



Песня литературного происхождения — это уже песня не о степи с ее опасностями (как было в традиционной ямщицкой песне) и не о трагической участи маленького человека в большом мире (как было в стихотворении Сурикова), а главным образом о верной супружеской любви, о любящем и благородном сердце.

Литература

Гудошников 1990 — *Гудошников Я.И.* Русский городской романс: Учеб. пособие. Тамбов, 1990.

Гусев 1988 — Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 2. Середина XIX — начало XX в. / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В.Е. Гусева. Л., 1988.

Калмановский 1966 — *Калмановский Е.С.* Суриков и поэты-суриковцы // И.З. Суриков и поэты-суриковцы. М.; Л., 1966. С. 5–54. (БПбс).

Корепова 1982 — *Корепова К.Е.* Крестьянские писатели // Русская литература и фольклор (Вторая половина XIX в.). Л., 1982. С. 347–368.

Кулагина, Селиванов 1999 — Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текста, коммент. А.В. Кулагиной и Ф.М. Селиванова. М., 1999.

Лебедев 1996 — *Лебедев Ю.В.* Суриков // Русские писатели. XIX век / Биобиблиографический словарь. В 2 ч. Ч. 2 / Под ред. П.А. Николаева. М., 1996. С. 273–275.

Лирические песни 1990 — Лирические песни / Сост., предисл., подгот. текстов и примеч. П.С. Выходцева. М., 1990.

Неженец 1979 — *Неженец Н.И.* Поэзия И.З. Сурикова. М., 1979.

Новикова 1957 — Русские народные песни / Вступ. ст., сост. и примеч. А.М. Новиковой. М., 1957.

Райкова 2004 — *Райкова И.Н.* Площадь Красная и «плаха черная»: поэма И.З. Сурикова «Казнь Стеньки Разина» и фольклор разинского цикла // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре: Мат. VII Виноградовских чтений. М., 2004. С. 5–14.

Скатов 1986 — *Скатов Н.Н.* Некрасов: Современники и продолжатели. Очерки. М., 1986.

Суриков 1966 — И.З. Суриков и поэты-суриковцы / Вступ. ст., биогр. справки, подгот. текста и примеч. Е.С. Калмановского. М.; Л., 1966. (БПбс).

Филиппов 1882 — *Филиппов Т.* Сорок народных песен. М., 1882.

Сокращения

ЛАР — личный архив И.Н. Райковой.

Л.В. ФАДЕЕВА

(Москва)

«ЯБЛОНЕВЫЙ САД» А.Н. ОСТРОВСКОГО (О НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ОСНОВАХ КОМЕДИИ «ПРАВДА — ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ»)

«...в ложь сказки влагал правду жизни».
А.Н. Островский.

Значение А.Н. Островского как создателя русского национального театра было в немалой степени предопределено его умением не только слышать и понимать живой, подлинно народный русский язык, но и говорить на нем со зрителем. Исследователи творчества драматурга всегда отмечали речевую характеристику его героев как важнейшую¹. Фактически каждое действующее лицо у него вносит в пьесу свою стилевую струю, свою языковую краску, поэтому и целое звучит как симфония, соединяющая в себе множество голосов.

И всё же задача А.Н. Островского не ограничивалась достоверной передачей языка замоскворецких жителей, который в действительности был чрезвычайно интересен и мог стать великолепным материалом для любого бытописателя².

¹ Ср.: «Для Островского критерий речевой самостоятельности героя — это критерий его жизненной самостоятельности и цельности» [Журавлева 1981, 112; ср. также: Шамбинаго 1923 и др.].

² Вот как описывает эту своеобразную манеру московский купец Н.П. Вишняков, автор книги «Сведения о купеческом роде Вишняковых» (1903 — 1911), рассказывая о своей родственнице Капитолине Андреевне Борисовой: «Про купеческую Москву она знала всю подноготную, и быть, и небылицу, и охотно делилась своими познаниями, принимая при этом таинственный вид, не договаривая слов, подмигивая и лукаво улыбаясь. Выражения ее носили часто характер метафорический и неопределенный, напоминавший изречения древних оракулов. Если ее спросят:

— Капитолина Андреевна, правда ли, буд-то Любенька Носова хорошую партию делает?



Когда в связи с открытиями «Колумба Замоскворечья» говорят о языке как предмете изображения [Журавлева 1981, 112], имеют в виду нечто большее, чем буквальное воспроизведение бытовых диалогов (хотя это и позволяет создать иллюзию подлинности, «жизненной правды»). Сам А.Н. Островский однажды заметил: «Для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, которым он желает...» [Островский 1978, 459]. Эти слова — ключ к пониманию художественных принципов автора «народных комедий»³, истинного человека театра, для которого важна реакция публики, сидящей в зрительном зале [Рассадин 1998, 8].

А.Н. Островский чувствовал, что демократический зритель ждет от театра праздника. Даже бытовая реалистическая пьеса должна была оставлять впечатлительное соприкосновение с чудом. Найденная драматургом формула театрального языка — *языка, которым желает говорить народ*, — основывалась на осознании стремления народа выразить себя в языке. Язык при этом рассматривался как категория эстетическая и этическая. Вот почему правы те исследователи, которые утверждают, что «народной речью» драматург «мерит все явления жизни» [Журавлева 1981, 113].

Основой драматургии А.Н. Островского становится поэтический язык народа — язык пословиц, песен, сказок. Его творчество оказывается, таким образом, вовлечено в сферу фольклора⁴. С опорой на народно-поэтическую тра-

— Ах, батюшка, — отвечает она, — орел-то высоко летает и всё смотрит, а кто может сказать, какую овечку выберет?! Так-то и тут. Хотелось бы мне перейти на ту сторону улицы, да дождик идет, ноги промочишь» [Вишняков 1989, 291–292].

³ Термин А.Н. Журавлевой, которым она обозначает произведения А.Н. Островского, написанные в духе «высокой комедии», адаптированной к условиям русского демократического театра («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не всё коту масленица», «Правда — хорошо, а счастье лучше» и др.) [Журавлева 1981, 115].

⁴ Ср. с всё активнее утверждающей себя в современной фольклористике точкой зрения на фольклор как на одну из форм речевой деятельности (см., например: [Чистов 2005; Адоньева 2005]).

дицию, на ее канонические сюжеты и образы драматург создает абсолютно самобытные произведения, однако многое в них узнаваемо. Не это ли должно было заинтересовать зрителя, вовлечь его в своеобразную игру? Ведь «основной эстетический принцип» традиционного сознания — это «воспроизведение, а не произведение» [Мальцев 1989, 41]. А.Н. Островский опирается на художественный опыт демократической театральной публики, вступает в диалог с нею, не снимая с себя ответственности за ее «воспитание» и приобщение к традициям классического европейского театра.

