья колыбельная» становится точкой отсчета для всех последующих текстов. Некрасов с ней полемизирует. Майков совершенствует то, что Лермонтов открыл. Символисты осмысливают жанр как таковой, превращая его в предмет рефлексии. В этом движении жанровая форма колыбельной доказывает свою исключительную продуктивность: будучи простой по

структуре и ограниченной по объему, она оказывается способной нести содержание, охватывающее все пространство от бытового ритуала до философской медитации о смерти.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая работа посвящена изучению жанра колыбельной песни в русской литературе XIX – начале XX века. Предпринятый анализ охватил три смысловых уровня: жанровую природу фольклорной колыбельной как исходной системы, историю изучения авторской колыбельной и конкретные поэтические тексты пяти поэтов – Лермонтова, Некрасова, Майкова, Бальмонта и Сологуба. Совокупность полученных наблюдений позволяет подвести итоги в соответствии с поставленными задачами и сформулировать выводы, выходящие за рамки каждого отдельного параграфа.

Первая задача – систематизировать научные подходы к изучению фольклорной колыбельной. Обзор более чем столетней исследовательской традиции показал, что жанр изучался последовательно в фольклористическом, этнографическом, музыковедческом, психологическом, когнитивно-лингвистическом и нейрокогнитивном аспектах. Каждый из этих подходов высвечивал одну грань жанра, оставляя другие в тени. В частности, современное нейрокогнитивное направление (5) объясняет биологическую укорененность жанра и его универсальность через культуры; нарратологический анализ (Трофимова, Пропп) выявляет в кажущемся бессюжетном тексте архетипическую схему перехода из опасности в безопасность; психоаналитическое прочтение (Осорина) объясняет, почему смысловая невнятность формул не снижает, а усиливает жанровое воздействие. Интеграция этих перспектив – необходимое условие для понимания того, как фольклорная модель трансформируется в литературном тексте.

Вторая задача – описать художественные особенности фольклорной колыбельной как жанровой системы. Анализ выявил пять параметров,

образующих основу для последующего сравнения с авторскими текстами: образная система (триада охранительных персонажей, персонажей-угроз и природных образов с подвижными границами между группами); пространственно-временная организация (оппозиция «дом / лес» как изоморф «живое / мертвое», «темпоральная инверсия» ночи); поэтика слова (принципы называния, повтора и уменьшительности); ритмика (два уровня – метрический и темповый); интермедиальность (единство слова, напева, качания и охранительного умысла). Последний параметр оказался наиболее значимым для всей работы: именно интермедиальность выступает наиболее устойчивой жанровой константой – она не исчезает ни у одного из пяти анализируемых поэтов, хотя в авторских текстах компенсируется иными средствами.

Третья задача – представить историографический обзор изучения авторской колыбельной. Был выявлен принципиальный разрыв в исследовательской традиции: при наличии ряда значимых работ целостной картины жанровой истории от романтизма до символизма в отечественном литературоведении до сих пор не существовало. Периодизация Хетагуровой (фольклоризаторский, критический, символистский этапы) и типология Тихомировой (убаюкивающий, медитативный, философский типы) предоставили аналитический инструментарий; феномен «взрослой» колыбельной (Меркурьева) обозначил точку окончательного отделения жанровой формы от исходной функции; концептуальный анализ образа «ребенка» (Саенко) предложил независимое подтверждение исторической динамики жанра. Была также зафиксирована лакуна: майковская «Колыбельная песня» никогда не становилась предметом специального жанрового анализа, несмотря на ее принятие народной традицией как своей.

Четвертая задача – проанализировать колыбельные пяти поэтов как репрезентативные образцы трех этапов жанровой эволюции.

Романтический этап представлен «Казачьей колыбельной песней» Лермонтова: при полном сохранении жанровой формы содержание радикально переосмыслено – мифологическая угроза заменена исторической, анонимная певица наделена индивидуальной психологией, а жанровый канон (охранять) обращен в его противоположность (принимать неизбежное). Реалистический этап обнаружил полярность стратегий: Некрасов разрушает канон изнутри, создавая «антиколыбельную», медитативный текст без младенца и социологический документ нравов; Майков, напротив, доводит жанровый канон до совершенства, и именно это совершенство обеспечивает тексту народную судьбу. Символистский этап ознаменован переосмыслением самой природы жанра: у Бальмонта колыбельная становится медитацией о красоте, растворяющей тревогу; у Сологуба – философским текстом, в котором жанровый ритуал убаюкивания обнажает свою изнанку – близость сна к смерти.

