



**ГБПОУ «Пермский политехнический колледж
имени Н.Г. Славянова»**

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ
ПО ВЫПОЛНЕНИЮ ПРАКТИЧЕСКИХ РАБОТ
ПО ДИСЦИПЛИНЕ ОУД.02 ЛИТЕРАТУРА**

для реализации Программы подготовки специалистов среднего звена (ППССЗ)
по специальности
15.02.19 Сварочное производство
на базе основного общего образования
(технологический профиль профессионального образования)

СОДЕРЖАНИЕ

1	Пояснительная записка	2
2	Содержание практических занятий	4
	Практическая работа № 1	4
	Практическая работа № 2	5
	Практическая работа № 3	5
	Практическая работа № 4	5
	Практическая работа № 5	30
	Практическая работа № 6	31
	Практическая работа № 7	31
	Практическая работа № 8	32
	Практическая работа № 9	32
	Практическая работа № 10	38
	Практическая работа № 11	39
	Практическая работа № 12	39
	Практическая работа № 13	40
	Практическая работа № 14	41
	Практическая работа № 15	42
	Практическая работа № 16	42
	Практическая работа № 17	43
	Практическая работа № 18	43
	Практическая работа № 19	44
	Практическая работа № 20	45
	Практическая работа № 21	46
	Практическая работа № 22	47
	Практическая работа № 23	48
	Практическая работа № 24	48
	Практическая работа № 25	50
	Практическая работа № 26	51
3	Список источников и литературы	53

Пояснительная записка

Методические указания по выполнению практических занятий обучающимися по ОУД.02 Литература предназначены для обучающихся по специальности 15.02.19 Сварочное производство.

Цель методических указаний: оказание помощи обучающимся в выполнении практических работ по дисциплине ОУД.02 Литература

Настоящие методические указания содержат работы, которые позволят обучающимся закрепить теоретические знания, сформировать необходимые умения и навыки деятельности по 08.02.09 Монтаж, наладка и эксплуатация электрооборудования промышленных и гражданских зданий направлены на формирование следующих компетенций:

ОК 01. Выбирать способы решения задач профессиональной деятельности применительно к различным контекстам;

ОК 02. Использовать современные средства поиска, анализа и интерпретации информации, и информационные технологии для выполнения задач профессиональной деятельности;

ОК 03. Планировать и реализовывать собственное профессиональное и личностное развитие, предпринимательскую деятельность в профессиональной сфере, использовать знания в различных жизненных ситуациях;

ОК 04. Эффективно взаимодействовать и работать в коллективе и команде;

ОК 05. Осуществлять устную и письменную коммуникацию на государственном языке Российской Федерации с учетом особенностей социального и культурного контекста;

ОК 06. Проявлять гражданско-патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных общечеловеческих ценностей, в том числе с учетом гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений, применять стандарты антикоррупционного поведения;

ОК 09. Пользоваться профессиональной документацией на государственном и иностранном языках.

Описание каждого практического занятия содержит: раздел, тему, количество часов, цели работы, что должен знать и уметь обучающийся, теоретическую часть, порядок выполнения работы, контрольные вопросы, учебно-методическое и информационное обеспечение.

На выполнение практических занятий по дисциплине ОУД.02 Литература отводится 52 часа.

Содержание практических занятий

Практическая работа №1

Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. Темы лирики: тема поэта и толпы, тема свободы, тема любви

Раздел 1. Человек и его время: классики первой половины XIX века и знаковые образы русской культуры

Тема: 1.1 А.С. Пушкин как национальный гений и символ

Количество часов: 2

Цели:

- обобщить и систематизировать знания студентов по произведениям русской литературы

Задачи:

- уяснение жанрового своеобразия произведения, особенностей композиции, выявление основных проблем произведения

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Произвести комплексный анализ поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник», выполнив следующие задания:

1. К какому литературному направлению относится данная поэма?
2. Каким образом в поэме отражается присутствие автора?
3. Каким вы видите Петра во вступлении?
4. В чем суть конфликта Петра и Евгения?
5. Выпишите из текста поэмы цитаты, характеризующие Петра как царя-преобразователя и «горделивого истукана»;
6. Кого А.С. Пушкин сделал главным героем поэмы?
7. Выпишите строки, дающие представления о смысле жизни Евгения?
8. Выпишите качества характера Евгения, вызывающие симпатию.