* * *

Комедия «Правда — хорошо, а счастье лучше» относится к последнему периоду творчества драматурга. Сам А.Н. Островский в записке о причинах упадка драматического театра в Москве упоминает о ней как о своей тридцать девятой оригинальной пьесе [Островский 1978а, 186]. Эта заказная, по сути, работа — драматург приступает к ней по просьбе актера Малого театра Н.И. Музиля, которому нужна «песка» для бенефиса (см. письмо А.Н. Островского В.И. Родиславскому от 29 июня 1876 г. [Островский 1979, 519]), — была выполнена очень быстро. Первоначальный замысел возник, вероятно, еще весной 1876 г. (см. в том же письме), однако писать и «отделывать» текст А.Н. Островский начал не в августе, как планировал первоначально, а только 15 сентября 1876 г. Дата окончания работы была обозначена самим драматургом как 3 ноября 1876 г. (см. об этом: [Смирнова 1975, 522–524]). 18 ноября комедия была представлена на суд московского зрителя на сцене Малого театра в полубенефис Н.И. Музиля (Платон Зыбкин), а 22 ноября 1876 г. ее увидели в Петербурге, в Александринском театре, в бенефис Ф.А. Бурдина (Амос Панфилович Барабошев).

Интересно, что в момент создания пьесы А.Н. Островский оценивал ее весьма скромно: «...Это не комедия, а сцены из московской жизни, и я им большой важности не даю» (см. письмо А.Н. Островского Ф.А. Бурдину от 1 октября 1876 г. [Островский 1979, 531]). Драматург вообще любил наделять свои произведения подобными подзаголовками:



«сцены из жизни захолустья», «картины московской жизни» (см. об этом: [Журавлева 1974, 70–71]). Это позволяло уйти от необходимости строгого следования традиционному жанровому канону, на что, вероятно, и намекает А.Н. Островский в процитированном письме. Однако определению «сцены из московской жизни», которое выдвигает здесь автор, тоже надо было соответствовать, поскольку за ним стояли свои требования. Они касались и выбора темы, связанной с повседневными заботами московских обывателей, и «техники» работы с материалом — правдивого изображения быта и характеров (ср. с традициями жанра физиологического очерка), что, в свою очередь, вело, с одной стороны, к камерности сценического действия, а с другой — к его демократизму.

На протяжении длительного времени А.Н. Островский совершенствовал свое мастерство именно в этом направлении. Достаточно вспомнить хотя бы знаменитую трилогию о Мише Бальзаминове — «Праздничный сон — до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся — чужая не приставай» и «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861). Не случайно появление комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», встреченное критикой в целом благожелательно, вызвало и такие суждения: новая комедия А.Н. Островского «не отличается богатством содержания и занимательностью интриги» (цит. по: [Смирнова 1975, 525]), «напоминает все пьесы последнего периода его деятельности, страдающие однообразием мотивов... спешностью работы, неудовлетворительностью развязки» (цит. по: [Смирнова 1975, 525]). С этим в определенном смысле приходится согласиться и исследователям творчества драматурга: «В комедии “Правда — хорошо, а счастье лучше” Островский, казалось бы, вновь возвращается к мотивам, ситуациям и характерам знакомым-перезнакомым читателям и зрителям его прежних пьес. Опять застойный купеческий быт в канонической уже замоскворецкой версии; снова невежественное самодурство, бесстыдно попирающее человеческое достоинство; в который раз бедный, но честный приказчик (бедность не порок!) влюбляется в хозяйскую дочку и любим ею взаимно (горячее сердце!). И опять,

снова, в который раз — счастливая развязка...» [Холодов 1975, 481].

Однако можно ли расценивать это как повод для упрека? Есть все основания полагать, что А.Н. Островский сознательно вступает на этот путь. Он пишет комедию купеческого быта⁵ о любви и о воровстве, причем обе темы оказываются теснейшим образом связаны. Ведь и любовь здесь — любовь украдкой. Замысел драматурга — это виртуозная шутка, в которой есть хорошо знакомые комические маски (хитрый солдат, ловкая нянька, обманутая старуха, глупый купец-пьяница, слуга-вор, девушка-невеста, честный молодой человек-резонер) и сюжетные коллизии (брак не по любви, разлука влюбленных, временное торжество лжи над правдой, поимка вора, женитьба бедного юноши на богатой невесте). Он словно играет со зрителем, предлагая ему новое «сплетение» знакомых линий.

В доме Мавры Тарасовны Барабошевой, купеческой вдовы, постепенно всё выходит из подчинения. Бабушка, как называют ее домашние, по-прежнему считает себя требовательной и справедливой хозяйкой («*Мне распорядок в доме вести...*» — с. 269⁶; «*Что я захочу, так и будет; никто, кроме меня, не властен в доме приказывать*» — с. 267). Она читает нотации внучке Поликсене («*Уж знаю я, миленькая, наверно, что ты-то вся в моей власти: что только задумаю, то над тобой и сделаю*» — с. 267), нимало не смущаясь тем, что та постоянно дерзит ей («*Утешайтесь в мыслях-то, утешайтесь!*» — с. 269); старается быть строгой с сыном («*Нельзя же, миленький, уж всего-то разом пропивать; надо что-нибудь, хоть немножко, и для дому побережь*» — с. 271); выговаривает нерадивому садовнику («*Вижу я, Меркулыч, что тебе у нас жить надоело, — больно хорошо место, не по тебе. Так ищи себе такого, где с вас дела не спрашивают, за пропажу не*

⁵ Такое жанрово-тематическое определение пьес «Не всё коту масленица», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Сердце не камень» предлагает А.И. Журавлева, характеризуя творчество А.Н. Островского пореформенного периода [Журавлева 1974, 10].

⁶ Здесь и далее текст комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» цит. по изд.: [Островский 1975].



взыскивают!» — с. 268). Однако эти наставления и уговоры бесполезны. Добиться послушания невозможно, потому что, как говорит Поликсена, «теперь уж совсем другие понятия» (с. 268).

