

ства русского народного поэтического творчества: Символ, метафора, параллелизм. М., 1981. С. 5–18. (Фольклор как искусство слова; Вып. 5).

Мальцев 1989 – *Мальцев Г.И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики (Исследование по эстетике устно-поэтического канона). Л., 1989.

Матлин 1983 – *Матлин М.Г.* Лирическая ситуация в народных песнях и в пьесах А.Н. Островского // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. науч. трудов. Волгоград, 1983. С. 63–75.

Матлин 1985 – *Матлин М.Г.* Проблемы поэтики А.Н. Островского и фольклор (1870 – 1880-е годы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985.

Новое время 1876 – *К-на С. Бенедикт* г. Бурдина // Новое время. 1876. 24 ноября. № 267. С. 3.

Петрухин 1997 – *Петрухин В.Я.* Древо жизни: Библейский образ и славянский фольклор // Живая старина. 1997. № 1 (13). С. 8–9.

Рассадин 1998 – *Рассадин Ст.* Свои люди, или русский обыватель (Александр Островский) // Островский А.Н. Драматургия. М., 1998. С. 5–18.

Смирнова 1975 – *Смирнова Л.* Правда – хорошо, а счастье лучше [Коммент.] // Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 4: Пьесы (1873 – 1877). М., 1975. С. 522–531.

Усачева 2002 – *Усачева В.В.* Яблоко // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 497–498.

Холодов 1975 – *Холодов Е.Г.* А.Н. Островский в 1873 – 1877 годах // Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 4: Пьесы (1873 – 1877). М., 1975. С. 460–493.

Чернышев 1929 – *Чернышев В.И.* Русская песня у Островского: (Дополнения и заметки к статье Г.Т. Синюхаева) // Известия отделения русск. яз. и словесности АН СССР. 1929. Т. 2. № 1. С. 294–319.

Чистов 2002 – *Чистов К.В.* Устная речь и проблемы фольклора // Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст. М., 2005. С. 52–67.

Шамбинаго 1923 – *Шамбинаго С.К.* Из наблюдений над творчеством Островского: в) стиль // Творчество А.Н. Островского: Юбилейный сборник. М.; Пг., 1923. С. 336–365.

Штейн 2004 – *Штейн А.Л.* Наливные яблоки // Штейн А.Л. Добрый гений русского театра. М., 2004. С. 162–172.

#### Сокращения

СУС – Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979.

М.Ч. ЛАРИОНОВА

(*Таганрог*)

## АНТИСКАЗКА А.П. ЧЕХОВА

### «ТРИ СЕСТРЫ»

Пьеса «Три сестры» – одна из самых совершенных и загадочных в чеховском творчестве. Исследователи обращают внимание на ее особую, недраматическую организацию, на немотивированность действий героев. Так, И.Е. Гитович говорит о романной природе пьесы, Р.Е. Лапушин – о ее поэтической природе [Гитович 2002; Лапушин 2002]. Д.Н. Медриш видит в повествовательных и драматических произведениях Чехова, в отличие от творчества Пушкина 1830-х гг., где «просматривается остов “сказочного” сюжета», сюжет «песенного» типа [Медриш 1980, 207–208]. И всё же на некоторые вопросы, неизбежно возникающие у читателя: почему сестры так рвутся в Москву и не отправляются туда, почему чужая женщина «захватывает» их дом, почему, наконец, в пьесе действуют три сестры, – трудно ответить без учета художественного опыта народной сказки.

А.Г. Головачева установила литературных предшественников названия чеховской пьесы. Кроме указанного В.Б. Катаевым И.И. Ясинского, она включила в их круг В.А. Жуковского, Г. де Мопассана и У. Шекспира [Головачева 2002]. С этим нельзя не согласиться. И тем не менее своим названием пьеса имплицитно отсылает к сказке. Некоторые исследователи интуитивно почувствовали ее «сказочный» характер, это даже определило стилистику их научного дискурса: «Жили да были три сестры, и был у них брат Андрей» [Звиняцковский, Панич 2002, 93].

