# Русская и зарубежная литература. Мольер, "Скупой". А.Н.Островский, "Гроза"

МОСКОВСКИЙ ЭКСТЕРНЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**АКАДЕМИЯ ПЕДАГОГИКИ**

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА ПСИХОЛОГИИ И ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО КОНСУЛЬТИРОВАНИЯ

**Авторизованный реферат по курсу**

**«Литература»**

**Русская и зарубежная литература**

**Мольер, «Скупой». А.Н.Островский, «Гроза»**

Фамилия, имя, отчество студента

Номер зачетной книжки

Руководитель (преподаватель)

Рецензент                            **\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**МОСКВА - 2001 год**

## Содержание

Содержание........................................................................................................ 2

Жан Батист Поклен Мольер............................................................................. 3

Комедия «Скупой»............................................................................................ 7

Александр Николаевич Островский............................................................. 12

Драма «Гроза».................................................................................................. 15

Список литературы:........................................................................................ 34

## Жан Батист Поклен Мольер

Комедия едва ли не самый трудный жанр литературы. О природе комического эффекта размышляли философы древности и новейшие теоретики искусства, но никто еще не дал исчерпывающего объяснения. Английский драматург Сомерсет Моэм заявил, что «в отношении комедии выдвигать требование реалистичности едва ли разумно. Комедия - искусственный жанр, в ней уместна только видимость реальности. Смеха следует добиваться ради смеха».

Мольер, создатель национальной французской комедии, перешагнувший рубежи своего века и границы своей страны, классик мировой литературы, всем своим творчеством опровергает такой взгляд на комедию.

Его комедия, прежде всего, умна, более того, она философична. Она вызывает смех зрителя, но это «не смех ради смеха», это смех во имя решения огромной важности нравственных и социальных проблем. «Смех часто бывает великим посредником в деле отличения истины ото лжи», - писал В. Г. Белинский. Именно таков был смех Мольера. Театр Мольера, в сущности, великая школа, где драматург, смеясь и балагуря, поучает зрителя веселым шутливым языком, ставя перед ним глубочайшие политические, общественные, философские, нравственные проблемы. Не случайно некоторые свои комедии он так и называет - «Школа жен», «Школа мужей».

Мольер (Жан Батист Поклен) родился в Париже 15 января 1622 г. Его отец, буржуа, придворный обойщик, нисколько не помышлял о том, чтобы дать сыну какое-либо большое образование, и к четырнадцати годам будущий драматург едва лишь научился читать и писать. Родители добились того, чтобы их придворная должность перешла к сыну, но мальчик обнаружил незаурядные способности и упорное желание учиться, ремесло отца не влекло его. По настоянию деда Поклен-отец с большой неохотой определил сына в иезуитский коллеж. Здесь в течение пяти лет Мольер с успехом изучает курс наук. Ему посчастливилось иметь в качестве одного из учителей знаменитого философа Гассенди, который познакомил его сучением Эпикура. Рассказывают, что Мольер перевел на французский язык поэму Лукреция «О природе вещей» (перевод не сохранился, и нет доказательств достоверности этой легенды; свидетельством может служить лишь здравая материалистическая философия, которая ощущается во всех произведениях Мольера).

Еще с детства Мольер был увлечен театром. Театр был самой его дорогой мечтой. По окончании Клермонского коллежа, выполнив все обязанности по формальному завершению образования и получив диплом юриста в Орлеане, Мольер поспешил образовать из нескольких друзей и единомышленников труппу актеров и открыть в Париже «Блистательный театр». О самостоятельном драматургическом творчестве Мольер еще не думал. Он хотел быть актером, и актером трагического амплуа, тогда же он себе взял и псевдоним - Мольер, Это имя кто-то из актеров уже носил до него.

То была ранняя пора в истории французского театра. В Париже лишь недавно появилась постоянная труппа актеров, вдохновленная драматургическим гением Корнеля, а также покровительством кардинала Ришелье.

Начинания Мольера и его товарищей, их молодой энтузиазм не увенчались успехом. Театр пришлось закрыть. Мольер вступил в труппу бродячих комедиантов, разъезжавшую с 1646 г. по городам Франции. Ее можно было увидеть в Нанте, Лиможе, Бордо, Тулузе. В 1650 г. Мольер и его товарищи выступали в Нарбонне. Скитания по стране обогащали Мольера жизненными наблюдениями. Он изучал нравы различных сословий, слышал живую речь народа. В 1653 г. в Лионе он поставил одну из первых своих пьес - «Сумасброд».

Талант драматурга открылся в нем неожиданно. Он никогда не мечтал о самостоятельном литературном творчестве и взялся за перо, понуждаемый бедностью репертуара своей труппы. Вначале он лишь переделывал итальянские фарсы, приспосабливая их к французским условиям, потом стал все более отдаляться от итальянских образцов, смелее вводить в них оригинальный элемент и, наконец, совсем отбросил их ради самостоятельного творчества. Так родился лучший комедиограф Франции. Ему было немногим более тридцати лет. «Ранее этого возраста трудно что-либо достичь в драматическом жанре, который требует знания и мира, и сердца человеческого», - писал Вольтер.

В 1658 г. Мольер снова в Париже; это уже опытный актер, драматург, человек, познавший мир во всей его реальности. Выступление трупп Мольера в Версале перед королевским двором имело успех. Труппа была оставлена в столице. Театр обосновался вначале в помещении Пти-Бурбон, выступая три раза в неделю (в остальные дни сцену занимал Итальянский театр), потом, в 1660 г., Мольер получил сцену в зале Пале-Рояля, построенном еще при Ришелье для одной из трагедий, часть которой написал сам кардинал. Помещение отнюдь не отвечало всем требованиям театра - впрочем, Франция тогда и не имела лучших. Даже век спустя Вольтер жаловался: «У нас нет ни одного сносного театра - поистине готическое варварство, в котором нас справедливо обвиняют итальянцы. Во Франции хорошие пьесы, а хорошие театральные залы - в Италии».

За четырнадцать лет своей творческой жизни в Париже Мольер создал все то, что вошло в его богатое литературное наследие (более тридцати пьес).

Ханжество, лицемерие, подозрительность,  тупость, легкомыслие, чванство, дворянская спесь и жадность буржуа - все это и многое другое стало предметом критики в беспощадной, порой горькой, порой доброй, но всегда глубокой по мысли, человечной по сути и виртуозной по форме комедии Мольера. «Дон Жуан» (1665), «Мизантроп» (1666), «Скупой» (1668), «Тартюф» (1669), «Господин де Пурсоньяк» (1669), «Плутпи Скапена» (1671), «Мнимый больной» (1673) и другие его пьесы до сих пор не сходят со сцены: их остроумие и блеск не тускнеют от времени.

Дарование его развернулось во всем блеске. Подобно великому Шекспиру, Мольер был не только драматургом, но и не менее гениальным актером. «Он был актером с головы до ног. Одним шагом, улыбкой, взглядом, кивком головы он сообщал больше, чем величайший говорун в свете мог бы рассказать за целый час»,- писал о нем один из современников.

Ему покровительствовал король, который был, однако, далек от понимания того, каким сокровищем в лице Мольера обладает Франция. Однажды в разговоре с Буало король спросил, кто прославит его царствование, и был немало удивлен ответом строгого критика, что этого достигнет драматург, назвавшийся именем Мольер. Драматургу пришлось отбиваться от многочисленных врагов, которые были заняты отнюдь не вопросами литературы. За ними скрывались более могущественные противники, задетые сатирическими стрелами комедий Мольера; враги измышляли и распространяли самые невероятные слухи о человеке, составляющем гордость народа.

Мольер умер внезапно, на 52-м году жизни. Однажды во время представления своей пьесы «Мнимый больной», в которой тяжело больной драматург играл главную роль, он почувствовал себя плохо и через несколько часов после окончания спектакля скончался (17 февраля 1673 г.). Архиепископ Парижский Гарлей де Шанваллон запретил предавать земле по христианским обрядам тело «комедианта» и «непокаявшегося грешника». Мольера не успели соборовать, как того требует церковный устав. Около дома скончавшегося драматурга собралась толпа фанатиков, пытаясь помешать погребению. Вдова драматурга выбросила в окно деньги, чтобы избавиться от оскорбительного вмешательства возбужденной церковниками толпы. Мольер был похоронен ночью на кладбище Сен-Жозеф.

Буало отозвался на смерть великого драматурга стихами, рассказав в них о той обстановке вражды и травли, в которой жил и творил Мольер:

Пока дощатый гроб и горсть земли печальной

Не скрыли навсегда Мольера прах опальный,

Его комедии, что все сегодня чтут,

С презреньем отвергал тупой и чванный шут.

Надев роскошные придворные одежды,

На представленье шли тупицы и невежды,

И пьеса новая, где каждый стих блистал,

Была обречена их кликой на провал.

Иного зрелища хотелось бы вельможе,

Графиня в ужасе бежала вон из ложи,

Маркиз, узнав ханже суровый приговор,

Готов был автора отправить на костер,

И не жалел виконт проклятий самых черных

За то, что осмеять поэт посмел придворных.

Революционное значение драматургии Мольера заключается в том, что она произвела переворот в театре. Мольер разбил господствовавшие до него строгие каноны классицизма, согласно которым в пьесе могли действовать лишь благородные по происхождению герои, изъясняющиеся «высоким стилем». Он выступил против пресловутых «трех единств», с соблюдением которых должна была строиться классическая пьеса: единства места, единства ирсмени (все действие занимает 24 часа) и единства действия (ничего лишнего, помимо единственной сюжетной линии). Видный теоретик классицизма Буапо относился к Мольеру с большой симпатией и, тем не менее, критиковал его за нарушение законов классицистической эстетики.

Мольер разработал новый для своего времени жанр комедии-балета, в которой драматическое действие органически сочетается с танцами и музыкой. К этому жанру относится и комедия «Мещанин во дворянстве» (1670) - одна из самых проницательных пьес Мольера. Показав буржуа, готового купить за деньги дворянское звание, Мольер на заре капитализма как бы предугадал роковое всесилие денег, которые в буржуазном обществе станут буквально всем. (Бальзак впоследствии изобразит это в «Гобсеке»). Чудовищную власть денег над человеком драматург раскрыл и в пьесе «Скупой». В комедии «Мещанин во дворянстве» он показал, как один из древнейших человеческих пороков - тщеславие видоизменяется в новых исторических условиях, когда деньги, капитал начинают играть в обществе большую роль, чем знатность и родовитость. На эту сторону комедии указывал великий французский просветитель Вольтер, ценивший дарование Мольера: «Мещанин во дворянстве» обладает одним из самых счастливых сюжетов, в котором используется смешная сторона человеческих натур. Тщеславие, свойственное человеческому роду, делает то, что принцы захватывают титулы королей, а вельможи желают стать принцами. Это та же самая страсть, что и у нашего мещанина, который хочет стать аристократом. Но только безумие мещанина настолько комично, что может возбудить в театре смех: от полнейшего несоответствия повадок и языка этого типа с манерами и речью, которые он хочет усвоить, - отсюда происходит комический эффект».

