

К 200-летию А.Н. Островского

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-22-33

УДК: 821.161.1-2Островский А.Н.

М.И. Шутан

Нижегородский институт развития образования,
603122 г. Нижний Новгород, Российская Федерация

О сюжетной структуре «Грозы» А.Н. Островского

Аннотация. В статье, посвященной 200-летию со дня рождения А.Н. Островского, представлен анализ сюжетной структуры драмы «Гроза», давно и прочно вошедшей в школьную программу по литературе. В пьесе А.Н. Островского «Гроза» два конфликта – внутренний и внешний. Внутренний конфликт напоминает коллизию, характерную для трагедии классицизма: столкновение любви, страсти, душевного порыва с чувством долга, приобретающего в «Грозе» христианскую окраску. Внешний же конфликт предполагает столкновение свобододолюбивой и решительной Катерины Кабановой с так называемым «темным царством», образным воплощением которого выступает в произведении город Калинов. Внутренний конфликт охватывает первые четыре действия, которые представляют собой относительно завершённую структуру, где обнаруживается экспозиция (разговор Катерины с Варварой), завязка действия (прощание Катерины с Тихоном перед его отъездом из Калинова), развитие действия (сцена с ключом), кульминация (свидание Катерины с Борисом), развязка действия (признание Катерины). Внешний конфликт прежде всего реализуется через сюжет пьесы следующим образом: завязкой следует назвать признание Катерины в конце четвертого действия, ведь оно предельно обостряет ее отношения с «темным царством»; кульминацией – итоговый разговор Катерины с Борисом, обрекающим ее на одиночество и гибель; развязкой действия – самоубийство и предшествующий ему предсмертный монолог героини. В драме «Гроза» обнаруживается при наличии двух конфликтов *линейная* структура: вслед за реализацией внутреннего конфликта обостряется и развивается внешний конфликт.

Ключевые слова: сюжет, линейная структура драматического произведения, внутренний конфликт, внешний конфликт, экспозиция, завязка и развитие действия, кульминация, развязка действия, художественный мотив

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Шутан М.И. О сюжетной структуре «Грозы» А.Н. Островского // Литература в школе. 2023. № 2. С. 22–33. DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-22-33

DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-22-33

M.I. Shutan**Nizhny Novgorod Institute of the Education Development,
Nizhny Novgorod, 603122, Russian Federation**

On the plot structure of the “Thunderstorm” by A.N. Ostrovsky

Abstract. The article dedicated to the 200th anniversary of A.N. Ostrovsky’s birth, presents the analysis of the plot structure of the drama “Thunderstorm”, which has long and firmly entered the school literature curriculum. In A.N. Ostrovsky’s play “Thunderstorm” there are two conflicts – internal and external. The internal conflict resembles a collision characteristic of the tragedy of classicism: the collision of love, passion, spiritual impulse with a sense of duty, which acquires a Christian color in the “Thunderstorm”. The external conflict presupposes the collision of the freedom-loving and determined Katerina Kabanova with the so-called “dark kingdom”, the figurative embodiment of which is the city of Kalinov in the work. The internal conflict covers the first four actions, which represent a relatively complete structure, where the exposition is revealed (Katerina’s conversation with Varvara), the conflict (Katerina’s farewell to Tikhon before his departure from Kalinov), the complication (the scene with the key), the crisis (Katerina’s date with Boris), the denouement of the action (Katerina’s confession). The external conflict is, first of all, realized through the plot of the play as follows: Katerina’s confession at the end of the fourth act should be called the conflict because it extremely aggravates her relationship with the “dark kingdom”; Katerina’s final conversation with Boris, which condemns her to loneliness and death, – the crisis; the denouement is the heroine’s suicide and her deathbed monologue preceding it. With two conflicts in it, the drama “Thunderstorm” exposes a linear structure: following the realization of the internal conflict, the external conflict escalates and develops.

Key words: plot, the linear structure of a dramatic work, the internal conflict, the external conflict, exposition, conflict and complication, crisis, denouement, the artistic motive

CITATION: Shutan M.I. On the plot structure of the “Thunderstorm” by A.N. Ostrovsky. *Literature at School*. 2023. No. 2. Pp. 22–33. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2023-2-22-33

По мнению В.Я. Лакшина, драма А.Н. Островского «Гроза» (1859) удивляет «могущественной новизной замысла, поэзией и свежестью основ-

ного характера, стихийной силой трагической развязки» [4, с. 14]. Но, может быть, и художественная структура «Грозы» несет в себе нечто новое,

явно не укладывающееся в рамки традиционных представлений о сюжете и композиции драматического произведения?