Художественная система сказки – древнейшего повествовательного жанра – складывалась задолго до возникновения литературы. В ней оформились те нарративные принципы, которые свойственны большинству эпических и драматических литературных произведений: последовательно развивающийся сюжет, многоэпизодность, положительные и отрицательные персонажи, мо-



ральные антитезы и элементарные характеры. Существуя в устной форме, сказка выработала жесткую повествовательную структуру, чтобы сохраниться как жанр. Это является специфическим свойством фольклора и отличает его от литературы, где новое художественное качество часто возникает в процессе преодоления «памяти жанра». Сказка для литературы стала своего рода универсальной знаковой системой, реализующейся в сюжетах, мотивах, способах и средствах повествования. Через сказку литература связана с мифом, но как миф трансформируется в сказку, утрачивая сакральность и строгую достоверность, так и сказка трансформируется в литературе, приобретая разнообразие сюжетов, жизненных коллизий, типов героев и разрушая свою жесткую композиционную схему. При этом даже после отказа от традиционных сказочных фабул продолжает действовать инерция жанровой структуры. Будучи в новое время вытесненной в сферу исключительно детского бытования, сказка осталась языком, кодом литературы, но ушла в подтекст, образуя ассоциативные поля, в которые авторские сюжеты и герои втягиваются даже помимо воли их создателей.

Чехов использует сразу несколько сказочных сюжетных схем. Три сестры и брат – это исходная ситуация ряда традиционных сказочных коллизий, как в сказках «Марья Моревна» (СУС 3022), «Федор Тугарин и Анастасия прекрасная» (СУС 4001) и др. Писатель сознательно или бессознательно наделяет своих героинь сказочными именами – Маша и Ольга. В сказке «Марья Моревна» из сборника А.Н. Афанасьева сестры царевича зовут Марья, Ольга и Анна. Брат выдает сестер замуж за чужеземных женихов – сокола, орла, ворона [Афанасьев 1984, № 159]. В пьесе Чехова Ирина собирается замуж за барона с чужеземной фамилией (он не чужеземец, но маркирован как «чужой» в мире сестер), Маше предстоит роман с приехавшим из Москвы и чужим в провинциальном городе Вершинным, а Ольга мечтает: «*Если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то*

*это было бы лучше*» [Чехов 1978, 122]. В сказке «Три царства – медное, серебряное и золотое» (СУС 301А, В) три сестры-царевны томятся в ином мире, откуда их вызволяет Иван-царевич («*Уж скоро три года, как держит меня здесь могучий Вихрь*», – говорит царица серебряного царства [Афанасьев 1984, 190 (№ 129)]). В одном из вариантов царевны имеют облик и девушек, и птиц-колпиц, белых аистов [Афанасьев 1984, № 130]. Чебутыкин нежно называет Ирину «птица моя белая» [Чехов 1978, 123].

После смерти родителей их место в доме Прозоровых занимает брат Андрей и его жена Наташа. Так актуализируется еще один сказочный сюжет – дети и мачеха (СУС 480). Функции мачехи, притесняющей чужих детей, в пьесе выполняет Наташа. В народной сказке «разрушение комплектной семьи (смерть одного из супругов) часто влечет за собой компенсирование (женитьбу отца, появление в доме мачехи и ее детей или любовника матери), т.е. ситуацию мнимой комплектности, уже саму по себе конфликтную и достаточно определяющую дальнейшее развитие сюжета» [Мелетинский, Неклюдов и др. 2001, 78]. Однако сказка преодолевает эту конфликтную ситуацию «за счет счастливого брака, изменившего социальный статус падчерицы» [Мелетинский 1995, 268]. По другим сказочным правилам там, где терпят неудачу старшие сестры (или братья), младшая одерживает победу. Но у Чехова ни одна из сестер не достигает цели, не обретает счастья. Здесь мы сталкиваемся с характерной для Чехова трансформацией сказочных мотивов – их «обращением» [Ларионова 2004]. Под «обращением» вслед за В.Я. Проппом мы понимаем сохранение внешних элементов структуры с приданием им противоположного значения [Пропп 1998, 121]. Именно этот прием, на наш взгляд, способствует организации художественного пространства пьесы.