Барабошеву часто уподобляют Кабанихе. И хотя драму «Гроза» и комедию «Правда — хорошо, а счастье лучше» разделяют не только семнадцать лет активной творческой деятельности А.Н. Островского, но и различие художественных задач, которые он решает в процессе работы над этими произведениями, такое сопоставление имеет право на существование. Мавра Тарасовна Барабошева и Марфа Игнатьевна Кабанова — домохозяйки. Обе они живут по заветам старины, утверждая две главные купеческие ценности — честь и деньги (ср. в разговоре с Грозновым: «Только б не деньги, да чести моей посрамления не было; а то всё — с великим удовольствием» — с. 315). Обе они требуют от семьи и слуг порядка и послушания, обе не преуспевают в этом. Напротив, их правда (а у них, безусловно, есть своя правда, о которой Пелагея Григорьевна Зыбкина, обедневшая купеческая вдова, скажет: «...А по-нашему, матушка, по-купечески: ...живи не по книгам, а по нашему обыкновению, как исстари заведено» — с. 266) оказывается посрамлена.

Однако на этом, пожалуй, сходство двух старозаветных купчих заканчивается. И хотя заманчиво для многих исследователей творчества А.Н. Островского называть Барабошеву типичной представительницей «темного царства» (одно имя ее — Мавра, греч. темная, — чего стоит!), поступки этой героини отличаются от поступков ее предшественницы. Намекая на темноту, т.е. слепоту Мавры Тарасовны, автор всё же дает нам понять, что слепота эта мнимая. Если Кабанова действительно не ведала о происходящем в доме (драма), то Барабошева догадывается обо всем (комедия). Она не может не замечать, как изменилась жизнь. Ведь эти перемены касаются даже распорядка дня ее семейства, о чем размышляет садовник в самом начале третьего действия. Совсем не так, как Марфа Игнатьевна, Мавра Тарасовна реагирует и на известие о тайных встречах Поликсены и Платона: «Ничего я тут особенного не вижу; это часто бывает» (с. 306).

Хорошо зная свою роль, зная, чего от нее требуют правила приличия, она заботится главным образом о том, чтобы «не было пустых разговоров» (с. 307). Иначе как объяснить, что эта, в общем-то, неглупая, сильная женщина, некогда «первая красавица в Москве» (с. 293), позволяет всем и вся обманывать себя? Поведение Мавры Тарасовны хорошо объясняет формула, произносимая Филицатой: «Мы и видели, да не видали» (с. 300). Барабошева и сама не без греха, отсюда ее ирония над дворником («Напраслину терпишь, миленький, задаром обидели?» — с. 270), над сыном («Так бы ты и говорил, что нужны, мол, деньги, а сахаром-то не подслащал» — с. 299), над нянькой («Ну-ка ты, стража неусыпная!» — с. 306). Ирония угадывается и в ее самовосхвалении («Я теперь очень далека от всего этого и очень высока стала для вас, маленьких людей» — с. 313). Не смеется она только над Поликсеной. В ее репликах в адрес упрямой внучки есть раздражение, гнев, но не насмешка. В Поликсене она узнает себя (вспомним слова Филицаты: «Характер огневый, упрямая, вся в бабушку» — с. 264). Лицемерно поучая ее («Да что такое за любовь? Никакой любви нет: пустое слово выдумали. Где много воли дают, там и любовь проявляется, и вся эта любовь — баловство одно... Я жила, не знала этой любви, и тебе незачем» — с. 268), она хочет скорее выдать внучку замуж, найти ей жениха «по своей мысли» (с. 269). Да только дело никак не сладится, потому что не нравятся Барабошевой современные женихи («что-нибудь да не по ней» — с. 264).

У Мавры Тарасовны три заботы: Поликсена, которую она отдала на попечение няньке Филицате; торговля, которую она доверила сыну, Амосу Панфиличу, и его приказчику Мухоярову («У него своего ничего нет; он торгует от нее по доверенности, — дана ему небольшая...» — с. 265); сад, а точнее яблоки, смотреть за которыми приставлен садовник («Сама старуха за всем наблюдает, и сохрани Бог, коли кто хоть одно яблоко тронет» — с. 266). Как ни старается Барабошева следить за внучкой, делами сына и яблоками, «стеречь да беречь», всё равно «умаление есть». Однако говорить вслух она решается только о яблоках. Комический диалог с садовником Меркулы-



чем, который сразу же оказывается под подозрением, начинается в присутствии Поликсены, только что отстаивавшей свое право любить того, кто придется ей по сердцу. Грозившая «убегом» девушка хоть и потихоньку, а бросает бабушке вызов: «Яблоков убережь не можете, а хотите...» (с. 268). Так автор намекает зрителю на связь темы кражи яблок с темой запретной любви, совсем как в народных песнях и сказках. И хотя бытовой комизм поведения садовника, который одновременно ворует яблоки и караулит вора, вполне самодостаточен, линия эта, безусловно, имеет символический смысл.

Работая над текстом произведения, А.Н. Островский вначале так и называет его — «Наливные яблоки»⁷. Конечно, за этим названием стоит больше, чем указание на место действия пьесы — богатый яблоневый сад из тех, которыми гордилась купеческая Москва⁸. Это не

⁷ Этот заголовок сохранился в черновом автографе А.Н. Островского, хранящемся в РГБ. Он зачеркнут рукой драматурга, вписавшего здесь же окончательное название (см. об этом, например: [Смирнова 1975, 522]).

⁸ Вот как описывал Москву 1840-х гг. М.Н. Загоскин: «Взойдите летом на Ивана Великого, взгляните кругом, и вы увидите пред собой не город, а беспредельное зеленое море, усыпанное домами. Уверяю вас, это вовсе не пиитическая выходка, а самое верное выражение истины. Исключая середину города, где строение по большей части сплошное, вы редко встретите дом, при котором не было бы хотя маленького садика или, по крайней мере, нескольких кустов бузины и акации»; «Вы найдете в Москве самые верные образчики нашего простого сельского быта, вы отыщите в ней целые усадьбы деревенских помещиков, с выгонами для скота, фруктовыми садами, огородами и другими принадлежностями сельского хозяйства» [Загоскин 1988, 110–111, 290]. Ему вторит Н.П. Вишняков, вспоминая Замоскворечье своего детства, т.е. 1850-х гг.: «Детская моя... выходила на Малую Якиманку двумя окнами, из которых открывался великолепный вид на всю восточную окраину Москвы. На переднем плане за каменными стенами и тесовыми заборами, виднелись сады со старыми липами, доставлявшими гостеприимный уют стаям галок и ворон, свивавшим на толстых сучьях просторные гнезда тем более беспрепятственно, что движение и езда по нашей Малой Якиманке были так незначительны, что забывалась ее близость к улицам, более людным и шумным. Из зелени кое-