## Комедия «Скупой»

Комедия «Скупой» была поставлена впервые 9 сентября 1668 г. и шла в театре с неизменным успехом при жизни автора. Последующая сценическая история пьесы еще более блистательна. Лучшие актеры мира исполняли роль Гарпагона, в которой первоначально выступил сам автор. Пьеса вошла в постоянный репертуар драматических театров мира.

Порок скупости давно уже привлекает к себе внимание людей. Грандиозные образы скупых создали Шекспир, Пушкин, Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин. Образ скупого стал как бы вечным спутником человечества, от античности до наших дней. И не удивительно, ибо за весь этот период истории оставались в силе причины, порождающие скупость: право собственности, эксплуатация человека человеком и, следовательно, стремление к беспредельному обогащению отдельных лиц.

Литературной традицией пьеса Мольера связана с античными источниками. Одним из прообразов мольеровского Гарпагона является, бесспорно, образ скряги из комедии «Кубышка» древнеримского драматурга Плавта, а до него основные черты скупого набросал в своих очерках «Характеры» древнегреческий писатель Теофраст. Теофраст классифицировал характеры людей по принципу господствующей страсти. Античная (новоаттическая и древнеримская) комедия воспользовалась этой классификацией. Ее воспринял и классицистический театр XVII столетия Франции.

Комедия Мольера является типичной «комедией характеров». Сценическое оформление основной идеи пьесы несет в себе черты условности, Условен сюжет, сложный, запутанный, с рядом необычных столкновений, ошибок, узнаваний, характерных для так называемой «комедии ошибок»; условны в известной степени герои пьесы-добронравные молодые люди, сметливые и преданные слуги. Перед нами известная абстракция в соответствии с принципами классицистического театра, но она так мастерски с точки зрения сценического эффекта оформлена, с таким умом преподнесена зрителю, что идея скупости, воплощенная в образе Гарпагона, становится идеей конкретной, зримой.

Мольер изображает не характер человека во всей его широте и многообразии черт, а лишь одну главенствующую его черту, подчиняя ей все сценическое действие. Справедливо указал на эту особенность комедии французского драматурга Пушкин:

«У Шекспира-Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера - Скупой скуп, и только». Однако логика порока раскрыта здесь с такой беспощадной правдой, что известная условность и нарочитость сценического действия лишь подчеркивает основную линию пьесы, сосредоточивая все внимание зрителя на ней. От первых слов, сказанных актерами на сцене, до их последних заключительных реплик - все направлено на раскрытие и осмеяние скупости.

Скупой Мольера смешон и жалок, как смешон он и в античных первоисточниках. Он отвратителен, но не страшен. В этом его отличие от Шейлока Шекспира, от Гобсека, Гранде Бальзака, от Скупого рыцаря Пушкина, от Плюшкина Гоголя, от Иудушки Головлева Салтыкова-Щедрина. Шекспир, Пушкин, Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин возвели порок скупости на высоту величайшей человеческой трагедии. Они обнажили ее мрачные, почти гротескные черты. Гарпагон Мольера - прежде всего комедийный персонаж. Мольер показал смешную сторону порока, он заставил зрителя смеяться над пороком.

Главным отрицательным персонажем пьесы является старик Гарпагон, воплощение идеи скупости. Его окружают хорошие, добрые, честные люди. Среди них юноша Валер, умный и рассудительный, спасший однажды дочь Гарпагона и потом влюбившийся в нее, добровольно принявший ради любви к девушке неприглядную роль льстеца. Мольер мимоходом бросает примечательную мысль: «...для того, чтобы покорять людей, нет лучшего пути, как подражать их поведению, следовать их правилам, восхищаться их недостатками и рукоплескать всему, что они делают. Нечего бояться, что в своих заискиваниях вы перейдете границу. Пусть ваша игра заметна,-самые тонкие люди, если им льстить, становятся дураками...»

Дочь Гарпагона Элиза-милое, кроткое существо, способное, однако, настойчиво защищать свое право на любовь. Сын старика-скряги Клеант-добропорядочный молодой человек, чуждый взглядам и жизненным принципам отца. Слуга Клеанта-честный, бескорыстный и вместе с тем находчивый, ловкий, недаром ему дано имя Ляфлеш (в переводе «Стрела»). Он крадет у старика шкатулку с золотом, для того чтобы передать ее Клеанту и помочь жениться на Мариане, бедной девушке, столь же благородной и рассудительной, как и Валер, оказавшийся, по счастливому стечению обстоятельств, ее братом.

Симпатичен в пьесе образ дядюшки Жака, повара и кучера одновременно, который с трогательным добродушием сносит побои хозяина и с неподкупной честностью блюдет его интересы. Жак Фаталист Дидро, несомненно, связан с этим мольеровским образом. Даже лукавая Фрозииа, сваха и устроительница любовных дел, неутомимая искательница подачек, оказывается куда пригляднее скряги Гарпагона. «У меня не каменное сердце»,- заявляет она несчастным влюбленным, от души желая им помочь.

Все лица группируются вокруг Гарпагона. Он в центре действия. К нему приковано внимание зрителя. Гарпагон скуп, скуп беспредельно, фантастически, скуп аморально. «Господин Гарпагон из всех людей - человек наименее человечный и из всех смертных - самый черствый и скаредный… Его грязная скупость способна привести в отчаяние. Ты можешь околеть перед ним, а он и не дрогнет. Короче говоря, деньги он любит больше, чем доброе имя, честь или добродетель, и при одном виде просителя с ним делаются судороги» - такую характеристику ему дает слуга Ляфлеш.

Гарпагон только скуп. На протяжении пяти актов, даже в ту минуту, когда судебный комиссар составляет протокол о хищении золота и скряга тянется ко второй зажженной свечке, чтобы потушить се ради экономии. Казалось бы, томительно однообразно должно быть его поведение на сцене; но этого не случилось. Автору не потребовалось вводить новые мотивы для насыщения сценического действия.

Скупость Гарпагона проявляется в столь разнообразных формах, ее лик столь живописен, столь полон красок, что одной собой она наполняет сцену и поглощает все внимание зрителя. Гарпагон подозрителен. Он никому не верит, таится от всех, прячет свои богатства, и сам же от чрезмерной мнительности выбалтывает свои секреты. «Не ты ли распускаешь слухи, что у меня есть спрятанные деньги?» - спрашивает он у слуги. «А у вас есть спрятанные деньги?» - «Нет, негодяй, я этого не говорю. Я спрашиваю, не наврал ли ты по злобе кому-нибудь, что у меня есть деньги?» В каждом человеке Гарпагон видит действительного или возможного вора и так поглощен своими подозрениями, что выходит за рамки реального. «Покажи руки!» - кричит он заподозренному в краже слуге. «Вот они!» - «Другие!»- вопит скряга. Гарпагон знает, что он скуп, но эту истину прячет от самого себя в самых глубоких тайниках души, ибо даже ему ведомо, что скупость порочна и постыдна. «Кто же они, эти скупые?» - спрашивает он слугу, поносящего скупость и скупых. Гарпагон знает, что речь идет о нем, что скупой - это он сам, но хочет, чтобы назвали кого-нибудь другого, и назови Ляфлеш чье-нибудь имя, он с удовольствием позлословил бы на счет этого другого скупого.

Мольер создает изумительную по яркости сцену разговора между Гарпагоном, Элизой и Валером. Молодые люди любят друг друга и уже тайно обручились. Старик не знает об этом и собирается отдать дочь замуж за богатого старика Ансельма. Дочь противится, и Гарпагон обращается за помощью к Валеру. Девушку берут замуж без приданого - вот главный аргумент скряги-отца. Валер, не противореча старику, окольными путями пытается пробудить в нем чувства человеколюбия. Напрасно! Старик твердит одно: «Без приданого!»

«- Этот довод настолько сокрушителей, что остается только согласиться с ним... правда... речь идет о том, чтобы быть счастливой или несчастной до самой смерти...

- Без приданого!

- Вы правы, это обстоятельство решает все... хотя надо заметить, существуют и такие отцы, для которых счастье дочери дороже денег. Они не принесли бы дочь в жертву корысти...

- Без приданого!

- Ваша правда. Тут поневоле сомкнешь уста. Без приданого! Противостоять этому доводу невозможно... «Без приданого» - заменяет красоту, юность, родовитость, честь, благоразумие и честность».

Старик не улавливает иронии в словах Валера. «Вот сланный малый! Он говорит, как оракул!» - удивлялся Гарпагон, радуясь тому, что нашелся человек, сходный с ним по взглядам, одобряющий его жизненные принципы, своим красноречием придающий им привлекательность (так кажется глуповатому старику). Это тем более радует Гарпагона, что в душе он знает, как в действительности эти принципы не привлекательны, знает, хотя и гонит от себя всякую самокритическую мысль. Гарпагон сам никогда бы не стал столь откровенно высказываться; Он умеет скрывать корыстные вожделения под лицемерной маской человеколюбия. При всей глуповатости своей Гарпагон лицемерен. Он занимается ростовщичеством тайно, ссужает деньги под огромные проценты, выискивая жертвы и, как паук, затаскивая их в свои сети. Одной из таких жертв мог оказаться собственный сын, если бы Гарпагон и Клеант случайно не узнали друг друга при заключении сделки. Он знает, что его займы разорительны, что они несут несчастье людям. Но послушать его! Он делает это во имя человеколюбия. «Милосердие, дядюшка Симон, обязывает нас оказывать услуги ближним, поскольку мы в силах это сделать». Христианская мораль нашла себе в лице Гарпагона весьма достойного пропагандиста. И это знаменательно, если вспомнить зловещую фигуру Тартюфа. Мольер прибег к некоей театральной условности: инкогнито-сын берет деньги у инкогнито-отца под разорительные проценты. Ситуация необычная. Однако весь эффект сцены заключается в том, что скряга неожиданно сам оказывается своей собственной жертвой и сам - своим собственным судьей. За минуту до того он радовался, что нашел опрометчивого наследника богатого, умирающего отца. Он готов воспользоваться неопытностью или стесненными обстоятельствами юноши. Он говорит о милосердии, о помощи ближним. Но оказывается, «богатый умирающий отец» - это он сам; Гарпагон, а «опрометчивый наследник, готовый пустить состояние отца на ветер» - это его сын Клеант. «Как, батюшка! Так это вы занимаетесь такими позорными делами?»