Традиционно исследователи рассматривают Москву и город, где живут сестры, как противостоящие топосы. М. Мадорская пишет: «Самая заметная



и выделенная пространственная бинарная оппозиция – это *Москва* (где сестры родились) / *провинциальный город* (в котором сестры живут уже одиннадцать лет)» [Мадорская 2002, 63; курсив автора]. Однако сопоставление характеристик, которые герои дают Москве и своему городу, заставляет усомниться в этом, казалось бы, непреложном факте. Пространства «там» и «здесь» обладают сходными сказочными признаками. Провинциальный город отделен от прочего мира рекой. «*А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!*» – говорит Вершинин [Чехов 1978, 128]. Река в сказке разделяет «этот» и «иной» мир. Бой со змеем обычно происходит на мосту. Сказочная река – огненная, смрадная (Смородина). В пьесе река – «богатая», «чудесная». Исследователи Чехова заметили, что река – это «одна из пространственных границ хронотопа дворянской усадьбы» [Звиначковский, Панич 2002, 87]. Но в той же реплике Вершинина называется еще одна река – в Москве: «*Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит*» [Чехов 1978, 128]. Река в мифологии и фольклоре связана с похоронным обрядом. Вспомним, что пьеса начинается со слов Ольги: «*Отец умер ровно год назад*» [Там же, 119]. Надо думать, похоронен он на местном кладбище. С кладбищем ассоциируется и сад, окружающий дом Прозоровых и выходящий к реке. Е.В. Секачева убедительно показала, что образ сада-кладбища складывается еще в раннем творчестве Чехова («Старость», «На кладбище», позже «Степь»), а в последней его пьесе «Вишневый сад» «смерть давно поселилась в вишневом саду: шесть лет назад здесь умер отец Ани», а вскоре утонул в реке и Гриша [Секачева 2004, 96]. Сходство всех этих чеховских садов несомненно. Ассоциативную связь с кладбищем приобретает в репликах героев и Москва: там, в Ново-Девичьем, погребена мама. «*Здесь*», по словам Андрея, люди становятся «*похожими друг на друга мертвецами*» [Чехов 1978, 182]. За этой метафорической репликой следует нарочито гиперболическое высказывание Ферапонта: «*Две тысячи людей померз-*

*ло будто. <...> Не то в Петербурге, не то в Москве – не упомяну*» [Там же]. Слова Ферапонта перекликаются со сказанными ранее Ольгой о местном климате – «*холодно и комары*» [Там же, 128].

Хтонический характер обоих пространств подчеркивается зооморфными, явными или скрытыми, сравнениями. Нелюбимого в доме сестер Протопопова называют, путаясь, Михаилом Потапычем или Иванычем. Так сказка обычно называет медведя. Примечательно, что это имя звучит из уст Маши. Протопопов в пьесе выполняет ту же функцию, что иногда присваивается медведю в сказке, например, «Теремок» (СУС 283В\*): он разрушитель. Он упоминается, когда в доме еще царит атмосфера праздника, именин Ирины. Он такое же предвестие драмы, как и разговоры о смерти, свист Маши, ее «*мерлехлюндия*». Благодаря прямому участию Протопопова разрушится не только семья сестер и брата Прозоровых, но и семья Андрея и Наташи.

Важную роль играют и неоднократно упоминаемые птицы. Птицы связаны с мотивом «духовного странничества», которым заражены герои: «им удается сняться с привычного места и приблизиться к “иной жизни”, эта жизнь превращается в обыденность, и тогда становится необходим виток новой устремленности» [Давтян 1999, 127]. Однако птицы в сказке – это медиаторы между мирами. Сокол, ворон и орел – женихи сестер Ивана-царевича. В белых птиц обращаются царевны из трех царств (СУС 301 А, В). Птица выносит героя из тридевятого царства (СУС 313 А, В, С). Куда летят птицы в пьесе? Из одного «иноного» мира в другой, так как оба пространства наделены хтоническими свойствами. «*Министр был осужден за Панаму. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда был министром. Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц. Так же и вы не будете замечать Москвы, когда будете жить в ней. Счастья у нас нет и не бывает, мы*



только желаем его», — говорит Вершинин [Чехов 1978, 149].