Практическая работа №2

Чтение и анализ стихотворений; подготовка литературно-музыкальной композиции на стихи поэта

Раздел 1. Человек и его время: классики первой половины XIX века и знаковые образы русской культуры

Тема: 1.2. Тема одиночества человека в творчестве М.Ю. Лермонтова (1814-1841)

Количество часов: 2

Цели:

- обобщить и систематизировать знания студентов по произведениям русской литературы

Задачи:

- уяснение жанрового своеобразия произведения, особенностей композиции, выявление основных проблем произведения

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Чтение и анализ стихотворений М.Ю. Лермонтова (по выбору студента).

План анализа стихотворения включает в себя следующие этапы:

1. Автор и название стихотворения;
2. История создания стихотворения: когда оно было написано, по какому поводу, кому автор его посвятил;
3. Жанр стихотворения;
4. Тема, идея, основная мысль стихотворения;
5. Композиция стихотворения, его деление на строфы;
6. Образ лирического героя, авторское «Я» в стихотворении;
7. С помощью каких художественных средств выразительности раскрывается основная мысль автора, тема и идея стихотворения;
8. Ритм стиха, стихотворный размер, рифма;
9. Мое восприятие стихотворения;
10. Значение этого стихотворения в творчестве поэта.

Примерный список стихотворений М.Ю. Лермонтова для прочтения на лекции:

- Ангел; Нет, я не Байрон, я другой; Тучи; Нищий; Из-под таинственной, холодной полумаски; Парус, Смерть поэта; Бородино; Дума; Поэт; Три пальмы; Молитва; И скучно и грустно; Нет, не тебя так пылко я люблю; Родина; Сон; Пророк; Выхожу один я на дорогу и др.

Практическая работа №3

Участие в экскурсии «Литературная Пермь»

Раздел 1. Человек и его время: классики первой половины XIX века и знаковые образы русской культуры

Тема: Дело мастера боится

Количество часов: 2

Цели:

- обобщить и систематизировать знания студентов по произведениям русской литературы

Задачи:

- уяснение жанрового своеобразия произведения, особенностей композиции, выявление основных проблем произведения

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Программа экскурсии (могут быть внесены изменения):

- Музей и клуб ГУВД – бывшее благородное собрание, при котором останавливался А.П. Чехов (ул. Сибирская, 20);
- Бывшая частная мужская гимназия сестер Циммерман, ставших прототипом чеховских «Трех сестер» (ул. Максима Горького, 37);
- Ул. 25 октября, 22Б, где жил А.Л. Решетов;
- Пермское отделение союза журналистов России – бывшая редакция газеты «Звезда», где работал А.П. Гайдар (ул. Сибирская, 8);
- Пермская городская дума, где Ф.М. Решетников работал помощником библиотекаря (ул. Ленина, 23);
- Сквер им. Решетникова (ул. Монастырская, 17);
- Сквер театра оперы и балета им. П.И. Чайковского, где установлен единственный в России памятник Б.Л. Пастернаку (ул. Петропавловская, 25А);
- Пермская медицинская академия им. Е.А. Вагнера – бывшее здание Пермской классической гимназии, в которой учился М.А. Осоргин;
- ул. Ленина, 84 – дом, в котором жил В.П. Астафьев.

Практическая работа №4

Драма «Гроза» в оценке критики (Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев, А.П. Григорьев)

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.1. Драматургия А.Н. Островского в театре. Судьба женщины в XIX веке и ее отражение в драмах А.Н. Островского (1823-1886)

Количество часов: 2

Цели:

- обобщить, углубить и систематизировать знания студентов по произведениям русской литературы, драматургии второй половины 19 века, уметь рассматривать литературный процесс в контексте эпохи; анализировать произведения, относящиеся к разным жанрам. Обзор произведения А.Н. Островского «Гроза»

Задачи:

- уяснение жанрового своеобразия произведения, особенностей композиции, выявление основных проблем произведения

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

«Н.А. Добролюбов. «Луч света в темном царстве»