просто реалистическая деталь, создающая московский колорит комедии из купеческого быта (такая же, как Гавриков переулочек на Разгуляе, где прошли молодые годы Мавры Тарасовны; Преображенское, откуда привозит «ундера» Грознова нянька Филицата; Матросская богачельня за Сокольничьим полем, куда, по мнению Мухоярова, должен отправиться старый солдат; Ильинка, где Амос Панфилович рассчитывает «дисконтировать» недостающую сумму; Яма у Воскресенских ворот, которой грозят Платону Зыбкину как несостоятельному должнику; Охотный ряд и многое другое). Сошлемся на исследование разного строя русской народной песни: «...Сад, в котором растут деревья, цветут цветы и расстилается шелковая трава, имеет свое символическое значение; он обыкновенно является местом девичьего раздолья, местом счастья и довольства вообще и, наконец, — местом любви...» [Автамонов 1902, 250]. Таким образом, «Наливные яблоки» — это традиционный символ, обозначающий целый комплекс представлений, связанных с темами молодости, любви и брака. Выбирая сюжет, драматург апеллирует к народно-поэтической традиции, хорошо знакомой демократической публике, посещающей спектакли Малого театра⁹. И поскольку его комедия — о любви¹⁰, об-

где проглядывали крыши и верхние этажи невысоких домов и прихотливые верхушки беседок. <...> Вдаль уходила бесконечная панорама церквей, зданий и садов...» [Вишняков 1989, 277].

⁹ Нельзя не сказать о том, что у комедии были и литературные источники. Н.П. Кашин, специально занимавшийся этим вопросом, называл французский водевиль Ж.-Ф.-А. и А.-Л. Баяра «Наполеоновский инвалид, или Солдатская тайна» [Кашин 1912, 133–150]. Однако, по справедливому замечанию А.Л. Штейна, «даже если Островский и воспользовался этой фабулой, он создавал картину жизни совершенно самостоятельно...» [Штейн 2004, 162].

¹⁰ Ср.: «В бытовой драматургии Островского главным проявлением ситуации столкновения героя и общества является любовный конфликт. Сюжетный мотив взаимной любви молодых людей, наталкивающихся на сопротивление старших, отстаивающих традиционные для среды представления о браке и семейной жизни, — основа фабулы в пьесах этого рода» [Журавлева 1981, 114].



ращение к народной лирике — как обрядовой, так и необрядовой¹¹, сказкам, пословицам и поговоркам, по-разному представляющим эту тему, вполне закономерно.

* * *

А.Н. Афанасьев в своих экскурсах в область сравнительной мифологии индоевропейцев подробно говорит о мифологических основах образа «золотого яблока», дающего вечную молодость, здоровье и красоту. В некоторых традициях оно соотносится с образом древа жизни, которое произрастает в райском саду [Афанасьев 1868, 308–317; см. также: Петрухин 1997, 9].

В русской волшебной сказке сад предстает как одно из излюбленных мест действия [Адоньева 2000, 132]. Он может находиться как в мире героя, так и в тридевятом царстве, куда тот вынужден отправиться. Обычно сказочный сад — это замкнутое пространство, в котором находится некто или нечто, являющееся предметом особой заботы владельца сада (девушка на выданье, дерево с диковинными плодами, жар-птица и т.д.). Поскольку чудесный сад изобилует, а его плоды находятся в стадии зрелости, сюда норовит проникнуть вор: жар-птица клюет спелые яблоки («В некотором царстве, да не в нашем государстве жил-был царь. У этого царя было три сына: Петр-царевич, Димитрий-царевич и Иван-царевич. И был у них сад; в этом саду росла яблоня, а на ней золотые яблоки. Только стал царь примечать: каждую ночь пропадает по яблочку. И прошло несколько времени, яблоков уж очень много нету»

¹¹ По мнению большинства исследователей творчества А.Н. Островского, драматург создавал свой театр для общества, хорошо знавшего русскую песню: «Во времена Островского песня держалась еще во всех московских сословиях, кроме знати. Купцы, мещане, ремесленники, рабочие (особенно занятые сидячим трудом: портные, портнихи, сапожники), прислуга были большие любители и нередко знатоки и мастера пения народных песен. Песня слышалась и в мастерских, и в трактирах, особенно же на пирхах, на загородных гуляньях» [Чернышев 1929, 314]; «Песня бытовала во многих слоях населения Москвы “почти на степени языка”, средства выражения мыслей и настроений» [Акимова 2001, 162].

[Худяков 2001, 20 (№ 1)]; «У того царя Выслава Андроновича был сад такой богатый, что ни в котором государстве лучше того не было; в том саду росли разные дорогие деревья с плодами и без плодов, и была у царя одна яблоня любимая, и на той яблоне росли яблочки все золотые. Поводилась к царю Выславу в сад летать жар-птица; на ней перья золотые, а глаза восточному хрусталу подобны. Летала она в тот сад каждую ночь и садилась на любимую Выслава-царя яблоню, срывала с нее золотые яблочки и опять улетала» [Афанасьев 1984, 331 (№ 168)]; «Жил-был царь; у него было три сына: один Александр-царевич, другой Николай-царевич, третий Иван-царевич. У царя была любимая яблоня, листики серебряные, а яблочки золотые. Поводилась Усыня ходить, золотые яблочки срывать и самую яблоню из корня подрывать. Царь заметил это, очень огорчился» [Худяков 2001, 144 (№ 42)], а змей / вихрь уносит прекрасную царичу («Государева жена была очень хороша; пошла она в сад гулять. Откуда вихорь не поднялся, унес эту государыню...» [Худяков 2001, 149 (№ 43); см. также: Афанасьев 1984, 189 (№ 129)]), царевен («Однажды дочери царские припоздали в саду, засмотрелись на цветы; вдруг откуда ни взялся змей черноморский и унес их на своих огненных крыльях» [Афанасьев 1984, 199 (№ 131)]); «Пошли они в сад гулять. Вдруг поднялась буря, вихорь, зашла черная туча; подбегают они к парадному крыльцу. Вдруг вихорь завертел, схватил старшую сестру и унес...» [Худяков 2001, 78 (№ 20)]; «Вот прекрасные королевны вышли в сад погулять; увидели красное солнышко, и деревья, и цветы, и несказанно возрадовались, что им волен белый свет; бегают по саду — забавляются, всякою травкою любуются, как вдруг подхватило их буйным вихрем и унесло высоко-далеко — неведомо куда» [Афанасьев 1984, 241 (№ 140)] или любимое дитя («Жила-была барыня; у нее было три дочери и маленький сын. Она его очень сберегала, из комнаты не выпускала. В один прекрасный летний день дочери приходят к матери, просят, чтоб она позволила им взять брата погулять в саду. Мать долго не соглашалась; наконец отпустила. Долго гуляли в саду. Вдруг сделался сильный ветер, поднялся клубом песок и пыль, вырвало из рук няньки дитя и унесло неизвестно куда...» [Худяков 2001, 183 (№ 53)]). Иногда в каче-