Герои чувствуют себя одинокими и в Москве, и в своем городе, в котором, кстати, есть Московская улица. Приехавший из Москвы Вершинин сетует: «Одинокому становится грустно на душе» [Там же, 128]. Стремящийся в Москву Андрей, напротив, замечает: «Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий» [Там же, 141].

Москва тем больше приобретает сказочные черты, чем недостижимее она делается для героев. В финале «сам факт, что Москва где-то существует, становится довольно сомнительным» [Мадорская 2002, 66]. В пьесе есть железнодорожная станция, но к ней трудно попасть. Вершинин удивляется: «Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах... И никто не знает почему» [Чехов 1978, 128].

Любопытно, что почти все реплики, дезавуирующие идеальный образ Москвы, принадлежат Вершинину. Он как жених из «иног» царства, змей-похититель царевны, который является к ней в привлекательном образе мужчины в иноземном платье и губит ее. Эта «чуждость», «загробность» Вершинина подчеркивается его характеристиками Москвы как «темного» мира с подчеркнутой «нерусскостью» (он жил на Немецкой улице), а также сопровождающим его внесценическим образом сумасшедшей жены с длинной косой (скрытая метафора смерти).

Маша чахнет и хиреет от любви: «Люблю — такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит... Это все страшно» [Там же, 169]. В финале она, как безумная, повторяет: «Улукоморья дуб зеленый...». «Я с ума схожу», — говорит она [Там же, 185]. Этот «странный речевой лейтмотив облика Маши» В.А. Кошелев справедливо связывает с поэмой Пушкина и романтической оппозицией *здесь / там* [Кошелев 2002, 101]. Он отмечает сказочный характер Москвы в пьесе, но соотносит

его с чем-то «экзотическим, страстно желанным и недостижимым» [Там же, 104]. Сказочное пространство противопоставляется обыденному. Но, как мы стремимся показать, и обыденное пространство в пьесе — сказочное. Нет места, где чеховским героям было бы хорошо — ни в географическом пространстве, ни в культурном. Однако такое наращивание сказочных мотивов противоречит самому принципу двоемирия сказки, ибо там тридевятому царству с его фантастическими помощниками и противниками всё же противопоставит обычный человеческий мир.

Еще современные Чехову читатели и критики удивлялись немотивированности его фабульных ходов. Так, они не видели причин, мешающих сестрам осуществить свою мечту [Чудаков 1971, 208–213]. Эта немотивированность, возможно, тоже имеет сказочное происхождение. Сказка не поддается логическому объяснению. Серый волк велит Ивану-царевичу жар-птицу взять, а клетку не трогать (СУС 550). Герой нарушает это требование. Его хватают караульные, и царь дает новое задание. Выполняя его, Иван-царевич, опять вопреки запрету, берет не только коня, но и узду. Ситуация повторяется. Кажется бы, герой должен извлечь урок. Почему он этого не делает? Ответ очень прост и сложен одновременно. Потому что тогда сказки бы не было, не было бы ее сюжетного движения. В чеховских драмах герои действуют не так, как хотят они сами, а так, как хочет автор, вопреки кажушемуся здравому смыслу.

В сказке «Царевна-лягушка» (СУС 402) рассказчик говорит о противнике героя очень показательные слова: «Они на ковре влетели в Русь, а ему нельзя как-то в Русь-то, воротился» (выделено мной. — М.Л.) [Афанасьев 1985, 263 (№ 267)]. Сказка знает, что противник может проникнуть в «этот» мир только в результате нарушения запрета, в начале сказки. Преследуя героев в финале, он обычно останавливается на границе между мирами. Но сказочник-то таких фольклористических тонкостей не знает, зато помнит, что «нельзя как-то в Русь». Так и в пьесах Чехова: автор знает то, чего



не знают герои. Это для них Москва — мечта, лучшее время и пространство, а для автора — такой же «иной» мир. Вот и «нельзя им как-то в Москву-то». Поэтому и станция в двадцати верстах, «и никто не знает почему».