Незадолго до появления на сцене «Грозы» мы разбирали очень подробно все произведения Островского. Желая представить характеристику таланта автора, мы обратили тогда внимание на явления русской жизни, воспроизводимые в его пьесах, старались уловить их общий характер жизни, воспроизводимые в его пьесах, старались уловить их общий характер и попытаться, таков ли смысл этих явлений в действительности, каким он представляется нам в произведениях нашего драматурга. Если читатели не забыли – мы пришли тогда к тому результату, что Островский обладает глубоким пониманием русской жизни и великим умением изображать резко и живо самые существенные ее стороны. «Гроза» вскоре послужила новым доказательством справедливости нашего заключения. Мы хотели тогда же говорить о ней, но почувствовали, что нам необходимо пришлось бы при этом повторять многие из прежних наших соображений, и потому решились молчать о «Грозе», предоставив читателям, которые поинтересовались нашим мнением, поверить на ней те общие замечания, какие мы высказали об Островском еще за несколько месяцев до появления этой пьесы. Наше решение утвердилось в нас еще более, когда мы увидели, что по поводу «Грозы» появляется во всех журналах и газетах целый ряд больших и маленьких рецензий, трактовавших дело с самых разнообразных точек зрения. Мы думали, что в этой массе статей скажется наконец об Островском и о значении его пьес что-нибудь по-

больше того, нежели что мы видели в критиках, о которых упоминали в начале первой статьи нашей о «Темном царстве». В этой надежде и сознании того, что наше собственное мнение о смысле и характере произведений Островского высказано уже довольно определенно, мы сочли за лучшее оставить разбор «Грозы».

Но теперь, снова встречая пьесу Островского в отдельном издании и припоминая все, что было о ней писано, мы находим, что сказать о ней нескольких слов с нашей стороны будет совсем не лишнее. Она дает нам повод дополнить кое-что в наших заметках о «Темном царстве», провести далее некоторые из мыслей, высказанных нами тогда, и – кстати – объясниться в которых словах с некоторыми из критиков, удостоивших нас прямою или косвенною бранью.

Надо отдать справедливость некоторым из критиков: они умели понять различие, которые разделяет нас с ними. Они упрекают нас в том, что мы приняли дурную методу – рассматривать произведение автора и затем, как результат этого рассмотрения, говорить, что в нем содержится и каково это содержимое. У них совсем другая метода: они прежде говорят себе – что должно содержаться в произведении (по их понятиям, разумеется) и в какой мере все должное действительно в нем находится (опять сообразно их понятиям). Понятно, что при таком различии воззрений они с негодованием смотрят на наши разборы, уподобляемые одним из них «приисканию морали к басне». Но мы очень рады тому, что наконец разница открыта, и готовы выдерживать какие угодно сравнения. Да, если угодно, наш способ критики походит и на приискание нравственного вывода в басне: разница, например, в приложении к критике комедий Островского – и будет лишь настолько велика, насколько комедия отличается от басни и насколько человеческая жизнь, изображаемая в комедиях, важнее и ближе для нас, нежели жизнь ослов, лисиц, тростинки и прочих персонажей, изображаемых в баснях. Во всяком случае, гораздо лучше, по нашему мнению, разобрать басню и сказать: «вот такая мораль в ней содержится, и эта мораль кажется нам хороша или дурна, и вот почему», – нежели решить с самого начала: «вот такая мораль в ней содержится, и эта мораль кажется нам хороша или дурна, и вот почему», – нежели решить с самого начала: в этой басне должна быть такая-то мораль (например, почтение к родителям), и вот должна она быть выражена (например, в виде птенца, послушавшегося матери и выпавшего из гнезда); но эти условия не соблюдены, мораль не та (например, в примере кукушки, оставляющей свои яйца в чужих гнездах), – значит, басня не годится. Этот способ критики мы видели не раз в приложении к Островскому, хотя никто, разумеется, и не захочет в том признаться, а еще на нас же, с больной головы на здоровую, свалят обвинение, что мы приступаем к разбору литературных произведений с заранее принятыми идеями и требованиями. А между тем чего же яснее, – разве не говорили славянофилы: следует изображать русского человека добродетельным и доказывать, что корень всякого добра – жизнь по старине; в первых пьесах своих Островский этого не соблюдал, и потому «Семейная картина» и «Свои люди» недостойны его и объясняются только тем, что он еще подражал тогда Гоголю. А западники разве не кричали: следует научать в комедии, что суеверие вредно, а Островский колокольным звоном спасает от гибели одного из своих героев; следует вразумлять всех, что истинное благо состоит в образованности, а Островский в своей комедии позорит образованного Вихорева перед неучем Бородинским; ясно, что «Не в свои сани садись» и «Не так живи, как хочешь» – плохие пьесы. А приверженцы художественности разве не провозглашали: искусство должно служить вечным и всеобщим требованиям эстетики, а Островский в «Доходном месте» недостойно искусства и должно быть причислено к обличительной литературе! А г. Некрасов из Москвы разве не утверждал: «Большов не должен в нас возбуждать сочувствия, а между тем 4-й акт «Своих людей» написан для того, чтобы возбуждать в нас сочувствие к Большову; стало быть, четвертый акт лишний! А г. Павлов (Н.Ф.) разве не извивался, давая разуметь такие положения: русская народная жизнь может дать материал только для балаганных представлений; в ней нет элементов для того, чтобы из нее соорудить что-нибудь сообразное «вечным» требованиям искусства; очевидно поэтому, что Островский, берущий сюжеты из простонародной жизни есть не более как балаганный сочинитель... А еще один московский критик разве не строил таких заключений: драма должна представлять нам героя, проникнутого высокими идеями; героиня «Грозы», напротив, вся проникнута мистицизмом, следовательно, не годится для драмы, ибо не может возбудить нашего сочувствия; следовательно, «Гроза» имеет только значение сатиры, да и то неважной, и пр.