Сцена сделана сильно. В ней кульминация всей пьесы. Мольер показал не только порок скупости, но и почву, питающую этот порок, не только страсть к деньгам, но и постыдные способы их приобретения. Мольер бросает здесь смелое слово «Кража!» «Кто же, по вашему мнению, преступнее? Тот ли, кто в нужде занимает деньги, или тот, кто крадет деньги, которые ему и девать-то некуда», - говорит Клеант своему ростовщику-отцу.

Мольер, конечно, не придавал этому слову такого социального звучания, как это сделал впоследствии французский социалист Прудон, заявивший: «Собственность-это кража». Политическая мысль времен Мольера была еще далека от таких прозрений, однако реплика Клеанта, какой бы умеренный смысл ни придавал ей драматург, звучала и тогда достаточно сильно.

Драматург ввел в сюжет пьесы мотив любовного соперничества отца с сыном. Оба они влюблены в одну девушку. Это выглядит несколько искусственно. Трудно представить себе влюбленного скрягу, да еще на склоне лет. Однако сколько дополнительных красок приобретает скупость Гарпагона в свете этого любовного соперничества! Гарпагон, желающий отдать свою дочь замуж за кого угодно, лишь бы тот не требовал приданого, сам мечтает получить приданое за своей невестой. Сваха Фрозина, в силу своей профессии - тончайший психолог, тотчас же уловила интересы и ход мыслей старика. «За девушкой двенадцать тысяч ливров годового дохода», - заявляет она и далее раскрывает перед ним содержание этой суммы: три тысячи за счет экономии в пище обещает принести ему неприхотливая супруга, четыре - экономия в одежде, пять тысяч она сохранит старику, отказавшись от карточной игры, и т. п. «Да, это недурно; но только все это как-то несущественно», - смущенно заявляет старик, который при случае и сам способен был бы прибегнуть к подобной аргументации, если бы нужно было кого-либо склонить на невыгодную сделку.

Дальнейшие рассуждения Фрозины о «красоте» Гарпагона и об удивительных вкусах Марианы, предпочитающей якобы стариков юношам, а также реплики одураченного скряги - чистейший фарс. Но и в этой сцене Мольер умело провел основную идею пьесы. Здесь на глазах у зрителя происходит состязание между прижимистым скрягой и ловкой, не знающей поражений

вымогательницей. Атаки хитрой Фрозины проведены по всем правилам искусства, но тщетно, скупость старика оказалась сильнее ее ловкости. «Устоял, проклятый скаред»,-сокрушенно машет рукой сваха на уходящего Гарпагона.

Сюжетной кульминацией пьесы является монолог Гарпагона, обезумевшего после похищения у него шкатулки с золотом. Старик мечется, ищет виновного. «Кого вы подозреваете в краже?» - спрашивает его комиссар. «Всех! Я хочу, чтобы арестовали всех как в городе, так и в предместьях».

Пьеса кончается веселой развязкой; молодые люди вступают в желанный брак, и даже Гарпагон счастлив: ему возвращают похищенные деньги. Он уходит со сцены с радостным восклицанием: «Скорее к моей милой шкатулочке!» Мольер оптимистичен, он не верит в победу зла. Как бы ни был безобразен порок, здоровое начало в жизни общества сильнее.

## Александр Николаевич Островский

А.Н.Островский родился 31.3(12.4).1823 в Москве,  в семье чиновника-юриста, мать родом из низшего духовенства. Детство и раннюю юность провел в Замоскворечье – особом уголке Москвы с его устоявшимся купеческо-мещанским бытом. Образование получил в 1-й Московской гимназии. По настоянию отца он поступил на юридический факультет Московского университета в 1835 году. Среди профессоров были блестящие, прогрессивные ученые, друзья Герцена и Белинского. Юноша жадно слушал их вдохновенные слова о борьбе с неправдой и злом, о сочуствии «всему человеческому», о свободе как о цели общественного развития. Но, чем ближе знакомился он с законодательством ис удопроизводством, тем менее нравилась ему карьера юриста, и, не имея склонности к юридической карьере, Островский оставил университет при переходе на 3-й курс. Неодолимо влекло к себе Островского искусство. Вместе с товарищами старался он не пропускать ни одного интересного спектакля, многи читал и спорил о литературе, страстно полюбил музыку. В тоже время  он сам пробовал писать стизи и рассказы. Уже с тех пор – и на всю жизнь – высшим авторитетом в искусстве для него стал Белинский.

В 1843 году Островский поступил писцом в Московский совестный суд, откуда в 1845 году перевелся в канцелярию Московского коммерческого суда. Служба не увлекала Островского, но она оказала неоценимую пользу будущему драматургу, доставив  богатый материал для его первых подразделений. Островский с ранних лет увлекался художественной литературой, интересовался театром. Еще гимназистом он начал посещать московский Малый театр, где восхищался игрой М.С.Щепкина и П.С. Мочалова. Большое влияние на формирование мировоззрения молодого Островского оказали статья В.Г.Белинского и А.И.Герцена.

Уже в своих первых произведениях Островский показал себя последователем «гоголевского направления» в русской литературе, сторонником школы критического реализма. Свою приверженность к идейному реалистическому искусству, стремление следовать заветам В.Г.Белинского Островский выразил и в литературных критических статьях этого периода, в которых он утверждал, что особенностью русской литературы является ее «обличительный характер». Появления лучших пьес Островского было общественным событием, привлекавшим к себе внимание передовых кругов и вызывавших негодование в лагере реакции.

Первые литературные опыты Островского в прозе отмечены влиянием натуральной школы («Записки замоскворецкого жителя», 1847). В том же году в «Московском городском листке» было опубликовано его первое драматическое произведение – «Картина семейного счастья» (в позднейших публикациях – «Семейная картина»). Литературная известность Островского принесла опубликованная в 1850 году комедия «Свои люди – сочтемся». Еще до публикации она стала популярной. Комедия была запрещена к представлению на сцене (впервые поставлена в 1861 году), а автор, по личному распоряжению Николая I, отдан под надзор полиции.

Ему предложили покинуть службу. Еще ранее цензура запретила «Картину семейного счастья» и сделанный Островским перевод комедии В.Шекспира «Усмирение своенравной» (1850).

В начале 50-х годов, в годы усиливавшейся правительственной реакции, произошло кратковременное сближение Островского с «молодой редакцией» реакционно-славянофильского журнала «Москвитянин», члены которой стремились представить драматурга певцом «самобытного русского купечества и его домостроевских устоев». В произведениях, созданных в это время («Не в свои сани не садись», 1853, «Бедность не порок», 1854, «Не так живи, как хочется», 1855) отразился временный отказ Островского от последовательного и непримиримого осуждения действительности. Однако он быстро освободился от влияния реакционных славянофильских идей. В решительном и окончательном возвращении драматурга на путь критического реализма большую роль сыграла революционно-демократическая критика, выступившая с гневной отповедью либерально-консервативным «поклонникам».

Новый этап в творчестве Островского связан с эпохой общественного подъема конца 50-х-начала 60-х годов, с возникновением революционной ситуации в России. Островский сближается с революционно-демократическим лагерем. С 1857 года он почти все свои пьесы печатает в «Современнике», а после его закрытия переходит в «Отечественные записки», издававшиеся Н.А.Некрасовым и М.Е.Салтыковым-Щедриным. На развитие творчества Островского оказали сильнейшее влияние статьи Н.Г.Чернышевского, а позднее Н.А.Добролюбова, творчество Н.А.Некрасова и М.Е.Салтыкова-Щедрина.

Наряду с купеческой тематикой Островский обращается к изображению чиновничества и дворянства («Доходное место», 1857, «Воспитанница», 1859). В отличие от либеральных писателей, увлекавшихся поверхностным высмеиванием отдельных злоупотреблений, Островский в комедии «Доходное место» подверг глубокой критике всю систему дореформенной царской бюрократии. Чернышевский дал пьесе высокую оценку, подчеркнув ее «сильное и благородное направление».

Усиление антикрепостнических и антибуржуазных мотивов в творчестве Островского свидетельствовало об известном сближении его мировоззрения с идеалами революционной демократии.

«Островский – писатель-демократ, просветитель, союзник Н.Г.Чернышевского, Н.А.Некрасова и М.Е.Салтыкова-Щедрина. Рисуя нам в яркой картине ложные отношения со всякими их последствиями, он через то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства» - писал Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве». Не случайно Островский постоянно встречал препятствия при опубликовании и постановке своих пьес. Островский всегда смотрел на свою писательскую и общественную деятельность, как на выполнение патриотического долга, служение интересам народа. В его пьесах нашли отражение самые животрепещущие вопросы современной ему действительности: углубление непримиримых социальных противоречий, тяжелое положение тружеников, всецело зависящих от власти денег, бесправия женщины, господство насилия и произвола в семейных и общественных отношениях, рост самосознания трудовой разночинной интеллигенции и т.д.

Наиболее полную и убедительную оценку творчества Островского дал Добролюбов в статьях «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860), которые оказали огромное революционизирующее влияние на молодое поколение 60-х годов. В произведениях Островского критик видел, прежде всего, замечательно правдивое и разностороннее изображение действительности. Обладая «глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны» Островский явился, по определению Добролюбова, настоящим народным писателем. Творчество Островского отличается не только глубокой народностью, идейностью, смелым обличением социального зла, но и высоким художественным мастерством, которые было всецело подчинено задаче реалистического воспроизведения действительности. Островский неоднократно подчеркивал, что сама жизнь является источником драматических коллизий и положений.

Деятельность Островского способствовала победе жизненной правды на русской сцене. С большой художественной силой он изобразил типичные для современной ему действительности конфликты и образы, и это поставило его пьесы в один ряд с лучшими произведениями классической литературы XIX-го века. Островский выступил активным борцом за развитие национального театра не только как драматург, но и как замечательный теоретик, как энергичный общественный деятель.