Например, В.В. Тихомиров, характеризуя структуру драмы А.Н. Островского, акцентирует внимание на контрасте характеров, ситуаций, поступков, формирующем противостояние и непонимание, разрушение цельности жизни: «Это прежде всего конфликт в душе Катерины: сознание греха и непреодолимость любовного влечения; а также конфликт образованности и невежества, высокой духовности с бездуховностью, нравственности с неизбежным моральным компромиссом, драматических сцен с другими, содержащими элементы комического, наконец, достигающее философского уровня противостояние мотивов рая (золотой век детства Катерины, когда вышивали “золотом по бархату”) с адом реального быта» [8, с. 153]. Подобные характеристики подводят к мысли о единстве содержания и художественной формы в произведении, об отсутствии противоречий между ними.

К такому же выводу неизбежно подводит Л.М. Лотман, фиксирующая те особенности пьесы А.Н. Островского, которые приближают ее к жанру трагедии. При этом исследователь обращает внимание на особенности характерологии («масштабность образов героев, движимых убеждениями, страстями и непреклонных в их проявлении»), на «значение в действии “хорового начала”, мнений жителей города, их нравственных понятий и предрассудков», на «символично-мифологические ассоциации» и на сюжет, основанный на роковом ходе событий [6, с. 68].

Особую значимость при анализе художественной структуры драмати-

ческого произведения приобретает осмысление сюжета.

Говоря о сюжете «Грозы», нельзя пройти мимо того, что в пьесе А.Н. Островского два конфликта – внутренний и внешний. Внутренний конфликт напоминает коллизию, характерную для трагедии классицизма: столкновение любви, страсти, душевного порыва с чувством долга, приобретающего в «Грозе» христианскую окраску. Внешний же конфликт предполагает столкновение свободной и решительной Катерины Кабановой с так называемым «темным царством», образным воплощением которого выступает в произведении город Калинов. Действительно, пространство внешнего конфликта изменилось: «Там (“Банкрот”, “Бедность не порок”) действие ограничено узкими рамками семьи, здесь сфера приложения самодурной воли неизмеримо расширилась. Семья остается, но не только она». При этом «краски в освещении самодурства в “Грозе” оказались еще более сгущены» [9, с. 334, 335]. Подобный взгляд на произведение в полной мере соответствует следующим формулировкам Н.А. Добролюбова: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему мы дали бы название “пьес жизни” <...> Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни» [2, с. 165]. Вот с этой обстановкой жизни и сталкивается Катерина.

В таком подходе к конфликтам, определяющим сюжет пьесы А.Н. Островского, нет ничего нового. Так, А.Б. Есин внешним конфликтом в драме называет противоречия

между властителями и подвластными, но утверждает, что «действие движется благодаря внутреннему, психологическому конфликту Катерины: она страстно хочет жить, любить, быть свободной, отчетливо сознавая в то же время, что все это грех, ведущий к гибели души» [3, с. 210]. Принципиально важно, что, выделяя элементы сюжета, исследователь учитывает характер конфликта. Например, он пишет о двух завязках действия: «...в диалоге Катерины и Кабанихи в первом действии обнаруживается внешний конфликт, в диалоге Катерины и Варвары – внутренний» [Там же, с. 210]. Но, на наш взгляд, то, что А.Б. Есин называет завязкой действия, является экспозицией. И второе замечание: необходима предельная локализация участников внешнего конфликта, реализуемого через сюжет драмы, т.е. следует говорить о столкновении Катерины прежде всего с Кабанихой, представляющей «темное царство», а не о столкновении двух социальных групп. И нельзя согласиться с тем, что действие движется *только* благодаря внутреннему, психологическому конфликту.

Структурируем драматический сюжет в зависимости от характера конфликта.

На наш взгляд, **внутренний конфликт** охватывает первые четыре действия, которые представляют собой относительно завершенную структуру, где обнаруживается экспозиция (разговор Катерины с Варварой в седьмом явлении из первого действия, из которого мы узнаем о «греховности» главной героини пьесы и ее мучениях, болезненном психологическом состоянии), завязка действия (прощание Катерины с Тихоном перед его отъездом

из Калинова в третьем явлении из второго действия, следствием чего являются ее свидания с Борисом), развитие действия (сцена с ключом в десятом явлении из второго действия, в которой раскрывается вся противоречивость внутреннего мира героини Островского, принимающей роковое для себя решение), кульминация (свидание Катерины с Борисом в третьем явлении из второй сцены третьего действия), развязка действия (признание Катерины в шестом явлении из четвертого действия).