Кто следил за тем, что писалось у нас по поводу «Грозы», тот легко припомнит и еще несколько подобных критик. Нельзя сказать, чтоб все они были написаны людьми совершенно убогими в умственном отношении; чем же объяснить то отсутствие прямого взгляда на вещи, которое во всех них поражает беспристрастного читателя? Без всякого сомнения, его надо приписать старой критической рутине, которая осталась во многих головах от изучения художественной схоластики в курсах Кошанского, Ивана Давыдова, Чистякова и Теленецкого. Известно, что, по мнению сих почтенных теоретиков, критика есть приложение к известному произведению общих законов, излагаемых в курсах тех же теоретиков: подходит под законы – отлично; не подходит – плохо. Как видите, придумано недурно для отживающих стариков: покамест такое начало в критике, они могут быть уверены, что не будут считаться совсем отсталыми, что бы ни происходило в литературном мире. Ведь законы прекрасно установлены ими в их учебниках, на основании тех произведений, в красоту которых они веруют; пока все новое будут судить на основании утвержденных ими законов, до тех пор изящным и будут признаваться только то, что с ними сообразно, ничто новое не посмеет предъявить своих прав; старички будут правы, веруя в Карамзина и не признавая Гоголя, как думали быть правыми почтенные люди, восхищавшиеся подражателями Расина и ругавшие Шекспира пьяным дикарем, вслед за Вольтером, или преклонявшиеся пред «Мессиадой» и на этом основании отвергавшие «Фауста». Рутинерам, даже самым бездарным, нечего бояться критики, служащей пассивною поверкою от нее самым даровитым писателям, если

они вносят в искусство нечто новое и оригинальное. Они должны идти наперекор всем нареканиям «правильной» критики, назло ей составить себе имя, назло ей основать школу и добиваться того, чтобы с ними стал соображаться какой-нибудь новый теоретик, при составлении нового кодекса искусства. Тогда и критика смиренно признает их достоинства; а до тех пор она должна находиться в положении несчастных неаполитанцев в начале нынешнего сентября – которые хоть и знают, что не нынче, так завтра к ним Гарибальди придет, а все-таки должны признавать Франциска своим королем, пока его королевскому величеству не угодно будет остановить свою столицу.