Великий русский драматург, создавший подлинно национальный театральный репертуар, всю жизнь нуждался, терпел оскорбления от чиновников императорской театральной дирекции, встречал в правящих сферах упорное сопротивление своим заветным идеям о демократических преобразованиях театрального дела в России.

## Драма «Гроза»

### Из творческой истории «Грозы»

Созданию «Грозы» предшествовало путешествие Островского по Верхней Волге, предпринятое по заданию морского министерства. Это путешествие оживило и воскресило юношеские впечатления драматурга, когда он в 1848 году впервые отправился с домочадцами в увлекательное путешествие на родину отца - волжский город Кострому и далее в приобретенную отцом усадьбу Щелыково. Итогом этой поездки явился дневник Островского, многое приоткрывающий в его восприятии жизни провинциального Верхневолжья.

«С Переяславля начинается Меря, - записывает он в дневнике, - земля, обильная горами и водами, и народ и рослый, и красивый, и умный, и откровенный, и обязательный, и вольный ум, и душа нараспашку. Это земляки мои возлюбленные, с которыми я, кажется, сойдусь хорошо. Здесь уже не увидишь маленького согнутого мужика или бабу в костюме совы, которая поминутно кланяется и приговаривает: «а батюшка, а батюшка...» Что ни мужчина, особенно из содержателей постоялых дворов, то «Галиап», как говорит Николай Николаевич».

«И все идет кресчендо, - продолжает он далее, - и города, и виды, и погода, и деревенские постройки, и девки. Вот уж восемь красавиц попались нам на дороге». «По луговой стороне виды восхитительные: что за села, что за строения, точно как едешь не по России, а по какой-нибудь обетованной земле».

И вот Островский в Костроме. «Мы стоим на крутейшей горе, под ногами у нас Волга, и по ней взад и вперед идут суда то на парусах, то бурлаками, и одна очаровательная песня преследует нас неотразимо. Вот проходит расшива, и издали чуть слышны очаровательные звуки; все ближе и ближе, песнь растет и полилась, наконец, во весь голос, потом мало-помалу начала стихать, а между тем уж подходит другая расшива и разрастается та же песня. И нет конца этой песне... А на той стороне Волги, прямо против города, два села; и особенно живописно одно, от которого вплоть до Волги тянется самая кудрявая рощица, солнце при закате забралось в нее как-то чудно, с корня, и наделало много чудес. Я измучился, глядя на это... Измученный, воротился я домой и долго, долго не мог уснуть. Какое-то отчаяние овладело мной. Неужели мучительные впечатления этих пяти дней будут бесплодны для меня?».

Бесплодными эти впечатления оказаться не могли, но они еще долго отстаивались и накапливались в душе драматурга и поэта, прежде чем вылились на бумагу такой шедевр его творчества, как «Гроза». Так случилось, что в течение довольно длительного времени считалось: сам сюжет драмы «Гроза» Островский взял из жизни костромского купечества, с основу произведения положено нашумевшее дело Клыковых.

Вплоть до начала XX века многие костромичи с горестью указывали на место самоубийства Катерины - беседку в конце маленького бульварчика, в те годы буквально нависавшую над Волгой. Указывали и на дом, где она жила, - рядом с церковью Успения. А когда драма впервые шла на сцене Костромского театра, артисты гримировались «под Клыковых».

Костромской краевед Н. Виноградов обстоятельно исследовал «клыковское дело» и пришел к заключению, что именно им воспользовался Островский в работе над «Грозой». Очень уж много оказывалось тут почти буквальных совпадений. А. П. Клыкова -  прототип Катерины - была выдана шестнадцати лет в угрюмую, нелюдимую купеческую семью, состоявшую из стариков родителей, сына и дочери. Хозяйка дома, суровая старообрядка, обезличила своим деспотизмом мужа и детей. Молодую сноху она заставляла делать любую черную работу, отказывала ей в просьбах повидаться с родными.

В момент драмы Клыковой было 19 лет. В прошлом она воспитывалась в баловстве и холе любимой бабушкой, была девушкой веселой, живой, жизнерадостной. Теперь же она оказалась в семье суровой, старообрядчески-аскетической. Молодой муж ее, Клыков, беззаботный, апатичный человек, не мог защитить жену от придирок свекрови и относился к ним равнодушно. Детей у Клыковых не было.

И тут на пути Клыковой встал другой человек, Марьин, служащий почтовой конторы. Начались подозрения, сцены ревности. Кончилось тем, что 10 ноября 1859 года тело А. П. Клыковой нашли в Волге. Возник шумный судебный процесс, получивший широкую огласку. И никто из костромичей не сомневался, что Островский использовал это дело в «Грозе». Н. Виноградов так и назвал свою статью «В лаборатории творческой мысли А. Н. Островского».

Прошло несколько лет, прежде чем исследователи Островского точно установили, что «Гроза» была написана до того, как костромская купчиха Клыкова бросилась в Волгу. Но сам факт подобного совпадения говорит о многом. Он свидетельствует о гениальной прозорливости драматурга, глубоко почувствовавшего нараставший в купеческой жизни Верхней Волги драматический конфликт между старым и новым, конфликт, в котором Добролюбов неспроста увидел «что-то освежающее и ободряющее».

Писать «Грозу» Островский начал в июне - июле 1859 года и закончил 9 октября того же года. Впервые пьеса была опубликована в журнале «Библиотека для чтения» в январском номере 1860 года. Первое представление «Грозы» на сцене состоялось 16 ноября 1859 года в малом театре в бенефис С.В.Васильева с Л.П.Никулиной-Косициной в роли Катерины.

### Конфликт и расстановка действующих лиц в «Грозе»

«Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид» - такой ремаркой Островский открывает «Грозу». Как Москва в его представлении не замыкается Камер-Коллежским валом, так и Калинов не ограничивается общественным садом. Внутреннее пространство сцены обставлено скупо: «две скамейки и несколько кустов» на гладкой высоте. Действие русской трагедии возносится над волжской ширью, распахивается па всероссийский сельский простор, ему сразу же придается общенациональный масштаб, поэтическая окрыленность: «Не может укрыться град, в верху горы стоя».

В устах Кулигина звучит песня «Среди долины ровныя»  -  эпиграф, поэтическое зерно «Грозы». Это песня о трагичности добра и красоты: чем богаче духовно, чем высокогорнее нравственно человек, тем меньше у него внешних опор, тем драматичнее его существование.

В песне, которая у зрителя буквально на слуху, уже предвосхищается судьба героини с ее человеческой неприкаянностью («Где ж сердцем отдохнуть могу, Когда гроза взойдет?»), с ее тщетными стремлениями найти поддержку и опору в окружающем мире («Куда мне, бедной, деться? За кого мне ухватиться?»).

Песня с первых страниц входит в «Грозу» и сразу же выносит факты и характеры трагедии на общенародный песенный простор. За судьбой Катерины - судьба героини народной песни, непокорной молодой снохи, отданной за немилого «чуженина» в «чужедальную сторонушку», что «не сахаром посыпана, не медом полита». Сгущая общенациональное содержание, Островский прибегает к поэтической условности, убирает излишние социально-бытовые мотивировки. Отсутствие их в «Грозе» нередко ставили в упрек драматургу. «Почему родные, так по-видимому любившие Катерину, выдали ее в семью Кабановых?» - спрашивал, например, А. И. Незеленов и утверждал: «Поэт, к сожалению, оставил все это в драме неясным». Сожаление напрасное: перед нами поэтический прием, типичный для народной песни. Характеры героев «Грозы», не теряя своей социальной окрашенности, поднимаются на необходимую в трагедии общенародную поэтическую волну.

Песенная основа ощутима не только в характерах Катерины, Кудряша и Варвары. Речь всех персонажей «Грозы» эстетически приподнята, очищена от купеческого жаргона, от бытовой приземленности языка «Своих людей...» или трилогии о Бальзаминове. Даже в брани Дикого: «Провались ты! Я с тобой и говорить-то не хочу, с езуитом», «Что ты, татарин, что ли?»  -  слышится комически сниженный отзвук русского богатырства, борьбы с «неверными», «латинцами» или татарами. В бытовой тип купца-самодура вплетаются иронически обыгранные Островским общенациональные мотивы. То же и с Кабановой: сквозь облик суровой и деспотичной купчихи проглядывает национальный тип злой, сварливой свекрови.  Поэтична  фигура механика-самоучки Кулнгина, органически усвоившего просветительскую культуру XVIII века от Ломоносова до Державина.

В «Грозе» жизнь схватывается в остро конфликтных моментах, герои находятся под высоким поэтическим напряжением, чувства и страсти достигают максимального накала, читатель и зритель проникаются ощущением чрезмерной полноты жизни. «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу на Волгу и все наглядеться не могу», -  в захлебывающихся от восторга словах Кулигина настораживает туго натянутая поэтическая струпа. Еще мгновение - и, кажется, не выдержит его душа опьяняющей красоты бытия.

Люди «Грозы» живут в особом состоянии мира - кризисном, катастрофическом. Лопнули пружины, сдерживающие старый порядок, и взбудораженный быт заходил ходуном. Первое действие вводит нас в предгрозовую атмосферу жизни. Внешне пока все обстоит благополучно, но сдерживающие силы слишком непрочны: их временное торжество лишь усиливает напряженность. Она сгущается к концу первого действия; даже природа, как в песне, откликается на это надвигающейся на Калинов грозой.

В поведении всех героев «Грозы» есть некий «безудерж»: чрезмерность отрицания одних сторон бытия порождает чрезмерность утверждения других. В кулигинском культе красоты есть сила и энергия, но это красота, отделенная от жизненной прозы, и подчеркнуто противопоставленная ей. Тут, в Калинове, - темнота и невежество, там, в божьем мире, - красота и гармония. Воспаряя над калиновским царством, просветитель Кулнгин теряет духовную власть над ним. В его обличениях много горькой правды, но мало жизненной полноты и действенной силы: «Мне уж и так, сударь, за мою болтовню достается; да не могу, люблю разговор рассыпать!» Кулигинская просвещенность и связанная с нею нравственная щепетильность («С него, что ль, пример брать! Лучше уж стерпеть») на деле превращаются в попустительство, в оправдание собственной робости и смирения (при встречах с Диким Кулигин один учтиво снимает шапку).