Симптоматично, что ситуации, имеющие отношения к внутреннему конфликту, как бы окаймляют монологи полусумасшедшей барыни. При чем налицо динамика (таблица 1).

Второй монолог отличается большей развернутостью, т.к. в нем получает развитие мысль о соблазнительной силе женской красоты: сначала употребляется обобщающая фраза («Много народу в грех введешь!»), а позднее она конкретизируется, ведь речь идет и о вертопрахах, ради красоты убивающих друг друга на поединках, и о благочестивых стариках, которые не могут устоять перед женскими чарами.

Отметим, что во втором монологе речь более эмоциональная: если в первом – употребляется семь вопросительных предложений и два восклицательных, то во втором – одно вопросительное предложение и восемнадцать восклицательных. Но нельзя не отметить следующее: риторические вопросы, задаваемые барыней, несут в себе оценочный смысл, как и предложения восклицательные, и являются одним из способов выражения экспрессии. А последнюю усиливает и повторяющееся междометие.

<p>Действие первое [7, с. 355–356]</p>	<p>Действие четвертое [7, с. 387]</p>
<p>Что, красавицы? Что тут делаете? Молодцов поджидаете, кавалеров? Вам весело? Весело? Красота-то ваша вас радует? Вот куда красота-то ведет. <i>(Показывает на Волгу.)</i> Вот, вот, в самый омут. <i>(Варвара улыбается.)</i> Что смеетесь? Не радуйтесь! <i>(Стучит палкой.)</i> Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неуголимой! <i>(Уходя.)</i> Вон, вон куда красота-то ведет. <i>(Уходит.)</i></p>	<p>Что прячешься! Нечего прятаться! Видно, боишься: умирать-то не хочется! Пожить хочется! Как не хотеться! Видишь, какая красавица! Ха, ха, ха! Красота! А ты молись богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много народу в грех введешь! Вертопрахи на поединки выходят, шпагами колют друг друга. Весело! Старики старые, благочестивые, об смерти забывают, соблазняются на красоту-то! А кто отвечать будет? За все тебе отвечать придется. В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей! <i>(Катерина прячется.)</i> Куда прячешься, глупая! От Бога-то не уйдешь! <i>(Удар грома.)</i> Все в огне гореть будете в неугасимом! <i>(Уходит.)</i></p>

Если в первой ситуации рядом с Катериной Варвара и полусумасшедшая барыня обращается к ним двоим, то теперь слова этой женщины обращены только к Катерине, на поведение которой она реагирует, при этом угрожая и показывая безвыходность ее положения («Куда прячешься, глупая! От Бога-то не уйдешь!»).

И в первом, и во втором монологах звучит тема смерти, но в четвертом действии барыня побуждает к незамедлительному действию («В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!»).

Если в первом действии Катерина находится в преддверии совершения греха, то в четвертом действии в ее сознании живет мысль о Божьем наказании за совершенный грех, т.е. усиление экспрессии, о котором только что было сказано, обусловлено развитием сюжета, имеющего отношение к внутреннему конфликту. Поэтому символический смысл приобретает и то, что именно в четвертом действии пьеса начинается гроза и гремит гром, т.е. мистическое восприятие ситуации Катериной, под-

готовленное «грехопадением» героини Островского и обусловленное ее религиозным чувством, усиливается, что и приводит к признанию в содеянном.

П. Вайль и А. Генис, соотносящие «Грозу» А.Н. Островского с романом Г. Флобера «Госпожа Бовари», в частности, обращают внимание на то, что в этих произведениях присутствуют персонажи, олицетворяющие рок: слепой нищий и полубезумная барыня: «Оба появляются по два раза – в ключевые моменты сюжета. Слепой – в начале кризиса любви Эммы и Леона и второй раз – в миг смерти. Барыня – перед падением Катерины и второй раз – перед покаянием. Оба обличают и знаменуют несчастье. Но – по-разному. Французский слепой просвещенно рационален и игрив. Он из Рабле со своей песенкой: “Вдруг ветер налетел на дол и мигом ей задрал подол”. Его обличение подано в облегченной форме, зато без иносказаний. Совсем другая – барыня в “Грозе”: насквозь мистичная и высокопарная, она составляет

жутко-пародийную параллель Ломоносову и Державину своим архаичным языком и библейски туманными проклятиями» [1, с. 110].