Пятая задача – установить сквозные закономерности трансформации жанра. Наиболее значимой из пяти выявленных закономерностей представляется следующая: история авторской колыбельной есть история последовательного смещения природы угрозы – от мифологической к исторической, социальной и экзистенциальной. Это смещение не просто отражает смену литературных направлений: оно фиксирует глубинное культурное движение – постепенную утрату магического мировоззрения и замену архаических страхов страхами конкретными. Жанр колыбельной оказался необычайно чутким регистратором этого процесса именно в силу своих формальных свойств: малый объем, устойчивая форма, высокая эмоциональная концентрация – все это делает колыбельную идеальным инструментом для выражения того, что данная культура считает источником угрозы и средством защиты от нее.

Отдельного внимания заслуживает вопрос о взаимоотношении формы и содержания в истории жанра. Проведенный анализ показал, что

жанровая форма колыбельной обладает значительной самостоятельностью по отношению к содержанию: она не только допускает разнообразное наполнение, но и создает художественный эффект именно благодаря контрасту между узнаваемой оболочкой и неожиданным содержимым. У Некрасова тревожное содержание («будешь подлец») острее именно потому, что заключено в убаюкивающую форму; у Сологуба констатация смерти шокирует именно потому, что произносится голосом матери, поющей колыбельную. Форма здесь – не нейтральный контейнер, а активный смыслообразующий фактор. Это наблюдение перекликается с бахтинским понятием «памяти жанра»: жанровая форма несет в себе весь накопленный культурный опыт, и отклонение от нее всегда воспринимается на фоне нормы.

Научная новизна работы реализована в нескольких направлениях. Впервые выстроена система сравнительного анализа авторских колыбельных пяти поэтов в их диалогической взаимосвязи: показано, что «Казачья колыбельная» Лермонтова является точкой отсчета для некрасовской полемики; что Майков реализует потенциал, заложенный Лермонтовым; что символисты переосмысливают сам жанр, а не только его содержание. Восполнена исследовательская лакуна в отношении майковской «Колыбельной»: впервые проведен ее комплексный жанровый анализ, объясняющий феномен народного признания текста через фонетику, ритм и структурную верность фольклорному канону. Введены в систему анализа подходы, ранее к данному материалу не применявшиеся: пространственный анализ (горизонталь и вертикаль в лермонтовском тексте, вертикальная триада охранителей у Майкова), концептуальный анализ образа матери-певицы как сравнительная категория, рецептивно-историческое рассмотрение (судьба текстов в XIX–XX вв.).

Перспективы дальнейшего исследования представляются весьма широкими. Хронологические рамки работы (XIX- начало XX века)

намеренно ограничены, чтобы обеспечить глубину анализа в пределах обозначенного периода. Между тем советская колыбельная, существенно трансформировавшая жанр под влиянием идеологии (Богданов, Октябрьская), и постсоветская, обнаружившая неожиданную жанровую преемственность (Куприянова), образуют самостоятельные сюжеты, заслуживающие отдельного исследования. Не менее перспективным представляется гендерное направление: сравнение колыбельных поэтов-мужчин, пишущих от лица матери, с колыбельными поэтессами позволило бы проверить гипотезу Ивановой об архетипизации материнского образа в мужской лирике. Наконец, интермедиаальный подход открывает возможности для изучения музыкальных переложений литературных колыбельных как самостоятельного жанрового явления — на стыке литературоведения и музыковедения.