Мотив нарушенных запретов тоже есть в пьесе. Она начинается, как сказка, с отлучки — год назад умер отец. Совпали ли его желания с тем, что произошло с его детьми? Дочери не устроены, сын не стал профессором, дом заложен. На масленицу ряженных не приняли! А ведь по древним поверьям в облике ряженных ходили души мертвых и прочие существа из «иноного» мира. Следствием несостоявшейся масленицы по «сказочной» логике пьесы стал пожар. Похоронная обрядность пронизывает пьесу. В первом действии герои не замечают, что едят поминальную обрядовую пищу: птицу [Седакова 2004, 120] (у Чехова — жареную индейку), пирог, пьют наливку, настоящую на ягодах. Все эти блюда, особенно приготовленные из плодов и зерен, символически связаны с представлениями о цикличности жизни, ее круговороте, смерти-возрождении. Атмосферу обряда разрушил Соленый, сказав, что наливка настоящая «на тараканах». «Тринадцать человек участвуют в трапезе на именинах Ирины — это первый тревожный сигнал нарушения гармонии и единства, веры и любви» [Одесская 2002, 152]. В пьесе много плачут, а смеются мало, и то главным образом в первом действии. Учитывая, что в обрядах плач связан со смертью, а смех — с возрождением, становится понятно, что возрождения, обновления жизни не будет.

Этой безнадежностью, как нам кажется, определяется бессобытийность пьесы «Три сестры». «Событием» А.П. Чудаков называет некий акт, нарушающий равновесие художественного мира: «любовное объяснение, пропажа, приезд нового лица, убийство» — т.е. такую ситуацию, «про которую можно сказать: до нее было так, а после — стало иначе» [Чудаков 1971, 213]. Нетрудно заметить, что под событием ученый понимает почти то же, что применительно к сказке В.Я. Пропп назвал функцией: «Под функ-

цией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [Пропп 1998, 20]. В этом смысле пьесы Чехова, конечно, вполне «событийны». Но, как отметил А.П. Чудаков, «у большинства событий в мире Чехова есть одна особенность: они ничего не меняют» [Чудаков 1971, 214]. Наличие событий, без которых невозможно развитие фабульного действия, обязательно, но последствий этих событий нет. Такой парадокс поэтики чеховской драмы сближает ее со сказкой и одновременно противоречит ей. Сказка входит в чеховскую пьесу как элемент ее структуры и разрушается в ней. Нельзя просто сказать, что пьеса «Три сестры» не сказка. Она — «антисказка», «сказка о несостоявшейся сказке» [Медриш 1980, 96]. «Факт материала, не поставленный в центр внимания, а, напротив, уравненный сюжетом с прочими фактами, — и ощущается как равный им по масштабу. Незначительны они — как неважный ощущается и он. Событие выглядит как несобытие» [Чудаков 1971, 223]. Это обстоятельство не выводит сказку из художественного мира Чехова, а, наоборот, закрепляет в нем. Как в антонимической паре один элемент существует только в смысловых отношениях с другим, так и пьеса «Три сестры» ассоциируется со сказкой, но и противопоставляется ей.

Чеховские сестры, как заклинание, твердят: «В Москву, в Москву», — но не предпринимают ничего, чтобы осуществить это намерение. В сказке же действует закон «сказано — сделано», о котором Д.Н. Медриш пишет так: «Сюжетному фольклорному эпосу присущ принцип прямого разрешения конфликта: конкретное действие дает толчок событиям, а завершается произведение, по справедливому замечанию Н.И. Кравцова, в тот момент, когда “героям не нужно больше действовать”». Сказка принципиально избегает всего, что не действие» [Медриш 1980, 71]. В сказке конец так же важен, как и начало, ибо его наличие подтверждает развитие событий. Нет конца — нет и события. На этом приеме основаны докучные сказ-



ки. У Чехова событие «предстает не как нечто заведомо важное», напротив, роль его «в фабуле повествователя неизвестна» [Чудаков 1971, 223]. Отсюда – непредсказуемость развития действия в чеховских пьесах и неопределенность их финалов, «неисчерпанность», по определению А.П. Чудакова.