Сцены, в которых проявляется внутренняя борьба Катерины, в определенной степени отражают друг друга. Докажем это.

Сначала рассмотрим десятое явление из второго действия [7, с. 366–367]. Монолог героини начинается с того, что она воспринимает ключ от калитки, переданный ей Варварой, как знак, символ гибели, беды, с которым необходимо расстаться во что бы то ни стало. Причем он «руки-то жжет, точно уголь». Такое сравнение вызывает ассоциацию с адом (вспомним об огне, горении как наказании). После этого Катерина размышляет о своем положении в доме, о «сокрушившей» ее свекрови, называя дом, где она сейчас живет, опостылевшим, а стены противными, после чего «задумчиво смотрит на ключ» и убеждает себя в том, что его обязательно надо бросить.

Но в ее психологическом состоянии происходит резкий перелом. Причем, если сначала она успокаивает себя фразами «Да какой же грех, если я взгляну на него раз, хоть издали-то! Да хоть и поговорю-то, так все не беда!» (своеобразная игра со своей совестью, стремление заглушить ее голос доводом рассудка), то после этого в ее словах обнаруживается решительность, создается ощущение, что все нравственно-религиозные преграды преодолены и торжествует чувство любви: «Мне хоть умереть, да увидеть его. Перед кем я притворяюсь-то!.. Бросить ключ! Нет, ни за что на свете! Он мой теперь... будь, что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!..» В связи с этим нель-

зя не обратить внимание на активно употребляемые инфинитивы (*умереть, увидеть, бросить*) и лексику со значением отрицания (*нет, ни за что*), передающие бескомпромиссность Катерины. Фраза же «Перед кем я притворяюсь-то!..» приобретает особую значимость, т.к. знаменует собой отказ от игры с собственной совестью, с нравственно-религиозным чувством: в конце концов не надо лгать самой себе.

В третьем явлении из второй сцены третьего действия [Там же, с. 377–378] мы обнаруживаем то же противоречие. Сначала Катерина называет Бориса окаянным человеком, врагом, погубителем, постоянно ему задавая сходные по смыслу вопросы («Зачем ты пришел?»; «Зачем ты пришел, погубитель мой?»; «Зачем ты моей гибели хочешь?»). Причем в ее репликах обнаруживается целый комплекс художественных мотивов. Это мотив греха, которого не замолить никогда и который «каменем ляжет на душу», мотив гибели («Зачем ты моей гибели хочешь?»; «Нет, нет! ты меня загубил!»; «Загубил, загубил, загубил!»; «Ну как же ты не загубил меня, коли я, бросивши дом, ночью иду к тебе»), мотив безволия («Нет у меня воли. Кабы была у меня своя воля, не пошла бы я к тебе»).

Но далее после небольшого молчания Катерина восклицает: «Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь!» – и кидается к Борису на шею. И в этот момент ее охватывают мысли о смерти: «Теперь мне умереть вдруг захотелось!»; «Нет, мне не жить! Уж я знаю, что не жить» (в прямом значении); «Как запрут на замок, вот смерть!» (в переносном значении). А мотив безволия

получает свое развитие в заключительной части третьего явления (об этом свидетельствуют выделенные нами курсивом глаголы и местоимения): «Словно на грех ты к нам приехал. Как увидела тебя, так уж *не своя стала*. С первого же раза, кажется, кабы ты *поманил меня*, я бы *и пошла за тобой*: иди ты хоть на край света, я бы все *шла за тобой и не оглянулась бы*». Хотя в репликах Катерины обнаруживается и противоречие: «Что меня жалеть, никто не виноват, – сама на то пошла». Все же собственная воля есть и способность принимать решение. Кроме того, в сознании Катерины оказываются рядом представления о грехе и людском суде: «Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда? Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь, на земле, натерпишься».

Действительно, в рассмотренных выше двух явлениях пьесы действует общая психологическая модель: если Катерина сначала готова отказаться от любви к Борису, воспринимая свое чувство к нему как греховное, достойное наказания, то чуть позднее она полностью отдается этому чувству.