Жанр колыбельной, при всей своей кажущейся скромности, оказывается одним из наиболее «емких» жанров русской поэзии. В пространстве нескольких строф, организованных простым убаюкивающим ритмом, уместается и исторический документ эпохи, и социальная сатира, и философская медитация о смерти. Эта емкость объясняется не случайным стечением обстоятельств, а природой самого жанра: колыбельная обращена к существу, еще не вполне вошедшему в мир, и потому в ней с особой остротой ставится вопрос о том, что именно ждет этого человека в мире, к которому его готовят. Разные ответы на этот вопрос — воинская слава, чиновничий цинизм, растворение в красоте природы, неизбежность смерти — и образуют историю жанра в русской литературе XIX — начала XX века.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникин В. П. Русский фольклор. – М.: Высшая школа, 1987. – 288 с.
2. Аникин В. П. Колыбельные // Русское народное поэтическое творчество: хрестоматия / под ред. А. М. Новиковой. – М.: Высшая школа, 1978. – С. 73–79.
3. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – М.: Индрик, 1995. – 258 с.
4. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. – СПб.: Наука, 1993. – 253 с.
5. Барина Т. В., Погибель С. Б. Колыбельная песня в жизни дошкольников // Педагогика, психология, общество: от теории к практике: сб. материалов конф. – Чебоксары: ИД «Среда», 2022. – С. 129–131.
6. Богданов К. А. Право на сон и условные рефлексы: колыбельные песни в советской культуре 1930–1950-х годов // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 4 (86). – С. 7–46.
7. Бондаренко В. В. Религиозная лексика в русских традиционных колыбельных // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2019. – Т. 5 (71). – № 4. – С. 105–125.
8. Ветухов А. В. Народные колыбельные песни // Этнографическое обозрение. – 1892. – № 1. – С. 131–155.
9. Виноградов Г. С. Народная педагогика // Камены. – Иркутск, 1997. – № 1–2. – С. 80–92.
10. Виноградов Г. С. Детский фольклор // Из истории русской фольклористики / под ред. А. А. Горелова. – Л.: Наука, 1978. – С. 158–188.
11. Власова, О. Специфика северокарельских колыбельных: сб. научных трудов и материалов // Мир детства и традиционная культура. – М., 1996. – Вып. 2. – С.30-36.

12. Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. – Турку: Univ. of Turku, 2000. – 451 с.
13. Головин В. В. Н. А. Некрасов: три опыта в одном жанре // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2006. – № 1. – С. 80–85.
14. Горовая И. Г., Мавродий С. А. Словообразовательные средства выражения оценки в текстах детской литературы // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2021. – № 3. – С. 36–39
15. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
16. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. – М.: Индрик, 1997. – 915 с.
17. Добряков, Г.С. О колыбельных песнях // Вестник воспитания. – 1914. – № 8. – С.145-156.
18. Евтушенко Э. А. Проблема архетипической структуры русской колыбельной песни // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – Т. 18. – № 2–2. – С. 174–177.
19. Журавлев, А.П. Звук и смысл / А.П. Журавлев. – М.: Просвещение, 1991. – 160 с.
20. Зырянова О. Н., Славкина И. А., Шмутьская Л. С. Жанровое своеобразие колыбельной песни XX в. // Перспективы науки. – Тамбов, 2013. – № 12 (51). – С. 36–38.
21. Ильина Л. Е. Аксиологический аспект колыбельной песни как жанра фольклора // Балтийский гуманитарный журнал. – 2019. – № 4 (29). – С. 27–31. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologicheskiy-aspekt-kolybelnoy-pesni-kak-zhanra-folklor> (дата обращения: 13.01.2026).
22. Ильина Л. Е. Классификация колыбельных песен на основе эволюции жанра // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 3 (82). – С. 509–511.

23. Капица О. И. Детский фольклор: песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. – Л.: Прибой, 1928. – 222 с.
24. Капица Ф. С., Колядич Т. М. Русский детский фольклор: учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 320 с.
25. Клепиков С.Л. Лермонтов и его произведения в русской народной картинке. // Литературное наследство. – 1948. – Т.53-54.
26. Коропниченко А. К вопросу о жанровой атрибуции колыбельных напевов // Традиционное искусство и человек: тез. XIX науч. конф. молодых фольклористов. – СПб.: Белый город, 1997. – С. 34–39.
27. Куприянова С. О. Убаюкивание как культурная практика, или О волчке на краю. – СПб.: Пропповский центр, 2022. – 256 с.
28. Лазареску О. Г., Вартазарова Ж. А. «Колыбельная» в поэзии К. Д. Бальмонта: о трансформации устно-поэтического жанра в русской литературе // Новый филологический вестник. – 2022. – № 2 (61). – С. 147–162.
29. Ларин А. Н. О детском музыкальном фольклоре в России // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 5. – С. 214–217.
30. Левкиевская Е. Е. Восточнославянский мифологический текст: семантика, диалектология, прагматика // Живая старина. – 2007. – № 4. – С. 120–135.
31. Литвин Э. С. Песенные жанры русского детского фольклора // Советская этнография. – 1972. – № 1. – С. 58–67.
32. Литвин Э. С. К вопросу о детском фольклоре // Русский фольклор: материалы и исследования. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. 3. – С. 92–161.
33. Мартынова А. Н. Отражение действительности в крестьянской колыбельной песне // Русский фольклор: социальный протест в народной поэзии. – М.; Л.: Наука, 1975. – Т. 15. – С. 145–156.