Предметный мир произведений Чехова, в частности его пьес, на первый взгляд не имеет ничего общего со сказкой. В сказке предметы обладают особыми «полномочиями», они помогают движению сюжета. «Давая в руки героя волшебное средство, сказка достигает вершины» [Пропп 1998, 253]. В поэтике Чехова нет «открыто целенаправленного подбора вещей... Изображенный мир явлен в нерасчлененной неотобранности» [Чудаков 1971, 262]. Думается всё же, что некоторые предметы в «Трех сестрах» имеют глубокий смысл, который выявляется именно в сказочном контексте. Так, в первом действии Чебутыкин дарит Ирине серебряный самовар, который вызывает «гул изумления и недовольства» [Чехов 1978, 125]. Это, безусловно, значимый подарок, наделенный в художественном мире пьесы чудесными свойствами. Он включается в круг сказочных волшебных предметов уже своим названием: самовар – самобранка (скатерть) – самолет (ковер) – самострел (лук) и т.д. Кроме того, самовар связывается с объединением людей вокруг стола. А в фольклоре всякий прием пищи выходит за рамки физиологического или обыденно-бытового действия. Отлученность от пира приводит к событиям огромного значения для героев, как в былинах о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром или «Садко». Пир, общее застолье – это узел, связывающий время и пространство. Подарок Чебутыкина призван напомнить о прошлом, когда еще была жива мать, когда семья была едина; призван укрепить ее, связать всех, умерших и живых, как это сделают позже, в «Белой гвардии» М.А. Булгакова, замечательная изразцовая печь, «бессмертные» родительские часы [Булгаков 1989, 180] и самовар с «блестящим боком» [Там же, 187].

Однако герои пьесы Чехова этого не понимают. «Самовар! Это ужасно!» – говорит Ольга. Разрушаются не только внешние связи между героями, но и их внутренние связи с прошлым и будущим. Трагедия неотвратима. Даритель Чебутыкин разбивает часы – память о матери. В «ином» мире, где не живут, а «обитают» сестры, даритель может наносить ущерб, становиться вредителем. После слов Ольги: «Захотелось на родину страстно», – следует его реплика «Черта с два!» [Чехов 1978, 120]. Чебутыкин живет «внизу», т.е. еще ниже «инога» мира. Он сам себя характеризует: «Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик...» [Там же, 125]; «В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид» [Там же, 160].

Сказочные мотивы и символика наиболее причудливо переплелись в образе Наташи. «Эта воистину плутовская героиня проникает в дом Прозоровых и постепенно заполняет его собой» [Мадорская 2002, 66]. Исследовательница точно определила трикстерские черты Наташи. Как лисичка из народной сказки, она вторгается в чужой дом и разрушает социум. Трикстер возникает и действует на изломе одного образа жизни и смене его новым. Примечательно, что Наташа появляется впервые в сцене именин / поминок. Она создает свой уклад и постепенно вытесняет сестер и даже мужа: «В твою комнату я велю переселить Андрея с его скрипкой – пусть там шлит! – а в его комнату мы поместим Софочку» [Чехов 1978, 186]. «Лубяная избушка» Прозоровых не выдерживает такого натиска. Выманивание, похищение, пространственное перемещение – это характерные черты трикстера [Костюхин 1987, 36–37]. В трикстере хитрость соседствует с глупостью. Наташино поведение всегда неловко, жеманно, за исключением тех сцен, где она кричит, топает ногами, демонстрируя свое истинное лицо. Наташа суеверна, а, по словам К.Г. Юнга, трикстерское начало – это «своего рода вторая личность более низкого и неразвитого характера, наподобие тех личностей, которые вешают на спиритических