Признание Катерины в содеянном следует рассматривать как развязку драматического действия, реализующего внутренний конфликт.

В четвертом-шестом явлениях четвертого действия [7, с. 385–388] мы видим Катерину встревоженной, причем налицо усиление ее психологического напряжения, вызванное импульсами внешнего мира. Если сначала Катерина, воспринимающая себя как грешницу, говорит о душевной боли, мучениях («Нет! Не могу! Ничего не могу. У меня уж очень сердце болит»; «Чего ему еще надо от меня?..

Или ему мало этого, что я так мучаюсь»), то позднее, прислушиваясь к словам жителей города Калинова о грозе и ее неизбежных трагических последствиях («Уж ты помани мое слово, что эта гроза даром не пройдет. Верно тебе говорю: потому знаю. Либо уж убьет кого-нибудь, либо дом сгорит; вот увидишь: потому смотри, какой цвет необнаковенный!»), уверяет Тихона в собственной смерти: «Меня убьет. Молитесь тогда за меня!» Появление же полусумасшедшей барыни с ее развернутым монологом, завершающимся фразой «Все в огне гореть будете в неугасимом», фразой, которой предшествует удар грома, усиливает мистические чувства Кабановой, опускающейся на колени, быстро вскакивающей со словами «Ах! Ад! Ад! Геенна огненная!» и признающейся в своей греховности: «Грешна я перед Богом и перед вами!»

Отметим, что в микромонолог Катерины входят двенадцать восклицательных предложений с экспрессивной лексикой, которые передают волнение необычайной силы. Причем существенное место в нем занимают назывные предложения, а также обращения («Ад!», «Геенна огненная!», «Матушка!», «Тихон!») и лексические повторы («Ад! Ад!», «Помнишь, помнишь!»). И не удивляет, что после признания она «падает без чувств на руки мужа».

Характеризуя эту сцену, нельзя пройти мимо понятия «страх».

Еще в первом действии Катерина говорит Варваре: «Как, девушка, не бояться! Всякий должен бояться. 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 я явлюсь перед Богом такая, какая я здесь с тобой, после этого разговору-то, – вот что страшно» [7, с. 357]. Совершенно очевидно, что эти слова – не о физиологическом страхе смерти, а о совестливости. Именно в таком ракурсе интерпретирует концепт «страх» Ю.В. Лебедев: «В “Толковом словаре” 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 грозных небесах. Тут не рабство, тут равенство. Катерина равно героична как в страстном и безоглядном любовном увлечении, так и в глубоко совестливом всенародном покаянии» [5, с. 297].

Е.Г. Холодов, осмысляя эпизод признания, акцентирует внимание на различии понятий «причина того или иного события» и его «повод»: «Не гроза, следовательно, не пугающее пророчество сумасшедшей старухи, не страх перед геенной огненной побудили Катерину Кабанову признаться в “грехе”. Все это действительно могло подтолкнуть героиню к признанию, ускорить его; но это скорее повод, чем причина. Истинная же причина в том, что для ее честной и цельной натуры невыносимо то ложное положение, в котором она оказалась» [10, с. 266]. Конечно, в этой интерпретации ситуации слово «страх» рассматривается в традиционном, бытовом ракурсе, лишаясь нравственно-религиозного содер-

жания, присутствующего в суждениях Ю.В. Лебедева.

Ситуации в первых действиях драмы, в которых раскрывается все различие жизненных позиций Катерины и Кабанихи, пока не провоцирующее серьезные столкновения, но обуславливающее психологическое напряжение в отношениях, можно назвать экспозицией, если характеризовать **внешний конфликт**. Но необходимо подчеркнуть следующее: эти ситуации определенным образом связаны с ситуациями, в которых показывается внутренняя борьба Катерины, т.к. ощущение одиночества в доме усиливает ее чувство любви к Борису, воспринимаемое одновременно как спасение и как страшный грех.

Тем не менее внешний конфликт прежде всего реализуется через сюжет пьесы следующим образом: завязкой следует назвать признание Катерины в конце четвертого действия, ведь оно предельно обостряет ее отношения с «темным царством»; кульминацией – итоговый разговор Катерины с Борисом, обрекающим ее на одиночество и гибель; развязкой действия – самоубийство и предшествующий ему предсмертный монолог героини.