Кудряш равнодушен к восторгам Кулигина не только вследствие типично народного недоверия к чрезмерным эмоциональным излияниям. Волжская вольница, волжское раздолье - часть собственной его души, естественная и нераздельная. Подняться над нею Кудряш не может, в этом и слабость его и его сила. Самодур Дикой для Кулнгина грозен и неуправляем, а для Калиновского «лихача-кудрявича» Дикой всего лишь «озорник»: «Это он вам страшен-то, а я с ним разговаривать умею». Кудряш «слов рассыпать» не любит, да и не умеет. Но он готов при случае «выучить» Дикого делом: «Вчетвером этак, впятером в переулке где-нибудь поговорили бы с ним с глазу на глаз, так он бы шелковый сделался... Жаль, что дочери-то у пего подростки, больших-то ни одной нет... Я б его уважил. Больно лих я на девок-то!»

Для Кулигина с его отвлеченно-просветительских позиции столпы города Дикой и Кабаннха - одна стать. Калиновский мир в его описании «жестоких нравов» одноцветен. А вот близкий к этому миру Кудряш чувствует глубокое различие между Диким и Кабановой. Оба самодуры, но один, по меткой характеристике Кудряша, «как с цепи сорвался», а другая «по крайности все под видом благочестия».

В некоторых сценических и литературоведческих интерпретациях Кабаниха предстает ревностным хранителем патриархальной старины. Но это заблуждение. Кабаниха - человек кризисной эпохи, как и другие герои трагедии. Это односторонний ревнитель худших сторон старого мира и, вследствие своей односторонности, - самодур. Полагая, что везде и во всем Кабаниха блюдет правила «Домостроя», что она рыцарски верна формальным регламентациям этого древнего кодекса нравственной культуры, мы поддаемся обману, внушаемому силой ее характера.

На деле она легко отступает не только от духа, но и от буквы домостроевских предписаний. «Обидим не мсти, хулим моли; зла за зло не воздавай, ни клеветы за клевету; согрешающая не осуждай, вспомяни своя грехи и о тех крепко пекнся; злых мужей совета отвращался; буди ревнитель правоживущнм и тех деяния напнсуй в сердце своем и сам тако же твори», - гласит старый нравственный закон. «Врагам-то прощать надо, сударь!» - увещевает Тихона Кулнгин. И что он слышит в ответ? «Поди-ка поговори с маменькой, что она тебе на это скажет». Деталь многозначительная! Кабаннха страшна не патриархальностью своей, а самодурством, скрытым под маской закона. Старая нравственность подвергается здесь полной ревизии: из нее извлекаются формы наиболее жесткие, не выдержавшие испытания временем, оправдывающие необузданный деспотизм.

Своеволие Дикого, в отличие от самодурства Кабанихи, уже ни чем не укреплено, никакими правилами не оправдано. Нравственные устои в его душе основательно расшатаны. Этот «воин» сам себе не рад, жертва собственного своеволия. Он самый богатый и знатный человек в городе. Капитал развязывает ему руки, дает возможность беспрепятственно куражиться над бедными и материально зависимыми от него людьми. Чем более Дикой богатеет, тем бесцеремоннее он становится. «Что ж ты, судиться, что ли, со мной будешь?  -  заявляет он Кулнгину. -  Так знай, что ты червяк. Захочу - помилую, захочу - раздавлю». Тетка Бориса, оставляя завещание, в согласии с патриархальным обычаем поставила главным условием получения наследства почтительность племянника к дядюшке. Пока законы обычного права стояли незыблемо, все было в пользу Бориса. Но устои пошатнулись, появилась возможность вертеть законом так и сяк, по народной пословице: «Закон, что дышло: куда повернул, туда и вышло». «Что ж делать-то, сударь!  -  говорит Кулигин Борису. -  Надо стараться угождать как-нибудь». «Кто ж ему угодит, -  резонно возражает знающий душу Дикого Кудряш, -  коли у него вся жизнь основана на ругательстве? Опять же, хоть бы вы и были к нему почтительны, нешто кто ему запретит сказать-то, что вы непочтительны?»

Но сильный материально, Савел Прокофьевич Дикой слаб духовно. Он может иногда н спасовать перед тем, кто в законе сильнее его, потому что тусклый свет нравственной истины все же мерцает в его душе: «О посту как-то, о великом, я говел, а тут нелегкая и подсунь мужичонка; за деньгами пришел, дрова возил. И принесло ж его на грех-то в такое время! Согрешил-таки: изругал, так изругал, что лучше требовать нельзя, чуть не прибил. Вот оно, какое сердце-то у меня! После прощенья просил, в ноги кланялся, право, так. Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся... при всех ему кланялся».

Конечно, это «прозрение» Дикого - всего лишь каприз сродни его самодурским причудам. Это не покаяние Катерины, рожденное чувством вины и мучительными нравственными терзаниями. II все же в поведении Дикого этот поступок кое-что проясняет. «Наш народ, хоть и объят развратом, а теперь даже больше чем когда-либо, - писал Достоевский, - но никогда еще... даже самый подлец в народе не говорил: «Так и надо делать, как я делаю», а, напротив, всегда верил и воздыхал, что делает он скверно, а что есть нечто гораздо лучшее, чем он и дела его».

Дикой своевольничает с тайным сознанием беззаконности своих действий, он чувствует, что «от своего безумья страждает, что жизнь его - «от бога грех, а от людей посмех». Ведь «Домострой» учил «всякого неправедного стяжания не желати», «никого ни в чем не обижати». «И за добрую покупку и торговлю... торгового человека пригоже подчивати и добрым словом прнпсчати и ласковым приветом». Только таким купцам «от бога греха нет, а от людей остуды, а от гостей похвала во всех землях». Перед нами герой, порочность которого, говоря словами П.В.Анненкова, «имеет все признаки нравственной распущенности, грубости и невежества», но «лишена средств окрепнуть до ясного, положительного злодейства». И потому Дикой пасует перед властью человека, опирающегося на закон, или перед волею сильной личностью, дерзко сокрушающей его авторитет. Его невозможно «просветить», но можно «прекратить». Марфе Игнатьевне Кабановой это, например, удается легко: она, равно как и Кудряш, прекрасно видит корень внутренней слабости самодурства Дикого: «А и честь-то невелика, потому что воюешь-то ты нею жизнь с бабами, вот что». В глазах Кабанихи Дикой – Аника-воин.

Почему же неуправляем Дикой для Бориса, почему эти просвещенные и умные люди бессильны перед произволом купца-самодура? Конечно, немаловажную роль тут играют бесправие того и другого. Вспомним кулигннское: «Нечего делать, надо покориться! А вот когда будет у меня миллион, тогда я поговорю». Но у Кудряша миллиона нет, а тем не менее Дикого он «прекращает», да и Кабаниха «разговаривает» его отнюдь не миллионами.

Мудрый Островский обнажает в «Грозе» коренную слабость просветительского мышления, здесь есть скрытая полемика с некоторыми положениями статьи Добролюбова «Темное царство». Известно, что эта статья пришлась драматургу по сердцу, многое совпало в ней с его собственными размышлениями («это будто я сам написал»), многое заставило взглянуть на жизнь под иным углом зрения, но кое-что не могло не насторожить. Добролюбов был глубоко убежден, что самодура легко «прекратить» силою рассудительного, просвещенного ума, что самодур мгновенно пасует перед логически строгими убеждениями. «Самодур, - писал критик, - также почти не имеет истинных нравственных понятий и, следовательно, не может правильно различать добро и зло и по необходимости   должен   руководствоваться   произволом». И потому «не бойтесь вступать в серьезный и решительный спор с самодурами. Из ста случаев в девяноста девяти вы возьмете верх, только решитесь заранее: что вы на полуслове не остановитесь и пойдете до конца, хотя бы от того угрожала вам действительная опасность - потерять место или лишиться каких-нибудь милостей. Первая ваша попытка заикнуться о вашем мнении будет предупреждена возвышением голоса самодура; но вы все-таки возражайте. Возражение ваше будет встречено бранью или выговором... Но вы не смущайтесь: возвышайте ваш голос наравне с голосом самодура, усиливайте ваши выражения соразмерно с его речью, принимайте более и более решительный тон, смотря по степени его раздражения. Если разговор прекратился, возобновляйте его на другой и на третий день, не возвращаясь назад, а начиная с того, на чем остановились вчера, -  и будьте уверены, что ваше дело выиграно. Самодур возненавидит вас, но еще более испугается».

Сцена решительного разговора Кулигина с Диким сделана буквально по рецепту Добролюбова. Просвещенный человек не отступает, пытаясь внушить Дикому правильные понятия о пользе солнечных часов и спасительной силе громоотводов. Кулигин настойчив и смел, его рассуждения, с точки зрения образованного человека, здравы и убедительны. Но они вызывают сокрушительную брань и решительную неуступчивость Дикого, как только речь заходит о... грозе! Причем в брани этой Дикой как бы и не самодурствует: он опирается здесь на авторитет нравственного закона: «Какое еще там елестричество! Ну как же ты не разбойник! Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали, а ты хочешь шестами да рожнами, прости господи, обороняться. Что ты, татарин, что ли? Татарин ты? А? говори! Татарин?»

У Дикого не простой сумбур в голове, как казалось Добролюбову. В нем еще живет народная культура, тысячелетняя мифология, перед которой язык логического ума бессилен. Дикой не случайно обращается здесь за поддержкой к миру, к народной толпе: «Эй, почтенные! прислушайте-ка, что он говорит!» Народное сознание - не сброд суеверий, не «темнота разумения», а стройная, освященная нравственным светом космогония, все элементы которой органически связаны друг с другом. Гроза для калиновцев, и для Катерины в их числе, - не глупый страх, а напоминание человеку об ответственности перед высшими силами добра и правды. Просветитель Кулигин этот этический смысл не берет в расчет, а потому его пропаганда воспринимается калиновским сознанием как бунт чудака-анархиста, «антика» и «химика» против непреложных нравственных истин. Ведь природа в народной поэтической мифологии - необходимый элемент не только эстетического, но и нравственного миропорядка.

Были попытки в литературоведении и на сцене театра представить «лучом света в темном царстве» Кулигина, попытки, как правило, неудачные. В Кулигине Островский показал не только сильные, но и слабые стороны русского просветительства, пытавшегося, говоря словами одного из героев Достоевского, «с одной логикой через натуру перескочить», стремившегося создать рациональную культуру на основе естественнонаучных знаний без достаточных опор на культуру народную. Очевидно, «Гроза» оказала некоторое влияние на мировоззрение Добролюбова. Ведь именно в статье «Луч света в темном царстве» критик пришел к переоценке некоторых просветительских иллюзий.