стве вора выступает сам герой, который выполняет задание — ищет диковинку, волшебное средство, невесту, — или его помощник: Иван-царевич пытается выкрасть жар-птицу («Иван-царевич перелез через каменную стену в сад, увидел жар-птицу в золотой клетке и очень на нее прельстился...» [Афанасьев 1984, 333 (№ 168)]), серый волк похищает Елену Прекрасную («...Королевна Елена Прекрасная пошла в сад прогуливаться со своими нянюшками и с придворными боярынями. Когда она вошла в сад и подходила к тому месту, где серый волк сидел за решеткою, — вдруг серый волк перескочил через решетку в сад и ухватил королевну Елену Прекрасную, перескочил назад и побежал с нею что есть силы-мочи» [Афанасьев 1984, 334 (№ 168)]); младший сын царя добывает молодильные яблоки и живую воду («Один царь очень устарел и глазами обнищал, а слышал он, что за девять девятин, в десятом царстве, есть сад с молодильными яблоками, а в нем колодец с живою водою: если съест старику это яблоко, то он помолодеет, а водой этой помазать глаза слепцу — он будет видеть. У царя было три сына. Вот он посылает старшего на коне верхом в этот сад за яблоком и водой...» [Афанасьев 1984, 349 (№ 171)]).

Очевидно, что предметом кражи из сада чаще всего становятся яблоки и девушки-невесты¹². На символическую связь этих образов указывают сюжеты, в которых поиск яблок или их похитителя приводит к свадьбе героя (сюда относятся и «Жар-птица» — СУС 550, и «Молодильные яблоки» — СУС 551, и др.). При этом сад девушки, в котором есть яблонька с наливными яблочками, — свидетельство ее готовности к браку. Таковы сказки на сюжет «Чудесная королева» — СУС 511 («Она зарыла их (требуху и ножки коровушки. — Л.Ф.) перед своим окошечком. Поутру встала; отличный видит сад перед своим окошечком. Едет барин мимо этого сада; а эта девушка

сидит подле окна. Барин спросил: “Чей это сад с золотыми яблоками?”. Она отвечает: “Это мой сад!” — “Продайте мне этот сад!” — “Этот сад не продажен: кто меня замуж возьмет, тот и этот сад возьмет”. <...> Повез он ее к себе, у него уж будет свадьба, и сад за ними поехал...» [Худяков 2001, 190, 191 (№ 56)]; «Хаврошечка всё сделала, что коровушка завещала: ... косточки каждый день в саду поливала, и выросла из них яблонька, да какая — боже мой! Яблочки на ней висят наливные, листвицы шумят золотые, веточки гнутся серебряные; кто ни едет мимо — останавливается, кто проходит близко — тот заглядывается. Случилось раз — девушки гуляли по саду; на ту пору ехал по полю барин — богатый, кудреватый, молоденький. Увидел яблочки, затрогал девушек: “Девуцы-красавицы! — говорит он. — Которая из вас мне яблочко поднесет, та за меня замуж пойдет”. <...> Подошла Хаврошечка, и веточки приклонились, и яблочки опустились. Барин на ней женился...» [Афанасьев 1984, 121 (№ 100)]¹³. Яблоки как символ «зрелости» царевен используется и в одном из вариантов сказки о «Незнайке» — СУС 532 («После того вынул Незнайко три яблочка и подносит царевнам: старшей дает перезревшее, средней спелое, и младшей — зеленое. Царь смотрит да умом смекает, что царевны его на возрасте: старшей давно время быть замужем, и средней пора пришла, да и самой меньшей недолго ждать» [Афанасьев 1985, 325 (№ 296)]).

Насадить сад и вырастить в нем яблоки — одно из брачных испытаний, предлагаемых крестьянскому сыну, сватающемуся к царевне («...Царь опять говорит: “Вели своему сыну в день сад развесть, чтоб к вечеру яблоки привезть”. Он сад развел и яблоки привез» [Худяков 2001, 49 (№ 8); ср. также: Афанасьев 1985, 39 (№ 191)]). В саду может происходить встреча героя с царской дочерью («Король плюнул и отправил Незнайку в сад: пусть-де вместо чучела птиц с яблонь пугает!...» [Афанасьев 1985, 322

¹² Нельзя не согласиться с утверждением, что «...в сказке “сакральное” значение слова сад проявляется в фабульном повествовательном ряду в виде появления “любвонной”, “брачной”, во всяком случае “женской” темы: из сада женщины уносят к себе в жены, в саду герой встречает свою суженую и т.д.» [Адоньева 2000, 134].

¹³ Вспомним и о том, что одной из диковинок, позволяющих героине сказки «Перышко Финиста ясна сокола» (СУС 432) проникнуть к забывшему ее суженому, является по некоторым вариантам золотое яблочко на серебряном блюдечке — «само катается» [Худяков 2001, 39, 41 (№ 5)].



(№ 295)]; «*Царь счел его* (Димитрия-царевича, выдающего себя за Плешь Плешавницу. — Л. Ф.) *за дурака, позволил ему ночевать две ночи. На третий день определил его в сад. В ночь он весь сад переломал. <...> В другую ночь он сделал такой сад, что лучше всех садов. <...> У царя было три дочери. Меньшой дочери нянька вставала рано, выходила на балкон и смотрела в этот сад. Вдруг нечаянно увидела: Плеш Плешавница снял пузырь с головы и начал умываться; голова-то его так и осветила! Она этому удивилась и говорит меньшей царевне, что “у нас Плеш Плешавница, видно, не простого рода, а какой-нибудь королевич или царевич!”. Царевне это очень понравилось...» [Худяков 2001, 35–36 (№ 4); ср. также: Афанасьев 1985, 325 (№ 296)].*

О появлении неизвестных суженого или суженой нередко узнают из-за того, что в саду начинают пропадать яблоки (ср. в сказке о безручке — СУС 706: «*Она ходила, ходила, ходила и пришла в царский сад, перелезла кое-как через плетень и стала жить в саду; захотелось ей поесть, она яблочки надкусывала: сорвать ей нельзя, рук нет. Царский сын гулял и видит, что у них яблочки надкусанные...*» [Худяков 2001, 91 (№ 21)], — или в сказке о летающем купеческом сыне: «*И ён пошел туды, зашел в ёйный сад этот молодец и сидит в садку, яблоцков пощипливал и закусывал ночью. И сицяс ёна повыстала, вымылась и села к окошецку золотоз яйцко на блюде катать. И молодец зглянул в окошко. “Ай гляди, Настасия (это мальчик говорит дивици), у нас яблоцки повыщипаны у кого-то”. Оны ёго не знают и не видя...*» [Ончуков 1998, 318 (№ 89)]). Таким образом, одно из значений яблока как образа-символа в русской народной сказке связано с любовью и брачными отношениями.