В монологе Катерины из второго явления пятого действия раскрывается ее тяжелейшее душевное состояние, вызванное положением в доме Кабанихи: «Ночи, ночи мне тяжелы! Все пойдут спать, и я пойду; всем ничего, а мне как в могилу. Так страшно в потемках! Шум какой-то делается. И поют, точно кого хоронят; только так тихо, чуть слышно, далеко, далеко от меня... Свету-то так рада сделаешься! А встать не хочется, опять те же люди, те же разговоры, та же мука. Зачем они так

смотрят на меня?» [7, с. 391–392]. Казалось бы, в восприятии Катериной пространства и времени обнаруживается определенная закономерность: потемкам, вызывающим ассоциацию с могилой, резко противопоставляется свет, напоминающий о жизни. Но тут же этот контраст снимается, т.к. утро и день также означают мучения, а сама жизнь теряет всякий смысл. Люди, окружающие Катерину, представляют враждебный ей мир: «Казнить-то тебя, говорят, так с тебя грех снимется, а ты живи да мучайся своим грехом» [Там же].

Отметим, что в монологе Катерины фиксируется такое ее состояние и состояние «темного царства», которое свидетельствует о развитии внешнего конфликта. Дополнительный материал к его характеристике дает реплика Кабановой из третьего явления. Имеют в виду слова Катерины о свекрови и ее окружении: «Мучает меня, запирает. Всем говорит и мужу говорит: “Не верьте ей, она хитрая”. Все и ходят за мной целый день и смеются мне прямо в глаза. На каждом слове все тобой попрекают» [7, с. 392]. Даже Тихон воспринимается ей как представитель враждебного мира: «То ласков, то сердится, да пьет все. Да постыл он мне, постыл, ласка-то его мне хуже побоев» [Там же, с. 393]. Жизнь в замкнутом пространстве среди людей, вызывающих тяжелые чувства, невыносима.

Конечно, эта ситуация не идет ни в какое сравнение с тем, что мы видим в первом действии. Вспомним слова Катерины в адрес Кабанихи, свидетельствующие о силе характера и чувстве собственного достоинства: «Ты про меня, маменька, напрасно это говоришь. Что при людях, что без

людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю»; «Напраслину-то терпеть кому ж приятно» [Там же, с. 350]. Постоянное недовольство Марфы Игнатьевны распространяется на все молодое поколение, но в своих претензиях она доходит до определенной черты, не допуская обострения конфликта.

Кульминационной ситуацией следует назвать итоговый разговор Катерины с Борисом, в заключительной части которого главная героиня пьесы, видимо, и принимает роковое решение, в связи с чем вспомним следующие слова Катерины и Бориса: «Поедешь ты дорогой, ни одного ты нищего так не пропускай, всякому подай, да прикажи, чтоб молились за мою грешную душу» – «Не задумала ли ты чего? Измучусь я дорогой-то, думавши о тебе» [Там же, с. 392–394].

Из приведенных ниже реплик Бориса становится ясно, что он – очень слабый, безвольный человек, который не может постоять за свое чувство: «Не по своей я воле еду»; «Кто ж это знал, что нам за любовь нашу так мучиться с тобой! Лучше б бежать *мне* тогда!»; «Не застали б нас здесь!»; «Ах, кабы знали эти люди, каково *мне* прощаться с тобой! <...> Злодеи вы! Изверги! Эх, кабы сила!»; «Ну, Бог с тобой! Только одного и надо у Бога просить, чтоб она умерла поскорее, чтобы ей не мучиться долго!» [Там же].

Курсивом выделенное местоимение, стоящее в дательном падеже и указывающее на субъекта состояния, свидетельствует об эгоизме Бориса, слишком погруженного в собственные чувства в тот момент, когда любимая женщина им обречена на одиночество. Причем нельзя не обратить внимание на то, что Борис

торопится, спешит (дело, конечно, не только в том, что он у дяди отпросился «на минуточку», для него разговор с Катериной – тяжелейшее психологическое испытание), Катерина же трижды останавливает его: «Постой, постой! Что-то я тебе хотела сказать!»; «Погоди, погоди!», «Постой, постой! Дай мне поглядеть на тебя в последний раз».

В предсмертном монологе Катерины встречается следующий парадокс: главная героиня описывает «могилушку», т.е. говорит о смерти, но природа, какой она ее представляет, – само воплощение жизни, энергии, она не выглядит застывшей, мертвой. На довольно-таки небольшом текстовом пространстве налицо концентрация глаголов: «Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие, всякие» [7, с. 394]. Впечатляет и цветовая гамма, жестко не обозначенная, о чем свидетельствует многообразие и повторяющееся определенное местоимение.