Мир темного царства более сложен и многоцветен, чем это кажется Борису и Кулигину. Он еще не растратил полностью духовную открытость и простодушие, доставшиеся ему в наследство. Здесь никто не склонен к тайным интригам, добро и зло не прячутся, не маскируются, все центральные события трагедии свершаются «на миру». Всенародно валяется в грязи кающийся в грехах Дикой, всенародно принимает он позор и посмеяние от проезжего гусара («Смеху-то было», - вспоминает об этом Кудряш). Несмотря на высокие заборы и крепкие засовы все, что творится в семейном мирке калиновцев, немедленно становится общим достоянием. Не только покаяние Катерины это подтверждает: оно лишь наиболее последовательно реализует те душевные порывы, которые пробиваются в поведении других действующих лиц. Тихон, например, с завидной откровенностью рассказывает Кулигину о семейной драме, не упуская ни малейших подробностей и не смущаясь опасностью показаться смешным: «Нет, говорят, своего-то ума. И, значит, живи век чужим. Я вот возьму да последний-то, какой есть, пропью; пусть маменька тогда со мной, как с дураком, и нянчится».

Есть в этой бесхитростности освежающий и ободряющий момент. Что и говорить, «жестоки нравы в городе Калинове». Но Кулигин все-таки сгущает краски, когда говорит о невидимых и неслышимых слезах за калиновскими домашними затворами. Купеческие семейства, вопреки желанию устроить жизнь «шито да крыто», волей-неволей тащат на всеобщий позор свои семейные неурядицы и конфликты. Вопреки буржуазным стремлениям к обособлению и двоедушию, не утратил еще пока Калинов свою связь с народной культурой. Эта связь подвергается в «Грозе» трагическим испытаниям, но полностью она еще не порвалась. В среде купечества еще возможно появление открытого, цельного характера Катерины с ее искренним признанием: «Обманывать-то я не умею; скрыть-то ничего не могу». Дух «мира» еще веет над темными водами калиновского царства, выходя из недр его и собираясь отлететь. Высшей носительницей этой «отлетающей» демократической культуры является Катерина, на глазах теряющая в этом царстве опоры, тщетно ждущая от него сначала достойного признания, а потом достойного наказания. Ее смерть - осуждение мира, загубившего свой цвет, свою красоту, свою мудрость, общинный склад и лад народной души.

Против «отцов» города восстают в «Грозе» молодые силы жизни. Это Тихон и Варвара, Кудряш и Катерина, замыкающая галерею «детей». Бедою Тихона являются рожденные темным царством безволие и страх перед маменькой. По существу, он не разделяет ее деспотических притязаний и ни в чем ей не верит. В глубине души Тихона свернулся комочком добрый и великодушный человек, любящий Катерину, способный простить ей любую обиду. Он старается поддержать жену в момент покаяния, даже хочет обнять ее. Тихон гораздо тоньше и нравственно проницательнее Бориса, который в этот момент, руководствуясь слабодушным «шито-крыто», «выходит из толпы и раскланивается с Кабановым», усугубляя тем самым страдания Катерины. Но человечность Тихона слишком робка и бездейственна. Только в финале трагедии пробуждается в нем что-то похожее на протест:

«Маменька, вы ее погубили! вы, вы, вы...» От гнетущего давления самодурства Тихон увертывается временами, но и в этих увертках нет ни грана свободы и воли. Разгул да пьянство сродни самозабвению. Как верно замечает Катерина, «и на воле-то он словно связанный».

Варвара - прямая противоположность Тихону. В ней есть и воля, и смелость. Но Варвара - дитя Диких и Кабановых, не свободное от бездуховности «отцов». Она почти лишена чувства ответственности за свои поступки, ей попросту непонятны нравственные терзания Катерины. «А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было» - вот нехитрый жизненный кодекс Варвары, оправдывающий любой обман.

Гораздо выше и нравственно одареннее Варвары Ваня Кудряш. В нем сильнее, чем в ком-либо из героев «Грозы», исключая, разумеется, Катерину, торжествует народное начало. Это песенная натура, одаренная и талантливая, разудалая и бесшабашная внешне, но добрая и чуткая в глубине. Тем не менее, и Кудряш сживается с калиновскнми нравами, его натура вольна, но подчас своевольна. Миру темного царства Кудряш противостоит своей удалью, озорством, но не нравственной силой.

Итак, в темном царстве Островский видит мир, обособляющийся от эпического целого народной жизни. В нем душно и тесно, внутренняя перенапряженность, катастрофичность жизни ощущается здесь на каждом шагу. Но калиновский мирок еще не замкнут наглухо от широких народных сил и стихий жизни. Живая жизнь с заволжских лугов приносит в Калинов запахи цветов, напоминает о сельском приволье. К этой встречной волне освежающего простора тянется Катерина, пытаясь поднять руки и полететь. Лишь Катерине дано в «Грозе» удержать всю полноту жизнеспособных начал в культуре народной и сохранить чувство нравственной ответственности перед лицом тех испытаний, каким эта культура подвергается в Калинове.

### О народных устоях характера Катерины

В мироощущении Катерины гармонически сочетается славянская языческая древность, уходящая корнями в доисторические времена, с демократическими веяниями христианской культуры, одухотворяющей и нравственно просветляющей старые языческие верования. Религиозность Катерины немыслима без солнечных восходов и закатов, росистых трав на цветущих лугах, полетов птиц, порханий бабочек с цветка на цветок. С нею заодно и красота сельского храма, и ширь Волги, и заволжский луговой простор. В монологах Катерины оживают знакомые мотивы русских народных песен:

Какова-то молоденька, Какова-то молоденька, я бывала,

По утру раным-раненько,

По утру раным-раненько я вставала...

Или:

Ах, да я у матушки жила, как цветок цвела,

Как цветок цвела, Ах, да я у батюшки жила, как венок плела,

Как венок плела.

В мироощущении Катерины бьется родник исконно русской песенной культуры и обретают новую жизнь христианские верования.

Как молится Катерина, «какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится». Что-то иконописное есть в этом лице, от которого исходит светлое сияние - образ житийного плана сродни «солнечнопрозрачной» Екатерине, героине чтимых народом жизнеописаний святых. Но излучающая духовный свет земная героиня Островского далека от аскетизма официальной христианской морали. По правилам «Домостроя» на молитве церковной надлежало с напряжением и неослабным вниманием слушать божественное пение и чтение, а «телеснии очи долу имети». Катерина же устремляет телесные очи «горе». Ее молитва - светлый праздник духа, пиршество воображения: эти ангельские хоры в столпе солнечного света, льющегося из купола, перекликающиеся с пением странниц, щебетаньем птиц, всеобщей окрыленностью земных и небесных стихий. «Точно, бывало, я в рай войду, и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится». А ведь «Домострой» учил молиться «со страхом и трепетом, со вздыханием и слезами». Далеко ушла жизнелюбивая религиозность Катерины от изживающих себя норм старой патриархальной нравственностью.

Радость жизни переживает Катерина в храме, солнцу кладет она земные поклоны в саду, среди деревьев, трав, цветов, утренней свежести просыпающейся природы: «Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу; так меня и найдут».

В мечтах юной Катерины есть отзвук христианской легенды о рае, божественном саде эдеме, возделывать который завещано было первородным людям. Жили они, как птицы небесные, и труд их был трудом свободных и вольных людей. Они были бессмертны, как боги, и время не имело над ними губительной власти:

«Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю... Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много». Очевидно, что легенда о рае обнимает у Катерины и всю красоту жизни земной: молитвы восходящему солнцу, утренние посещения ключей-студенцов, светлые образы ангелов и птиц. Позднее, в трудную минуту жизни, Катерина посетует:

«Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы я с неба на землю да радовалась всему. А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек по ветру, как бабочка». В ключе этих мечтаний Катерины и другое нешуточное стремление  -  полететь: «Отчего люди не летают!.. Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь? (Хочет бежать.)»

Откуда приходят к Катерине эти фантастические мечты? Не плод ли они болезненного воображения, не каприз ли утонченной натуры? Нет. В сознании Катерины пробуждаются вошедшие в плоть и кровь русского народного характера древние языческие мифы, вскрываются глубокие пласты славянской культуры. Катерина молится утреннему солнцу, так как искони считали славяне Восток страной всемогущих плодоносных сил. Задолго до прихода на Русь христианства, они представляли рай чудесным садом, неувядаемым, находящимся во владениях бога света, куда улетают все праведные души, обращаясь после смерти в легкокрылых птиц. Этот рай находился у небесного ключа, над которым радостно пели птицы, а возле цвели цветы, росли ягоды, зрели яблоки и всякая овощь. Родники пользовались у славян особым почетом, им приписывалась целебная и плодотворящая сила. У источников сооружали часовни, поутру, перед посевом наши предки-крестьяне выходили к студенцам, черпали ключевую воду, окропляли ею семена или умывались, лечили себя от недугов.

Даже заключение брачных союзов славяне совершали у воды. Не отсюда ли идут у Островского поэтичные ночи на Волге, полные языческой силы и страсти?

Вольнолюбивые порывы в детских воспоминаниях Катерины не стихийны. В них тоже ощущается влияние народной культуры. «Такая уж я зародилась горячая! Я еще лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно, я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли, верст за десять!» Ведь этот поступок Катерины согласуется с народной сказочной мечтой о правде-истине. В народных сказках девочка обращается к речке с просьбой спасти се, и речка укрывает девочку в своих берегах. П. И. Якушкин в «Путевых письмах» передает легенду о том, как разбойник Кудеяр хотел похитить сельскую красавицу: «Начал он уж дверь ломать. Девушка схватила икону пресвятой владычицы Богородицы, что в переднем углу стояла, выскочила в окно и побежала к Десне-реке: «Матушка, пречистая Богородица! Матушка, Десна-река! не сама я тому виною, - пропадаю от злого человека!» - Сказала те слова и бросилась в Десну-реку; и Десна-река тот же час на том месте пересохла и в сторону пошла, луку дала, так что девка стояла на одном берегу, а Кудеяр-разбойник очутился на другом! Так Кудеяр никакого зла и не сделал; а другие говорят, что Десна как кинулась в сторону, так волною-то самого Кудеяра захватила да и утопила».