Любовные и свадебные мотивы сказок были хорошо известны благодаря не только устной передаче, но и лубкам. Первые русские лубочные издания сказок «Жар-птица» и «Молодильные яблоки» появились еще в XVIII в. [Корепова 1999]. Популярны сказочные сюжеты иллюстрировали лубочные картинки («Жар-птица» [Ровинский 1881, 134–135 (№ 40)], «Незнайка» [Ровинский 1881, 161–162 (№ 44)] и др.). Символика сада как места свидания влюбленных проникает и на так называемые «забав-

ные листы». Один из них — «Угощение яблоками» — изображает франта, потчующего франтиху яблоками, и скомороха, который лезет на яблоню. Фривольный текст картинки недвусмысленно намекает на характер взаимоотношений молодой пары: «*1. Радость моя ежели вамъ невдосаду прошу кушать яблоки сего саду мне они зело миленьки что стали весма спеленки (.) 2. Благодарна мой свет: на такой твой привет. Готова васъ слушать. И сих яблочекъ кушат. Толоко они живут слатки. А виже все ваши догатки. И давно о том мушу. Что хочешъ повалить меня подерушу...*» [Ровинский 1881, 349 (№ 125)].

Угощение яблоками как намек на любовь или будущее сватовство восходит к традиционной свадебной обрядности¹⁴. Нередко сваты и семья невесты использовали яблоко как знак, заменяющий словесный ответ. По свидетельству В.В. Усачевой, «яблоко, принятое девушкой во время сватовства, — знак согласия на брак» [Усачева 2002, 297]. Напротив, в Ветлужском крае по яблоку сваты узнавали об отказе — существовал обычай «класть яблоко (“яблоню”) в сани сватов в случае несогласия на брак». Несмотря на это встречавшие сватов по дороге путники кричали проезжающим: «Яблоня в сани», — что служило пожеланием благополучного сватовства [Аникин 1970, 77].

Яблоко заменяло невесту или жениха не только на уровне обрядового действия, но и в свадебных песнях. Это наглядно демонстрируют величальные песни, в основу которых положено прямое разъяснение символа или символической картины. «В них появляются такие символические предметы, как два яблока, перекатывающиеся по одному серебряному блюдечку, что должно магически укрепить союз молодоженов...» [Круглов 1981, 8]:

*Вы саду было, вы садику,
Вы зеленом виноградику,
Здесь катились два яблочка,*

¹⁴ Ср.: «Яблоко и ветки яблони играют важную роль в свадебных обрядах славян. Яблоко выступало в функции любовного знака: парень и девушка, обменявшись плодами, выражали взаимную симпатию, публично объявляли о своей любви...» [Усачева 2002, 297].



*Два яблочка, два садовья,
Садовья, медовья;
Врозь по берегу каталися,
Словно сахар рассыпалися:
Что и первое яблочко –
Иван Петрович,
А второе что и яблочко –
Авдотья Ивановна!*
[Шейн 1900, 610 (№ 2037)].

Тот же символ использует мать, обращающаяся к дочери, выдаваемой замуж:

*Ах, ты яблонь, ты яблонь,
Садовая моя!
Я садила тебя...*
[Попов 1880, 222].

С яблоней сравнивает себя сама невеста, жалуясь на преждевременное просватание:

*Не дали груше вырасти,
Не дали яблонке выцвести,
Не дали яблочку вызрети...*
[Шейн 1900, 694 (№ 2275)], –

или:

*Не яблоня-то стоит кудрявая,
Не яблочки-то с нея катятся, –
А стоит-то ваше дитя милое,
Горючи-то слезы у ней катятся...*
[Шейн 1900, 609 (№ 2032)].

С яблоней сравнивают и высватавшего девушку жениха:

*Что стоит у нас за темный лес,
И во том лесу во темным
Что стоит за яблонька?
<... >
То стоит да чужой чуженец,
То стоит да добрый молодец...*
[Шейн 1900, 702 (№ 2293)].

Однако в контексте свадебного обряда вполне допустимо такое обращение к молодому гостю, как женатому, так и холостому:

*Уж ты винная ягодка,
Наливной сладкой яблочек,
Удалой доброй молодец
Свет (имя и отчество)!...*
[Киреевский 1911, 32 (№ 80)].

72 Таким образом, яблоко в свадебных величаниях – это и указание на моло-

дость, красоту опеваемого, и пожелание ему счастливой любви. А вот рвать яблочки, а тем более надкусывать их или грызть яблоньку – верный признак близких любовных взаимоотношений, поэтому в контексте обряда этот мотив уместен только по отношению к жениху и невесте:

*...Против милого широкого двора
Вырастала часта роца зелена;
В этой роце прелюбезны два древа,
Перво древо – садовая яблонька,
Друго древо – зеленая грушица.
С того древа два яблочка сорвала,
С того время любить дружка начала*
[Шейн 1900, 694 (№ 2274)].

*Не ложись, бел заюшка,
При пути-дороженьке:
Там ехатъ Ефимушке
Там ехатъ Петровичу.
Там ему конем топтать,
Там ему плетем стебать.
– Братцы мои, товарищи!
Ну, за что меня конем топтать,
За что меня плетем стебать?
Не я у вас в саду бывал,
Не я у вас яблонь глодал...*
[Киреевский 1911, 172 (№ 608)].

Символика свадебной обрядовой лирики находит продолжение в необрядовых песнях на любовную и семейную тему. В саду, под яблонькой, гуляют девицы¹⁵. Здесь они водят свои хороводы:

*В саду яблонька стоит,
Соловей на ней сидит,
Громко песенки поет,
Вам покою не дает,
К себе девицу зовет.
Где сойдемся – поклонимся,
Разойдемся – распростимся.*
[Варенцов 1862, 128].

¹⁵ Ср. с наблюдениями С.Б. Адоньевой над свадебными песнями, в которых сад «обозначает целый комплекс представлений, связанных различным способом. По общему признаку – пограничное состояние «сад» обозначает саму невесту (на границе «своего» и «чужого»), по смежности – всё, что может с ней связываться, – девственность, ожидание, способность к воспроизводству жизни, к плодovitости и т.д.» [Адоньева 2000, 133]. О символике сада в народной необрядовой лирике см.: [Еремина 1978, 121–123; Мальцев 1989, 112–118, 132–133].