Правда, иногда объясняя характер известного автора или произведения, критик сам может найти в произведении то, чего в нем вовсе нет. Но в этих случаях критик всегда сам выдает себя. Если он вздумает придать разбираемому творению мысль более живую и широкую, нежели какая действительно положена в основании его автором, – то, очевидно, он не в состоянии будет достаточно подтвердить свою мысль указаниями на самое сочинение, и, таким образом, критика, показавши, чем бы могло быть разбираемое произведение, чрез то самое только яснее выкажет бедность его замысла и недостаточность исполнения. В пример подобной критики можно указать, например, на разбор Белинским «Тарантаса»; написанной с самой злой и тонкой иронией, разбор этот многими принимался за чистую монету, но и эти многие находили, что смысл, приданный «Тарантасу» Белинским, очень хорошо проводится в его критике, но самым сочинением графа Соллогуба ладится плохо. Впрочем, такого рода критические утрировки встречаются очень редко. Гораздо чаще другой случай – что критик действительно не поймет разбираемого автора и выведет из его сочинения то, чего совсем и не следует. Например, один, г. П-ий, разбирая «Грозу», решился последовать той же методе, какой мы следовали в статьях о «Темном царстве», и, изложивши сущность содержания пьесы, принялся за выводы. Оказалось, по его соображениям, что Островский в «Грозе» вывел на смех Катерину, желая в ее лице опозорить русский мистицизм. Ну, разумеется, прочитавши такой вывод, сейчас и видишь, к какому разряду умов принадлежит г. П-ий и можно ли полагаться на его соображения. Никто такая критика не собьет с толку, никому она не опасна...

Совсем другое дело та критика, которая приступает к авторам, точно к мужикам, приведенным в рекрутское присутствие, с форменною меркою, и кричит то «лоб», то «затылок», смотря по тому, подходит новобранец под меру или нет. Там расправа короткая и решительная; и если вы верите в вечные законы искусства, напечатанные в учебнике, то вы от такой критики не отвертитесь. Она по пальцам докажет вам, что то, чем вы восхищаетесь, никуда не годится, а то чего вы дремлете, зеваете или получаете мигрень, это-то и есть настоящее сокровище. Возьмите, например, хоть «Грозу»: что это такое? Дерзкое оскорбление искусства, ничего больше, – и это очень легко доказать. Раскройте «Чтения о словесности» заслуженного профессора и академика Ивана Давыдова, составленные им с помощью перевода лекций Блэра, или загляните хоть в кадетский курс словесности г. Плаксина, – там ясно определены условия образцовой драмы. Предметом драмы непременно должно быть событие, где мы видим борьбу страсти и долга, – с несчастными последствиями победы страсти или с счастливыми, когда побеждает долг. В развитии драмы должно быть соблюдаемо строгое единство и последовательность; развязка должна естественно и необходимо вытекать из завязки; каждая сцена должна непременно способствовать движению действия и подвигать его к развязке; поэтому в пьесе не должно быть ни одного лица, которое прямо и необходимо не учувствовало бы в развитии драмы, не должно быть ни одного разговора, не относящегося к сущности пьесы. Характеры действующих лиц должны быть ярко обозначены, и в обнаружении их должна быть необходима постепенность, сообразно с развитием действия. Язык должен быть сообразен с положением каждого лица, но не удаляться от чистоты литературной и не переходить в вульгарность.

Вот, кажется, все главные правила драмы. Приложим их к «Грозе».

Предмет драмы действительно представляет борьбу в Катерине между чувством долга супружеской верности и страсти к молодому Борису Григорьевичу. Значит, первое требование найдено. Но затем, отправляясь от этого требования, мы находим, что другие условия образцовой драмы нарушены в «Грозе» самым жестоким образом.

И, во-первых, – «Гроза» не удовлетворяет самой существенной внутренней цели драмы – внушить уважение к нравственному долгу и показать пагубные последствия увлечения страстью. Катерина, эта безнравственная, бесстыжая женщина, выбежавшая ночью к любовнику, как только муж уехал из дому, эта преступница представляется нам в драме не только не в достаточно мрачном свете, но даже с каким-то сиянием мученичества вокруг чела. Она говорит так хорошо, страдает так жалобно, вокруг нее так дурно, что против нее у вас нет негодования, вы ее сожалеете, вы вооружаетесь против ее притеснителей, и, таким образом, в ее лице оправдываете порок. Следовательно, драма не выполняет своего высокого назначения и делается, если не вредным примером, то по крайней мере праздной игрушкой.

Далее, с чисто художественной точки зрения находим также недостатки весьма важные. Развитие страсти представлено недостаточно: мы не видим, как началась и усилилась любовь Катерины к Борису и чем именно была она мотивирована; поэтому и самая борьба страсти и долга обозначается для нас не вполне ясно и сильно.