Славяне верили, что все реки текут в конец света белого, туда, где ясное солнышко из моря поднимается, где воды теплые, берега кисельные, а реки медовые. Там царство правды и добра, там живет человек в довольстве и справедливости. Искони наши предки поклонялись рекам, связывали с ними многочисленные обряды. Вдоль по Волге в долбленой лодочке пускали костромичи чучело умершего бога солнца Ярилы, провожая его до следующей весны в обетованную страну теплых вод. И по сей день сохранился древний обычай бросать стружки от гроба в проточную воду или пускать по реке вышедшие из употребления иконы. Так что порыв маленькой Катерины искать защиты у Волги - вполне сказочный и вполне социальный: здесь уход от неправды и зла в страну правды и добра, здесь неприятие напраслины с самого детства и решительная готовность оставить этот мир, если все в нем ей опостынет.

Славяне верили, что душа человека способна превращаться в бабочку или птицу. В народных песнях тоскующая на чужой стороне в нелюбимой семье женщина оборачивается кукушкой, прилетает в сад к любимой матушке, жалобится ей на лихую долю:

Я вскинусь пташечкой-кукушечкой,

Полечу я к матушке во зеленый сад.

Народное сознание было обширным миром всевозможных поэтических олицетворений: реки, леса, камни, травы, цветы, птицы, животные, деревья были органами живого, одухотворенного единства. Поэтическое описание из народного «Цветника»: «Трава Улик, а сама она красно-вишневая, глава у ней кувшинцами, а рот цветет, аки желтый шелк, а листвие лапками».

Катерина Островского обращается к буйным ветрам, травам, цветам по народному, как к существам одухотворенным. Не почувствовав этой первозданной свежести ее внутреннего мира, не поймешь жизненной силы и мощи ее характера, образной красоты ее языка. «Какая я была резвая! Я у вас завяла совсем». Метафора в контексте монологов Катерины теряет оттенок условности, пластически оживает: цветущая заодно с природой душа героини действительно увядает в мире Диких и Кабановых.

Говоря о том, как «попят и выражен русский сильный характер в «Грозе», Добролюбов справедливо заметил, что он «сосредоточенно-решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны». Однако в определении истоков внутренней цельности характера Катерины Добролюбов отступил от духа трагедии Островского. Нельзя согласиться с тем, что «воспитание и молодая жизнь ничего не дали ей». Без монологов-воспоминаний Катерины о днях юности вообще нельзя до конца понять как ее вольнолюбивый характер, так и ее идеалы. «Каким образом может она выдержать себя? Где взять ей столько характера?» - задает вопрос Добролюбов и отвечает: «Натура заменяет здесь и соображения рассудка и требования чувства и воображения: все это сливается в общем чувстве организма, требующего себе воздуха, пищи, свободы. Здесь-то и заключается тайна цельности характеров, проявляющихся в обстоятельствах, подобных тем, какие мы видели в «Грозе», в обстановке, окружающей Катерину».

Таким образом, в окружении Катерины Добролюбов не почувствовал ничего светлого и жизнеутверждающего. Источник цельности характера героини он искал в антропологически понятой «натуре», в инстинктивном порыве живого «организма». Но инстинкты Катерины социальны, они зреют в определенной культурной среде, они просквожены светом народной поэзии, народной нравственности. Там, где у Добролюбова на первый план выходит исторически разбуженная натура, у Островского торжествует пробивающаяся к свету добра и правды народная культура. Юность Катерины, по Добролюбову, - это «грубые и суеверные понятия», «бессмысленные бредни странниц», «сухая и однообразная жизнь». Юность Катерины, по Островскому, - это утро природы, торжественная красота солнечных восходов и закатов, росистые травы, светлые надежды и радостные молитвы.

Подменив культуру натурой, Добролюбов не почувствовал принципиального различия между жизнью Катерины в доме матери и семейной атмосферой в доме Кабановых. Критик, конечно, не мог не заметить, что у Кабановых «все веет холодом и какой-то неотразимой угрозой: и лики святых так строги, и церковные чтения так грозны, и рассказы странниц так чудовищны». Но как объяснил он эту перемену? «Они все те же в сущности, они нимало не изменились, но изменилась она сама: в ней уже нет охоты строить воздушные видения...».

Однако «охота строить воздушные видения» не только не пропала, но, напротив, обострилась в семействе Кабановых. Иначе откуда бы появиться знаменитому восклицанию героини: «Отчего люди не летают!» И конечно в доме Кабановых Катерина встречает не то же самое, а решительные перемены. «Здесь все как будто из-под неволи», здесь поселился суровый религиозный дух, здесь выветрился демократизм, исчезла жизнелюбивая щедрость народного мироощущения.

По ходу действия Катерина не видит и не слышит Феклуши, но принято считать, что именно таких странниц немало перевидела и переслышала Катерина на недолгом своем веку. Монолог Катерины, играющий ключевую роль в трагедии, опровергает подобный взгляд. Даже странницы в доме Кабанихи другие, из числа тех ханжей, которые «по немощи своей далеко не ходили, а слыхать много слыхали». И рассуждают они о «последних временах», о грядущей кончине мира. Здесь царит недоверчивая к жизни религиозность, которая на руку столпам общества, деспотичным Кабанихам, злым недоверием встречающим прорвавшую плотины, хлынувшую вперед народную жизнь.

В вещих снах видятся Катерине не «последние времена», а «земли обетованные»: «Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то будто я летаю, так и летаю по воздуху»'. И в снах - мечты о гармонической счастливой жизни: сад у дома матушки превращается в райский сад, пение странниц подхватывают невидимые голоса, душевная окрыленность переходит в свободный полет. «Небесное» и в снах Катерины органически связано с повседневным, земным. В народных верованиях снам отводилась особая роль.

В монологах Катерины воплощаются заветные народные чаяния и надежды. Островский здесь не одинок. У тургеневского Касьяна, религиозного странника и правдоискателя, христианский идеал рая тоже сводится с небес на землю: «А то за Курском пойдут степи... И идут они, люди сказывают, до самых теплых морей, где живет птица Гамаюн сладкогласная, и с дерев лист ни зимой не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветках, и живет всяк человек в довольстве и справедливости».

Пожалуй, главной ошибкой в сценических интерпретациях Катерины было и остается стремление или стушевать ключевые монологи героини о жизни до замужества, или, напротив, придать им излишне мистический смысл. В одной из классических постановок «Грозы», где Катерину играла Стрепетова, а Варвару -  Кудрина, действие развертывалось на резком противопоставлении двух героинь. Стрепетова играла женщину из раскольничьей семьи, религиозную фанатичку, Кудрина - девушку земную, жизнерадостную и бесшабашную. Тут была явная однобокость, причем не в пользу Катерины. Ведь Катерина тоже земной человек.

Ничуть не менее, а скорее более остро, чем Варвара, ощущает она красоту и полноту бытия. Только земное у Катерины более поэтично и тонко, оно согрето теплом нравственной истины. А когда в монологах Катерины-Стрепетовой о юности звучала «глубокая вера фанатички-раскольницы» и зрителям казалось, что она «галлюцинирует», цельность и гармония образа разрушались. Нежность и удаль, мечтательность и земная страстность сливаются друг с другом в характере Катерины, главным в нем оказывается не мистический порыв прочь от земли, а нравственная сила, одухотворяющая земное бытие.

В Катерине торжествует жизнелюбие русского народа, который искал в религии не отрицание жизни, а утверждение ее. Здесь с особенной силой сказался народный протест против аскетической, домостроевской формы религиозной культуры, протест, лишенный нигилистического своеволия таких героев «Грозы», как Варвара и Кудряш. Душа героини Островского - из числа тех избранных русских душ, которым чужды компромиссы, которые жаждут вселенской правды и на меньшем не помирятся.

### Сущность трагедии Катерины

Определяя сущность трагического характера, Белинский сказал: «Что такое коллизия? - безусловное требование судьбою жертвы себе. Победи герой естественные влечения сердца в пользу нравственного закона  -  прости счастие, простите радости и обаяния жизни! он мертвец посреди живущих... Последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца - он преступник в собственных глазах, он жертва собственной совести, ибо его сердце есть почва, в которую глубоко вросли корни нравственного закона - не вырвать их, не разорвавши самого сердца, не заставивши его истечь кровью». В душе Катерины, героини трагедии, борются друг с другом два эти равновеликие и равнозаконные побуждения.

В первом разговоре с Варварой Островский сценически развернул историю женской души Катерины - от первых сердечных тревог, смутных и неопределенных, до осознанного понимания неотвратимости происходящего. Вначале - радостные девические сны, исполненные любви ко всему божьему миру, потом - первое, еще безотчетное переживание, проявляющееся в двух контрастных душевных состояниях: «точно я снова жить начинаю», и рядом  -  «точно я стою над пропастью... а удержаться мне не за что»; то ли «лукавый в уши шепчет», то ли «голубь воркует».

Над шепотом лукавого торжествует в новых снах Катерины голубиное начало, освящающее нравственно просыпающуюся любовь к Борису. В народной мифологии голубь был символом чистоты, безгреховности, непорочности. Тоска Катерины по земной любви духовно окрыленна, возвышенна, песенно чиста: «Каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись».

В кабановском царстве, где вянет и иссыхает все живое, Катерину одолевает тоска по утраченной гармонии. Ее любовь сродни желанию поднять руки и полететь, от нее героиня ждет слишком много. Любовь к Борису, конечно, ее тоску не утолит. Не потому ли Островский усиливает контраст между высоким любовным полетом Катерины и бескрылым увлечением Бориса?

Душевная культура Бориса совершенно лишена национального нравственного «приданого». Он - единственный герой в «Грозе», одетый не по-русски. Калинов для него - трущоба, здесь он чужой человек. Судьба сводит друг с другом людей, несоизмеримых по глубине и нравственной чуткости. Борис живет настоящим днем и едва ли способен всерьез задумываться о нравственных последствиях своих поступков. Ему сейчас весело  -  и этого достаточно: «Надолго ль муж-то уехал?.. О, так мы погуляем! Время-то довольно... Никто и не узнает про нашу любовь...» - «Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю!.. Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» Какой контраст! Какая полнота свободной и открытой всему миру любви в противоположность робкому, сластолюбивому Борису!