сеансах» [Юнг 1996, 345]. Наташа плодovита, она глава рода. Причем наличие и действия мужей не принципиальны. Наташа рождает детей от разных мужчин, о чем легко можно догадаться. Животный эротизм — еще одно свойство трикстера. Характерной деталью внешнего облика Наташи при ее первом появлении является зеленый пояс, который в сочетании с «яркой, желтоватой юбкой» и «красной кофточкой» [Чехов 1978, 129] пугает Ольгу. То, что вызывает недоумение с позиции хорошего вкуса, может быть объяснено скрытым сказочным подтекстом образа. Зеленый пояс Наташи у П.Н. Долженкова вызывает ассоциации со змеей, а сама Наташа представляется фурией [Долженков 1998, 179]. Но фурии в римской мифологии — богини мести и угрызений совести. Это едва ли соответствует чеховским смыслам. Скорее, зеленый цвет является символом вегетативных, производительных сил, а пояс на животе женщины имел в древности охранительное значение, оберегал ее чрево.

С лисой-трикстером Наташу роднит и отношение к огню, поэтому на ней надета желтая юбка и красная кофточка (так представляется Ольге, в ремарке платье названо розовым [Чехов 1978, 135]). Желтый и красный — это огненные цвета, красный петух — эвфемизм пожара. Рыжая лиса в фольклоре связывается с огнем, причем именно с печным огнем, т.е. с очагом; в русской сказке (СУС 61В) ее дочерей зовут *Метишесток*, *Трубу-закрывай*, *Огня-вздувай*, *Пеки-пирого* [Афанасьев 1984, № 38]. Наташа — хозяйка, хранительница ключа. «Ты в гимназии (начальница. — М.Л.), я — дома», — говорит она Ольге [Чехов 1978, 159]. Ночью, после пожара, она обходит дом со свечой. «Она ходит так, как будто она подожгла», — замечает Маша [Там же, 168]. Несомненно, телесность, физиологичность, хтонизм Наташи противопоставлены духовности сестер, но этим-то она их и побеждает — неустроенных, безмужних (Кулыгин не в счет), бездетных. С материнским началом они связаны только Москвой-кладбищем.

Сказка о трех сестрах не состоялась. Отрицательные героини торжествуют, мир

везде одинаков, укрыться негде. Трудно поверить, что «после гибели наступает реновация» [Одесская 2002, 153]. Мечта о сказке разрушилась — состоялась «антисказка». (Так Д.Н. Медриш называет литературные произведения несказочного характера, в которых сказочные элементы представлены с противоположным смыслом [Медриш 1992].) В ней нарушены все жизненные планы и сказочные правила. Сюжет пьесы «не строится, не складывается» [Паперный 1982, 169] во многом именно потому, что действительность разрушает сказку, а драматические художественные принципы входят в противоречие со сказочной нарративностью.

Исследователь совершит ошибку, сводя чеховскую поэтику к сказочным «пережиткам», но и игнорировать их нельзя, так как это сужает художественный мир Чехова и его многоуровневый контекст. А ведь именно «изучение сцеплений текста с контекстом дает возможность передвинуть анализ с уровня *описания* замкнутого в себе смысла на уровень *объяснения* смысла» (курсив автора. — М.Л.) [Смирнов 1978, 203]. Сказочные образы создают своеобразное ассоциативное поле, обогащающее чеховскую драму новыми значениями.

### Литература

- Афанасьев 1984 — 1985 — *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. В 3 т. Т. 1. М., 1984; Т. 2. М., 1985.
- Булгаков 1989 — *Булгаков М.А.* Белая гвардия // Булгаков М.А. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1989.
- Гитович 2002 — *Гитович И.Е.* Пьеса прозаика: Феномен текста // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М., 2002. С. 6–18.
- Головачева 2002 — *Головачева А.Г.* «Прошедшей ночью во сне я видел трех сестер» // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М., 2002. С. 69–82.
- Давтян 1999 — *Давтян Л.А.* О своеобразии художественного пространства в драматургии А.П. Чехова // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 1999. С. 124–129.
- Долженков 1998 — *Долженков П.Н.* Чехов и позитивизм. М., 1998.
- Звиняцковский, Панич 2002 — *Звиняцковский В.Я., Панич А.О.* «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М., 2002. С. 82–100.