Нельзя не согласиться с Ю.В. Лебедевым, утверждавшим, что «Катерина умирает удивительно, ее смерть – это последняя вспышка радостной и беззаветной любви к деревьям, птицам, цветам и травам, к красоте и гармонии Божьего мира. Смерть преодолевается верой в неиссякаемую творческую силу великой природы. Не геенна огненная, а лучистый солнечный свет, весеннее обновление ждут Катерину за гробом. Монолог ее о могилушке – сплошные спящие метафоры, пронизанные токами народной мифологической культуры» [5, с. 299–300].

Мир природы в этом монологе резко противопоставляется миру людей и самой жизни: «А об жизни и думать не хочется. Опять жить? Нет, нет, не надо... нехорошо! И люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны! Не пойду туда! Нет, нет, не пойду! Придешь к ним, они ходят, говорят, а на что мне это!» [7, с. 394]. Пространственная картина этой жизни, ее звуки в сознании и душе Катерины диссонируют с тем, что происходит в мире природы. Создается ощущение, что гибель главной героини пьесы неизбежна.

В.Г. Шукин продолжает линию рассмотрения самоубийства Катерины в мифопоэтическом контексте: «Но осуществить свою “грозовую” натуру вполне она может именно как гроза, как молния – вспыхнуть в невыносимом ни для какого земного существа огненном порыве воли и тут же сгореть, погаснуть навсегда. Мгновенная вспышка души и сразу смерть – вот и вся настоящая жизнь Катерины, в чем-то подобная лермонтовскому Мцыри, пожившему на воле даже не десять дней, а всего три. Смертельной же для героини оказывается также своя, “грозовая”, стихия – вода. В небесной грозе вода и огонь живут вместе, но на земле такое невозможно. Сырая земля, глиняная грязь Калинова погасила огонь Катериной души, выступив в роли античного рока. Но гордая женщина предпочла не обычную “земляную” смерть, а гибель в родной водяной стихии. Тем более, что, бросившись не в пруд, как бедная Лиза, а в Волгу, с которой традиционно связывались представления о воле и вольнице, Катерина еще раз осталась верной самой себе» [11, с. 194–195]. Такой подход возвышает внутренний мир

героини А.Н. Островского, выводя его за узкие рамки социально-бытовых интерпретаций. При этом подчеркивается неизменность самой психологической природы Катерины, проявляющаяся и в том, какую смерть она себе выбирает.

Итак, перед нами **двусоставная сюжетная структура**, элементы которой взаимодействуют друг с другом. В связи с этим возникает ассоциация с комедией А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Распространенным следует называть мнение, что в этом произведении два конфликта: личный и общественный. В первом случае следует иметь в виду историю взаимоотношений Чацкого и Софии, во втором – его положение в фамусовском обществе. Тем не менее в пьесе один сюжет.

Во-первых, София – сама представительница фамусовского общества, пусть и существенно отличающаяся от него, если помнить о ее внутреннем мире, сложность, неоднозначность которого показал И.А. Гончаров в своей статье «Миллон терзаний». Во-вторых, динамика сюжета обусловлена только одним – взаимоотношениями главных героев, в связи с чем вспомним кульминационную ситуацию – объявление Чацкого сумасшедшим. Этот поступок совершает именно София (и вполне осознанно) в тот момент, когда она не в состоянии выдержать оскорблений в адрес Молчалина. И пусть провоцирует Софию на этот поступок некий Г. Н., воспринимающийся нами как типичный пред-

ставитель фамусовского общества, но принципиально важно то, что объявляет Чацкого сумасшедшим именно София.

А.С. Грибоедов соединил на уровне конкретных жизненных ситуаций «личное» содержание с общественным. Иначе говоря, общественно значимый конфликт, точно передающий дух исторической эпохи, ее атмосферу, реализуется через напряженную любовную интригу.

В драме же «Гроза» обнаруживается при наличии двух конфликтов *линейная* структура: вслед за реализацией внутреннего конфликта обостряется и развивается внешний конфликт.