Единство впечатления также не соблюдено: ему вредит примесь постороннего элемента – отношений Катерины к свекрови. Вмешательство свекрови постоянно препятствует нам сосредоточивать наше внимание на той внутренней борьбе, которая должна происходить в душе Катерины.

Кроме того, в пьесе Островского замечаем ошибку против первых и основных правил всякого поэтического произведения, непростительную даже начинающему автору. Эта ошибка специально называется в драме – «двойственностью интриги»: здесь мы видим не одну любовь, а две – любовь Катерины к Борису и любовь Варвары к Кудряшу. Это хорошо только в легких французских водевилях, а не в серьезной драме, где внимание зрителей никак не должно быть отвлекаемо по сторонам.

Завязка и развязка также грешат против требований искусства. Завязка заключается в простом случае – в отъезде мужа; развязка также совершенно случайна и произвольна: это гроза, испугавшая Катерину и заставившая ее все рассказать мужу, есть не что иное, как *deus ex machina* (бог из машины), не хуже водевильного дядюшки из Америки.

Все действие идет вяло и медленно, потому что загромождено сценами и лицами, совершенно ненужными. Кудряш и Шапкин, Кулигин, Феклуша, барыня с двумя лакеями, сам Дикой – все это лица, существенно не связанные с основной пьесой. На сцену беспрестанно входят ненужные лица, говорят вещи, не идущие к делу, и уходят, опять неизвестно зачем и куда. Все декламации Кулигина, все выходки Кудряша и Дикого, не говоря уже о полусумасшедшей барыне и о разговорах городских жителей во время грозы, – могли бы быть выпущены без всякого ущерба для сущности дела.

Строго определенных и отделанных характеров в этой толпе ненужных лиц мы почти не находим, а о постепенности в их обнаружении нечего и спрашивать. Они являются нам прямо *ex abrupto* (ни с того ни с сего, внезапно), с ярлычками. Занавес открывается: Кудряш с Кулигиным говорят о том, какой ругатель Дикой, вслед за тем является и Дикой и еще за кулисами ругается... Тоже и Кабанова. Так же точно и Кудряш с первого слова дает знать себя, что он «лих на девок»; и Кулигин при самом появлении рекомендует себя как самоучка-механик, восхищающийся природою. Да так с этим они и остаются до самого конца: Дикой ругается, Кабанова ворчит, Кудряш гуляет ночью с Варварой. А полного всестороннего развития их характеров мы не видим во всей пьесе. Сама героиня изображается весьма неудачно: как видно, сам автор не совсем определенно понимал этот характер, потому что, не выставляя Катерину лицемеркою, заставляет ее, однако же, произносить чувствительные монологи, а на деле показывает ее нам как женщину бесстыжую, увлекаемую одной чувствительностью. О герое нечего и говорить, – так он бесцветен. Сами Дикой и Кабанова, характерны наиболее в г. Островского, представляют намеренную утрировку, близкую к пасквилю, и дают нам не живые лица, а «квинтэссенцию уродств» русской жизни.

Наконец и язык, каким говорят действующие лица, превосходит всякое терпение благовоспитанного человека. Конечно, купцы и мещане не могут говорить изящным литературным языком; но ведь нельзя же согласиться и на то, что драматический автор, ради верности, может вносить в литературу все площадные выражения, которыми так богат русский народ. Язык драматических персонажей, кто бы они ни были, может быть прост, но всегда благороден и не должен оскорблять образованного вкуса. А в «Грозе» послушайте, как говорят все лица: «Пронзительный мужик! Что ты с рылом-то лезешь! Всю внутреннюю разжигает! Женщины себе никак нагулять не могут!» Что это за фразы, что за слова? Поневоле повторишь с Лермонтовым:

С кого они портреты пишут?

Где разговоры эти слышат?

А если и случилось им,

Так мы их слушать не хотим.

Может быть, «в городе Калинове, на берегу Волги», и есть люди, которые говорят таким образом, но что же нам-то за дело до этого? Читатель понимает, что мы не употребляли особенных стараний, чтобы сделать убедительно эту критику; оттого в ней легко применить в иных местах живые нитки, которыми она сшита. Но уверяем, что ее можно сделать чрезвычайно убедительно и победоносно, можно ею уничтожить автора, раз ставши на точку зрения школьных учебников. И если читатель согласится дать нам право приступить к пьесе с заранее приготовленными требованиями относительно того, что и как в ней должно быть, – больше нам ничего не нужно: все, что несогласно с принятыми у нас правилами, мы сумеем уничтожить.