Костюхин 1987 – *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М., 1987.

Кошелев 2002 – *Кошелев В.А.* «Что значит у лукоморья?» (Пушкинский образ в «Трех сестрах» А.П. Чехова) // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 101–107.

Ларионова 2004 – *Ларионова М.Ч.* «Обращение» сказки и обряда в рассказах А.П. Чехова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Межд. науч. конф., посвящ. 200-летию Казанского университета. Казань, 2004. С. 319–320.

Лапушин 2002 – *Лапушин Р.Е.* «...Чтобы начать нашу жизнь снова» (Экзистенциальная и поэтическая перспективы в «Трех сестрах») // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 19–33.

Мадорская 2002 – *Мадорская М.* «Три сестры»: особенности сюжетного стасиса // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 62–68.

Медриш 1980 – *Медриш Д.Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.

Медриш 1992 – *Медриш Д.Н.* Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, 1992.

Мелетинский 1995 – *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1995.

Мелетинский, Неклюдов и др. 2001 – *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сеал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 11–121.

Одесская 2002 – *Одесская М.М.* Три сестры: символично-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 150–158.

Паперный 1982 – *Паперный З.* Вопреки всем правилам... М., 1982.

Пропп 1998 – *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.

Седакова 2004 – *Седакова И.А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004.

Секачева 2004 – *Секачева Е.В.* Образ кладбища в ранних рассказах А.П. Чехова // Проблемы изучения русской и зарубежной литературы. Вып. V. Таганрог, 2004. С. 91–96.

Смирнов 1978 – *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф. Фольклор. Литература / Отв. ред. В.Г. Базанов. Л., 1978. С. 186–203.

Чехов 1978 – *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М., 1978. Т. 13.

Чудаков 1971 – *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.

Юнг 1996 – *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996.

В.А. ПОЗДЕЕВ

(Киров)

## РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО И ЭСТЕТИКА «ТРЕТЬЕЙ КУЛЬТУРЫ»

Взаимодействие народной традиционной и «третьей культуры»<sup>1</sup> проявилось не только в фольклоре, но и в ряде литературных произведений, в которых нашли отражение бытовые, этические и эстетические представления различных слоев общества. Показательны в этом отношении биография и раннее творчество М. Горького, которые убедительно демонстрируют процесс соединения в его художественном сознании различных типов культуры, проявление оппозиции свое / чужое, городское / крестьянское (патриархальное) [Поздеев 2004].

Общая оценка творчества раннего Горького довольно сложна и неоднозначна: в нем переплелось гениальное и банальное, приземленное и романтическое, свободные творческие порывы и идеологическая зависимость. В статье Т.В. Марченко «Почему Максиму Горькому не дали Нобелевскую премию (по материалам Шведской академии)» приводятся мнения экспертов о творчестве писателя. «К раннему творчеству юбиляра нобелевский эксперт (Антон Карлгрен), – пишет Т.В. Марченко, – безжалостен: “стереотипы”, “блестящая, но дешевая фраза”, “декламация”, “безжизненные манекены”, увешанные “гардеробом идей”, “мелодраматизм и бульварная сентиментальность”, “дешевая мишура”, <...> “театральные световые эффекты” – сгущение подобных более чем нелестных оценок в нескольких строках завершается категорическим выводом: “Банальная или фальшивая романтика с несколькими реалистическими ингредиентами сомнительной ценности!”» [Марченко 2001, 11]. На наш взгляд, такая оценка – это суровая и достаточно односторонняя характеристика творчества молодого Горького. Постараемся разобраться в нем объективно.

<sup>1</sup> См. подробнее о «третьей культуре»: [Поздеев 2000; 2002].