Душевная дряблость героя и нравственная щедрость героини наиболее очевидны в сцене последнего их свидания. Тщетны последние надежды Катерины: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую-нибудь я и видела». «Кабы», «может быть», «какую-нибудь»... Слабое утешение! Но и тут она находит силы думать не о себе. Это Катерина просит у любимого прощения за причиненные ему тревоги. Борису же и в голову такое прийти не может. Где уж там спасти, даже пожалеть Катерину он не сумеет: «Кто ж это знал, что нам за нашу любовь так мучиться с тобой. Лучше б бежать мне тогда». Но разве не напоминала Борису о расплате за любовь к замужней женщине народная песня, исполняемая Кудряшом, разве не предупреждал его об этом же Кудряш: «Эх, Борис Григорьевич, бросить надоть!..» Ведь это, значит, вы ее совсем загубить хотите...» А сама Катерина во время поэтических ночей на Волге разве не об этом Борису говорила? Увы! Герой обо всем забыл, никакого нравственного урока для себя не вынес. Более того, у пего не хватает смелости и терпения выслушать последние, признания Катерины. «Не застали б нас здесь!» - «Время мне. Катя!..» Нет, такая любовь не может послужить Катерине исходом.

Добролюбов проникновенно увидел в конфликте «Грозы» эпохальный смысл, а в характере Катерины - «новую фазу нашей народной жизни». Но идеализируя в духе популярных тогда идей эмансипации свободную любовь, он несколько обеднил нравственную глубину характера Катерины. Колебания героини, полюбившей Бориса, горение ее совести Добролюбов счел «невежеством бедной женщины, не получившей широкого теоретического образования». «Сила естественных стремлений, - считал он, - ...одерживает в ней победу над всеми внешними требованиями, предрассудками и искусственными комбинациями, в которых запутана жизнь ее». Долг, верность, совестливость были со свойственным революционной демократии максимализмом объявлены «предрассудками», порожденными страхом «каких-то темных сил», «условными наставлениями старой морали», «старой ветошью», от которой следует давно освободиться.

Объясняя причины всенародного покаяния героини, мы, вслед за Добролюбовым, делаем упор на суеверие и невежество, на религиозные предрассудки и трактуем «страх» Катерины как трусость, как боязнь внешнего наказания. Подобные объяснения из литературоведческих исследований переходят в школьные учебники и методические рекомендации. Такое «авторитарное» понимание «страха» низводит героиню до положения жертвы темного царства. Но подлинный источник покаяния Катерины в другом: в ее чуткой совестливости. «Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми. Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что вот вдруг явлюсь перед богом такая, какая я здесь, с тобой, после этого разговору-то, вот что страшно»; «У меня сердце уж очень болит», - говорит Катерина в минуту признания. «В ком есть страх, в том есть и бог», - вторит ей народная мудрость. «Страх» искони понимался народом по-толстовски, как обостренное нравственное самосознание как «царство божие внутри нас». В «Толковом словаре» В. И. Даля «страх» толкуется как «сознание нравственной ответственности». Такое определение соответствует душевному состоянию Катерины. В отличие от Кабанихи, Феклуши и других героев «Грозы» «страх» Катерины - внутренний голос ее совести. Грозу Катерина воспринимает не как невольница, а как избранница. Совершающееся в ее душе сродни тому, что творится в грозовых небесах. Тут не рабство, тут равенство. Катерина равно героична как в страстном и безоглядном любовном увлечении, так и в глубоко совестливом всенародном покаянии. «Какая совесть!.. Какая могучая славянская совесть... Какая нравственная сила... Какие огромные, возвышенные стремления, полные могущества и красоты», - писал о Катерине - Стрепетовой В. М. Дорошевич, потрясенный сыгранной ею сценой покаяния.

Друг Островского С. В. Максимов рассказывал о том, как ему довелось сидеть рядом с драматургом во время первого представления «Грозы» с Никулиной-Косицкой в роли Катерины. Островский смотрел драму молча, углубленный в себя. Но в той «патетической сцене, когда Катерина, терзаемая угрызениями совести, бросается при всем народе в ноги мужу и свекрови, каясь в своем грехе, Островский весь бледный шептал: «Это не я, не я: это - Бог». Островский, очевидно, сам не верил, что он смог написать такую потрясающую сцену». Пора и нам по достоинству оценить не только любовный, но и покаянный порыв Катерины.

Трагедия Катерины в том, что жизнь, ее окружающая, лишилась цельности и полноты, вступила в полосу глубокого нравственного кризиса. Душевная гроза, пережитая героиней, -  прямое следствие этой дисгармонии. Катерина чувствует свою вину не только перед Тихоном и Кабанихой и не столько перед ними, сколько перед всем миром, перед царством высокого добра. Ей кажется, что вся вселенная оскорблена ее поведением. Только полнокровная и духовно богатая личность может так интенсивно ощущать свое единство с мирозданием и обладать столь высоким чувством ответственности перед высшей правдой и гармонией, которая в нем заключена.

Выступая всей жизнью своей против деспотизма, против авторитарной морали, Катерина доверяется во всем внутреннему голосу совести. Пройдя через духовные испытания, она нравственно очищается и покидает греховный калиновский мир человеком, переболевшим его болезнями и муками своими одолевшим их.

Демократическому миросозерцанию Катерины неприемлем далекий и страшный бог Кабановых. Воспитанная в народных традициях, она не принимает религии власти и страха, в ее душе играет более живая и свободная религия любви, принимающая всю полноту бытия, ничего в нем произвольно не усекая. Душа Катерины в калиновском царстве раскалывается, проходя грозовое крещение между двумя противоположно заряженными полюсами любви и долга, чтобы вновь прийти к гармонии и добровольно оставить этот мир с сознанием своей правоты: «Кто любит, тот будет молиться». Героиня живет идеалами, снимающими крайности домостроевского аскетизма и анархического разгула во имя более высокой и гармоничной нравственной идеи.

Д. И. Писарев подметил в поведении Катерины перед самоубийством замечательную перемену: «В последние минуты Катерина до такой степени забывает о загробной жизни, что даже складывает руки крест-накрест, как в гробу складывают; и, делая это движение руками, она даже тут не сближает идеи о самоубийстве с идеею о геенне огненной». К сожалению, Писарев видит здесь проявление алогичности и непоследовательности ее характера. В действительности же решение покончить с собой приходит к Катерине вместе с внутренним самооправданием, с ощущением свободы и безгреховности после пережитых ею нравственных бурь. Теперь, к концу трагедии, исчезает страх геены огненной, и героиня считает себя вправе предстать перед высшим нравственным судом. «Смерть по грехам страшна», - говорят в народе. И если Катерина смерти не боится, значит, грехи искуплены.

Смерть Катерины наступает в момент, когда умереть для нес святее, чем жить, когда смерть оказывается единственным достойный исходом, единственным спасением того высшего, что в ней есть. Эта смерть напоминает молитву юной героини в храме природы, возвращая нас к началу трагедии. Смерть освящается той же полнокровной и жизнелюбивой религиозностью, которая с детских лет вошла в сознание Катерины, религиозностью типично народной, которая в стихотворении Некрасова «Похороны», например, тоже оправдывает заезжего интеллигента-самоубийцу, заступника народного:

И пришлось нам нежданно-негаданно

Хоронить молодого стрелка,

Вез церковного пенья, без ладана,

Без всего, чем могила крепка...

«Отпевание» совершается не в церкви, а в поле, под солнцем вместо свечей, под птичий гомон, заменяющий церковное пение, среди колыхающейся ржи и пестреющих цветов. И «упокоился» «бедный стрелок» по воле народной «под густыми плакучими ивами» со всеми признаками утверждаемого народом бессмертия:

Будут песни к нему хороводные

Из села по заре долетать,

Будут нивы ему хлебородные

Безгреховные сны навевать...

Не то же ли самое проносится в сознании решающейся на самоубийство Катерины? «Под деревцом могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком се мочит... весной травка на ней вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие... Так тихо! так хорошо! Мне как будто легче! А об жизни и думать не хочется». Жизнь Катерины в Калинове превращается в прозябание и увядание, в смерти же видится полнота утверждения истинной жизни, которая окрыляла героиню в юности и которой не нашлось приюта в мире Диких и Кабановых, в кризисной буржуазной России.

Катерина умирает удивительно, ее смерть  -  последняя вспышка радостной и беззаветной любви к деревьям, птицам, цветам и травам, к красоте и гармонии божьего мира.

### «Гроза» и оценке Добролюбова.

Мы уже не раз встречались с высказываниями Добролюбова. Трудно говорить об этом произведении, минуя те суждения, которые содержатся в знаменитой статье критика

 «Луч света в темном царстве». Написанная в 1860 году, статья эта раскрыла художественный смысл и общественное значение «Грозы». Пьеса и статья как бы соединились в сознании читателей и приобрели громадную силу воздействия.

«Гроза», по словам Добролюбова, «самое решительное произведение Островского», ибо она знаменует собой близкий конец «самодурной силы». Центральный конфликт драмы - столкновение героини, ощутившей свои человеческие права, с миром «темного царства»  -  выражал существенные стороны народной жизни в пору революционной ситуации. Именно поэтому драму «Гроза» критик считал истинно народным произведением.

В образе Катерины он видит воплощение «русской живой натуры». Катерина предпочитает умереть, чем жить в неволе.

«...Конец этот кажется нам отрадным, -  пишет критик, - легко понять почему: в нем дан страшный вызов самодурной силе, он говорит ей, что уже нельзя идти дальше, нельзя долее жить с се насильственными, мертвящими началами. В Катерине видим мы протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой, и над бездной, в которую бросилась бедная женщина. Она не хочет мириться, не хочет пользоваться жалким прозябанием, которое ей дают в обмен за ее живую душу...» В образе Катерины, по мнению Добролюбова, воплотилась «великая народная идея» - идея освобождения. Критик считал образ Катерины близким «к положению и к сердцу каждого порядочного человека в нашем обществе».

## Список литературы:

1.    Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник для студентов педагогических институтов про специальности №2101 «Русский язык и литература». М.: Просвещение. 1978.-608 с.

2.    Лебедев Ю.В. Русская литература XIX века: 2-ая половина: Книга для учащихся.-М.: Просвещение. 1990.-288 с.

3.    Качурин М.Г., Мотольская Д.К. Русская литература. Учебник для 9 класса средней школы. М.: Проосвещение. 1982.-384 с.

4.    Островский А.Н. Гроза. Бесприданница. Пьесы. Переиздание.-М.: Детская литература.. 1975.-160 с.

5.    Хрестоматия по зарубежной литературе для VIII-IX классов средней школы. М.: Просвещение. 1972.-607 с.