При «рамочном» анализе сюжета «Грозы» без затруднений можно выделить следующие его элементы: завязку действия – прощание Катерины с Тихоном перед отъездом его из города, кульминацию – признание Катерины в финале четвертого действия, развязку действия – самоубийство Катерины и монолог, предшествующий этому ее поступку. Такой вариант структурирования сюжета отражает отношения главной героини пьесы с Борисом. События, связанные с ними, и составляют основу содержания произведения.

Если же идти по пути детализации сегментов сюжета и учитывать *характер* конфликта, связывающего в один узел ситуации с вполне определенным нравственно-психологическим содержанием, то необходимо актуализировать представленную в статье осложненную структурную модель.

Библиографический список

1. Вайль П.Л., Генис А.А. Родная речь: Уроки изящной словесности. М., 1995.
2. Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // Русская литературная критика 1860-х годов: Избранные статьи. М., 1984. С. 137–203.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. М., 2013.

4. Лакшин В.Я. Мудрость Островского // Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1987. С. 5–30.
5. Лебедев Ю.В. В середине века: Историко-литературные очерки. М., 1988.
6. Лотман Л.М. Островский и драматургия второй половины XIX века // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 7. М., 1991. С. 62–75.
7. Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1987.
8. Тихомиров В.В. Структура драматического произведения (опыт прочтения драмы А.Н. Островского «Гроза») // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. 2014. № 2. С. 149–153.
9. Фортунатов Н.М. А.Н. Островский // История русской литературы XIX века: учебник для бакалавров. М., 2012. С. 320–367.
10. Холодов Е. Катерина Кабанова (опыт характеристики героини драмы А.Н. Островского «Гроза») // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969. С. 244–268.
11. Шукин В.Г. Заметки о мифопоэтике «Грозы» // Вопросы литературы. 2006. № 3. С. 180–195.

References

1. Vail P.L., Genis A.A. *Rodnaya rech: Uroki izyashhnoj slovesnosti* [Native speech: Lessons of fine literature]. Moscow, 1995.
2. Dobrolyubov N.A. Ray of light in the dark kingdom. *Russkaya literaturnaya kritika 1860-x godov: Izbrannye stati*. Moscow, 1984. Pp. 137–203. (In Rus.)
3. Esin A.B. *Principy i priyomy analiza literaturnogo proizvedeniya* [Principles and techniques of literary analysis works]. Textbook. Moscow, 2013.
4. Lakshin V.Ya. Wisdom of Ostrovsky. A.N. *Ostrovskij. Sochineniya: v 3 t. T. 1*. Moscow, 1987. Pp. 5–30. (In Rus.)
5. Lebedev Yu.V. *V seredine veka: Istoriko-literaturnye ocherki* [In the middle of the century: Historical and literary essays]. Moscow, 1988.
6. Lotman L.M. Ostrovsky and dramaturgy of the second half of the XIX century. *Istoriya vseimnoj literatury: v 9 t. T. 7*. Moscow, 1991. Pp. 62–75. (In Rus.)
7. Ostrovsky A.N. *Sochineniya: v 3 t. [Works in 3 vols.]*. Vol. 1. Moscow, 1987.
8. Tikhomirov V.V. The structure of a dramatic work (the experience of reading the drama by A.N. Ostrovsky “Thunderstorm”). *Vestnik of Kostroma State University*. 2014. No. 2. Pp. 149–153. (In Rus.)
9. Fortunatov N.M. A.N. Ostrovsky. *Istoriya russkoj literatury XIX veka*. Textbook. Moscow, 2012. Pp. 320–367. (In Rus.)
10. Kholodov E. Katerina Kabanova (experience of characterization of the heroine of the drama “Thunderstorm” by A.N. Ostrovsky). *Russkaya klassicheskaya literatura: Razbory i analizy*. Moscow, 1969. Pp. 244–268. (In Rus.)
11. Shchukin V.G. Notes on the mythopoetics of “Thunderstorm”. *Voprosy literatury*. 2006. No. 3. Pp. 180–195. (In Rus.)

Статья поступила в редакцию 20.02.2023, принята к публикации 20.03.2023

The article was received on 20.02.2023, accepted for publication 20.03.2023

Сведения об авторе / About the author

Шутан Мстислав Исаакович – доктор педагогических наук, кандидат филологических наук; заведующий кафедрой гуманитарного образования, Нижегородский институт развития образования

Mstislav I. Shutan – ScD in Education, PhD in Philology; Head of the Department of Historical and Philological Sciences, Nizhny Novgorod Institute of the Education Development

E-mail: mshutan@mail.ru