обряд: *«Девушка в терему, что яблочко в раю»* [Даль 1993, 201] (о девушке на выданье)¹⁶, *«Яблочко мое наливчатое»* [Даль 1993, 193] (о любимом человеке), *«Яблочко на яблоньке — то ты у меня, перстень на руке — то я у тебя»* [Даль 1993, 226] (о женихе и невесте). Однако все эти значения соотносятся с одной из важнейших для народного сознания тем — темой семьи, рода.

Следовательно, есть все основания рассматривать *яблоко — яблоню — яблоневый сад* как универсальный образ, воплощающий традиционные смыслы на уровне художественного языка народной поэзии и народной культуры.

* * *

Для А.Н. Островского, по праву считавшегося знатоком русского фольклора в целом и народной песни в частности¹⁷, обращение к народно-поэтической символике при создании драматического произведения было вполне закономерным. Любовную историю своих мо-

¹⁶ О том, сколь принятым в быту было уподобление молодой девушки яблочку, свидетельствуют воспоминания Н.П. Вишнякова. Описывая свою будущую невестку, он замечает: «У Борисовых было двое детей — сын Николай и дочь Елизавета. Последней только что исполнилось шестнадцать лет. Это была “миленькая” барышня, свеженькая и румяная, как *китайское яблочко* (выделено мною. — Л.Ф.), с пухлыми губками и серыми выпуклыми глазами, наивная и недалекая» [Вишняков 1989, 290].

¹⁷ Песни в записи драматурга вошли в собрания П.И. Якушкина (лирическая протяжная «Исходила младенька все луга и болота...» [Якушкин 1865, 160]) и П.В. Шейна (детские «Как у нас-то козел», «Скачет галка», игровая «Ходил я, гулял я...», плясовая «Я поеду во лесок» [Шейн 1870, 50–51, 221, 252–253]; рекрутская «Из-за леса, леса темного...», былевые, исторические и балладные «Из славного из города из Царя было града» (бой Ильи и Добрыни), «Любила княгиня своего лакея», «У Троицы было у Сергия под горой» (Стенька Разин в темнице), «Князь Голицын», «Граф Шереметев и французский маюр», «Не черные вороночки в поле вылетывали...» (Про поход в Турцию), «Пишет-пишет король Шведский государыне письмо...», «Что не пыль в поле пылит...» (Генерал Краснощеков), «Что во славном городе Брызгале» (Суворов князь) [Шейн 1877, 17, 35–36, 66–67, 73, 81, 90, 96, 106–107, 116–117, 129–130].

лодых героев он выстраивает в духе лирического песенного сюжета¹⁸.

Именно в яблоневом саду живет Поликсена. Здесь ее, по словам няньки Фелицаты, *«заперли»* (с. 263). Девушка, сидя *«за пятью замками, за семью сторожками, только и свету, что в окне»*, *«влюбилась да и сохнет сердцем»* (с. 264). Только выбор ее пал на неровню. Платон Зыбкин — прогнанный приказчик и несостоятельный должник, за честность и прямоту объявленный шутом (*«Он у нас заместо Балакирева»* — с. 274). Его благородство, и впрямь несколько наивное, вызывает только издевку приказчиков (*«Как есть храбрый рыцарь, но, при всем том, без понятия к жизни»* — с. 278). Даже нянька Филицата, которая всегда помогает влюбленным, замечает Поликсене: *«Он тебе совсем не под кадсель»* (с. 280). Однако тайные свидания Поликсены и Платона в яблоневом саду продолжают.

По сути, это лишь предыстория сюжета, который создает А.Н. Островский. Сама по себе она вполне способна развиться и в драму, и в комедию, поскольку лишена определенной эмоциональной краски. Комический эффект возникает тогда, когда лирическая тема соединяется с темой кражи яблок — причем не иносказательной, а вполне реальной. Чтобы отвести от себя вину, садовник Меркулыч, мешками таскавший яблоки из хозяйского сада, называет вора Платона, который приходит в сад на свидание с Поликсеной. Столкновение поэтического и бытового «взрывает» любовный сюжет, поскольку раскрывает все тайны, которые умело скрывала нянька Филицата.

Таким образом, на пути влюбленных возникает новая, на этот раз совершенно непреодолимая преграда, разрешить которую может только счастливый случай. На этот самый случай и рассчитывает Филицата. Только ждать, что он произойдет сам по себе, не по ней. Она привыкла всё устраивать сама (*«Колдуна*

¹⁸ Ср.: «Сходство сюжетных ситуаций в пьесах Островского с некоторыми ситуациями традиционных лирических песен по основным мотивам и их психологической разработке — явление типичное для поэтики драматурга...» [Матлин 1985, 6] (подробнее см.: [Матлин 1983]).



я нашла... Колдун не колдун, а слово знает. Не поможет ли он моей Поликсене? Всё его в Москве не было, увидала я его третьего дня, как обрадовалась!» – с. 266). С легкой руки того же Меркулыча она вводит в дом Зыбкиных и Барабошевых старого «ундера» Силу Ерофеича Грознова. Так во втором действии комедии возникает еще одна любовная тема. Она является как рассказ о далеком прошлом, поэтому и звучание ее скорее комическое, в духе бытовых сказок о проделках ловкого солдата. «Вырываясь» на сцену в четвертом действии, она разрешает всё хитросплетение сюжетных линий. Любовь-воспоминание Силы Ерофеича и Мавры Тарасовны стараниями няньки Филицаты (лат. **счастье**) устанавливает в доме Барабошевых должный порядок и изменяет ход основных событий: награждает несправедливо гонимого Платона и соединяет его с Поликсеной.

В этой связи интересно замечание одной театральной обозревательницы, считавшей, что пьеса написана «по образцу русских сказок, где Ванюшка дурачок дурит себе, дурит», пока не явится добрая волшебница и не сделает его царем [Новое время 1876]. Стремясь «задеть» драматурга, критик указала на одну из важнейших черт его произведения. Пьеса и впрямь имеет сказочную развязку. Вот почему не как торжество мракобесия, а как высшая мудрость звучат в финале слова Мавры Тарасовны: «Ну, миленький, не очень уж ты на правду-то надейся! Кабы не случай тут один, так плакался бы ты с своей правдой всю жизнь. А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастливым – вот это, миленький, вернее. Правда – хорошо, а счастье лучше» – и пожелания Грознова: «Тысячу лет жизни и казны несметное число» (с. 320). От своей правды должны отказаться все персонажи комедии, чтобы обрести наконец долгожданное счастье – любовь, достаток, покой.