34. Мельников М. Н. Русский детский фольклор: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1987. – 240 с.
35. Меркурьева В. Б. Колыбельные для взрослых // *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык.* – 2015. – № 3 (06). – С. 119–129.
36. Мехнецов А. М. Народная традиционная культура Псковской области: обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – Т. 1.
37. Морохин В. Н. Нижегородские предания и легенды. – Нижний Новгород: Нижегород. гуманитар. центр, 1998. – 352 с.
38. Октябрьская О. С. Формирование и развитие жанровой системы в русской детской прозе 1920–1950-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – 528 с.
39. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – 5-е изд. – СПб.: Питер, 2017. – 448 с.
40. Паршина, И. В. Материнский фольклор (колыбельные песни, пестушки, потешки) как средство формирования половой идентичности мальчиков и девочек // *Вопросы дошкольной педагогики.* – 2019. – № 10 (27). – С. 45–48
41. Пенизова А. С. Жанровый статус литературных колыбельных песен // *Ломоносов – 2021: материалы Международного молодежного научного форума.* – М.: МАКС Пресс, 2021. – С. 105–106.
42. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
43. Редькова Е. С., Филатенкова Е. К. Жанры «материнского» фольклора и «детский ритм» // *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.* – 2024. – № 6 (95). – С. 146–157.
44. Родины, дети, повитухи в традициях народной культуры: сб. статей / сост. и отв. ред. С. Ю. Неклюдов. – М.: РГГУ, 2001. – 318 с.

45. Савельева Н. М. Региональная специфика казачьих колыбельных // Казачество: история и современность: материалы регион. науч.-практ. конф. – Ставрополь: СКФУ, 2016. – С. 89–98.
46. Саенко М. И. Архетипический компонент концепта «Ребенок» (на материале фольклорных и авторских детских колыбельных песен) // Тульский научный вестник. Серия: История. Языкознание. – 2024. – № 1 (17). – С. 204–212.
47. Саенко М. И. Междискурсивное взаимодействие в текстовом пространстве колыбельной (на материале фольклорных и авторских колыбельных песен) // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2023. – № 4 (51). – С. 7–14.
48. Тарасова И. А. Идиостиль Г. Иванова: когнитивный аспект. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2004. – 280 с.
49. Тихомирова Л. Н. Литературная колыбельная песня как жанр «ночной» поэзии // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф. – Т. 2. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. – С. 367–372.
50. Трофимова О. В. Нарративные структуры в фольклорных текстах для детей // Сибирский филологический журнал. – 2008. – № 3. – С. 64–73.
51. Усачева В. В. Магия слова и действия в народной культуре славян. – М.: Индрик, 2008. – 368 с.
52. Хетагурова Д. К. Трансформация жанра колыбельной песни в лирике символизма (Ф. К. Сологуб, К. Д. Бальмонт, А. И. Токаев) // Роль и место информационных технологий в современной науке: сб. ст. по материалам конф. – Уфа: Аэтерна, 2018. – С. 126–128.
53. Ходанен Л. А. Народные традиции в «литературной колыбельной»: М.Ю. Лермонтов «Казачья колыбельная песня» // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – № 4 (107). – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-traditsii-v-literaturnoy-kolybelnoy-m-yu-lermontov-kazachya-kolybelnaya-pesnya> (дата обращения: 30.05.2026).

54. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: очерки теории // АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1986. – 303 с.

55. Чумак-Жунь И. И., Ковалева С. В., Саенко М. И. Лингвопрагматические и лингвокультурные аспекты детского фольклорного текста // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2022. – Т. 8. – № 1. – С. 98–107.