В заключение нельзя не сказать несколько слов о последней постановке комедии «Правда – хорошо, а счастье лучше» на сцене Малого театра (премьера 27 декабря 2002 г.), поскольку тема сада зазвучала в ней особенно ярко. И дело не только в том, что в этой постановке все четыре действия комедии про-

исходят в саду (у А.Н. Островского – только первое и третье); что яблоки служат своего рода средством общения обитателей сада с внешним миром, от которого владение Барабошевых отгорожено высоким глухим забором; что к яблоку может быть обращено даже объяснение в любви, если девушка стыдится сказать о своих чувствах избраннику. Режиссер С.В. Женовач находит возможность показать, как сад из места заточения героев превращается в место их счастья. Так в финале его сценической версии возникает тема *райского сада*, где есть «покой», о котором так мечтает Сила Ерофеич (с. 294, 309, 314). Это становится возможным благодаря введению в спектакль духовного стиха «Кукушечка». Совершенно самостоятельный, не связанный с основными событиями комедии лирический сюжет стиха заставляет нас воспринимать приземленные и даже меркантильные слова старого «ундера» как своего рода проповедь религиозного примирения:

- Куда летишь, кукушечка? (3)
- Лечу, лечу я в тот отлёт, (3)
- Где бы найти душе покой. (3)
- Найди, найди сама себе, (3)
- Пади к ногам Спасителя... (3)

Возникающий фоном на протяжении всего действия пьесы, стих обретает полноценное звучание в финале, ставя точку всем сюжетным перипетиям. Таким образом, народно-поэтическая символика сада оказывается воплощенной в этой сценической версии во всей полноте.

И всё же следует признать, что эта возможность «достраивания» сюжетных мотивов была заложена самим драматургом. Его обращение к фольклору предполагало своеобразную игру с традиционными смыслами, хотя и игру по определенным правилам. Вот почему здесь уместно вспомнить запись, которую А.Н. Островский сделал в своих «Мыслях о драматическом искусстве»: «Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэзии – истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни. Дело поэта не в



том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни» [Островский 1978, 459].

Источники

Афанасьев 1984 – 1985 – Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в 3 т. / Изд. подгот. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. Т. 1. М., 1984; Т. 2. М., 1985. (Литературные памятники).

Варенцов 1862 – Сборник песен Самарского края, составленный В. Варенцовым. СПб., 1862.

Вишняков 1989 – *Вишняков Н.П.* Из купеческой жизни // Московская старина: Воспоминания москвичей прошлого столетия. М., 1989. С. 274–312.

Даль 1993 – Пословицы русского народа: Сб. В.И. Даля в 3 т. Т. 3. М., 1993.

Ефименко 1873 – Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, собранные П.С. Ефименко. Ч. 2: Народная словесность. М., 1873.

Загоскин 1988 – *Загоскин М.Н.* Москва и москвичи: Записки Богдана Ильича Бельского. М., 1988.

Киреевский 1911 – Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. Вып. 1: (Песни обрядовые). М., 1911.

Лаговский 1877 – Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положенные на ноты Ф.Н. Лаговским. Вып. 1. Череповец, 1877.

Можаровский 1873 – Святские песни, игры и гадания Казанской губернии А.Л. Можаровского. Казань, 1873.

Ончуков 1998 – Северные сказки. Сборник Н.Е. Ончукова: В 2 кн. СПб., 1998. Кн. 1. (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. Т. 1).

Островский 1975 – *Островский А.Н.* Правда – хорошо, а счастье лучше // Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 4: Пьесы (1873 – 1877). М., 1975. С. 263–320.

Островский 1978 – *Островский А.Н.* Мысли о драматическом искусстве // Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. М., 1978. С. 458–461.

Островский 1978а – *Островский А.Н.* Причины упадка драматического театра в Москве // Островский А.Н. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 10: Статьи. Записки. Речи. Дневники. Словарь. М., 1978. С. 166–197.

Островский 1979 – *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 11: Письма (1848 – 1880). М., 1979.

Попов 1880 – Народные песни, собранные в Чердынском уезде Пермской губернии Вас. Поповым. М., 1880.

Ровинский 1881 – Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Кн. 1: Сказки и забавные листы. СПб., 1881.

Соболевский 1895 – 1902 – Великорусские народные песни / Изданы проф. А.И. Соболевским. В 7 т. Т. 2: Семейные песни. СПб., 1896; Т. 4: Любовные песни. СПб., 1898.

Худяков 2001 – *Худяков И.А.* Великорусские сказки. Великорусские загадки. СПб., 2001.

Шейн 1870 – *Шейн П.В.* Русские народные песни. М., 1870.

Шейн 1877 – *Шейн П.В.* Русские народные песни: Песни былевые. М., 1877.

Шейн 1898 – 1900 – Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказаниях, легендах и т.п.: Материалы, собранные и приведенные в порядок П.В. Шейном. Т. 1, вып. 1. СПб., 1898; Т. 1, вып. 2. СПб., 1900.

Якушкин 1865 – *Якушкин П.И.* Русские народные песни. СПб., 1865.

Литература

Автамонов 1902 – *Автамонов Я.А.* Символика растений в великорусских песнях // ЖМНП. 1902. № 11. С. 46–101; № 12. С. 243–288.

Адоньева 2000 – *Адоньева С.Б.* Фольклорный знак в контексте волшебной сказки // Адоньева С.Б. Сказочный текст и традиционная культура. СПб., 2000. С. 102–140.

Адоньева 2005 – *Адоньева С.Б.* [Что такое фольклор?] // Традиционная культура. 2005. № 4 (20). С. 5–6.

Акимова 2001 – *Акимова Т.М.* Уроки Н.Г. Чернышевского (о фольклоре в пьесах А.Н. Островского) // О фольклоризме русских писателей: Сб. статей. Саратов, 2001. С. 154–165.

Аникин 1970 – *Аникин В.П.* Календарная и свадебная поэзия. М., 1970.

Афанасьев 1868 – *Афанасьев А.Н.* Древо жизни и лесные духи // Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М., 1868. Т. 2. С. 277–349.

Журавлева 1974 – *Журавлева А.И.* Драматургия А.Н. Островского. М., 1974.

Журавлева 1981 – *Журавлева А.И.* А.Н. Островский – комедиограф. М., 1981.

Еремина 1978 – *Еремина В.И.* Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.

Кашин 1912 – *Кашин Н.П.* Этюды об Островском. Т. 1. М., 1912.

Корепова 1999 – *Корепова К.Е.* Русская лубочная сказка. Н. Новгород, 1999.

Круглов 1981 – *Круглов Ю.Г.* Символика в свадебной поэзии // Художественные сред-



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-