Но вот в этом-то и горе, что от подобного сомнения не уберется теперь ни один читатель. Презренная толпа, прежде благоговейно, разинув рот, внимавшая нашими вещаниями, теперь представляет плачевное и опасное для нашего авторитета зрелище массы, вооруженной, по прекрасному выражению г. Тургенева, «обоюдоострым мечом анализа». Всякий говорит, читая нашу громоносную критику: «Вы предлагаете нам свою «бурю», уверяя, что в «Грозе» то, что есть, – лишнее, а чего нужно, того недостает. Но ведь автору «Грозы», вероятно, кажется совсем противное; позвольте нам разобрать вас.

Разумеется, есть общие понятия и законы, которые всякий человек непременно имеет в виду, рассуждая о каком бы то ни было предмете. Но нужно различать эти естественные законы, вытекающие из самой сущности дела, от положений и правил, установленных в какой-нибудь системе. Есть известные аксиомы, без которых мышление невозможно, и их всякий автор предполагает в своем читателе так же, как всякий разговаривающий в своем собеседнике. Довольно сказать о человеке, что он горбат или кос, чтобы всякий увидел в этом недостаток, а не преимущество его организации. Так точно достаточно заметить, что такое-то литературное произведение безграмотно или исполнено лжи, чтобы этого никто не считал достоинством. Но когда вы скажете, что человек ходит в фуражке, а не в шляпе, этого еще недостаточно для того, чтобы я получил о нем дурное мнение, хотя в известном кругу и принято, что порядочный человек не должен фуражку носить. Так и в литературном произведении – если вы находите несоблюдение каких-нибудь единств или видите лица, не необходимые для развития интриги, так это еще ничего не говорит для читателя, не предубежденного в пользу

вашей теории. Напротив, то, что каждому читателю должно показаться нарушением естественного порядка вещей и оскорблением простого здравого смысла, могу я считать не требующим от меня опровержений, предполагая, что эти опровержения сами собою явятся в уме читателя, при одном моем указании на факт. Но никогда не нужно слишком далеко простираť подобное предположение. Критики, подобные Н.Ф. Павлову, Некрасову из Москвы, г. Пальховскому и пр., тем и грешат особенно, что предполагают безусловное согласие между собою и общим мнением гораздо в большем количестве пунктов, чем следует. Иначе сказать, - они считают непреложными, очевидными для всех аксиомами множество таких мнений, которые только им кажутся абсолютными истинами, а для большинства людей представляют даже противоречие с некоторыми общепринятыми понятиями.

Литературе до сих пор предоставлена была небольшая роль в этом движении человечества к естественным началам, от которых оно отклонилось. По существу своему литература не имеет деятельного значения, она только или предполагает то, что нужно сделать, или изображает то, что уже делается и сделано. В первом случае, то есть в предложениях будущей деятельности, она берет свои материалы и основания из чистой науки; во втором – из самих фактов жизни. Таким образом, вообще говоря, литература представляет собою силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует. В литературе, впрочем, являлось до сих пор несколько деятелей, которые в своей пропаганде стоят так высоко, что их не превзойдут ни практические деятели для блага человечества, ни люди чистой науки. Эти писатели были одарены так богато природою, что умели как бы по инстинкту приблизиться к естественным понятиям и стремлениям, которых еще только искали современные им философы с помощью строгой науки. Мало того: истины, которые философы только предугадывали в теории, гениальные писатели умели схватывать в жизни и изображать в действии. Таким образом, служа полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху и с этой высоты обзорева жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами, они возвышались над служебною ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей, способствовавших человечеству в яснейшем сознании его живых сил и естественных наклонностей.

Надо, чтобы факты, из которых исходит автор и которые он представляет нам, были переданы верно. Как скоро этого нет, литературное произведение теряет всякое значение, оно становится даже вредным, потому что служит не к просветлению человеческого сознания, а напротив, еще к большему помрачению. И тут уже напрасно стали бы мы отыскивать в авторе какой-нибудь талант, кроме разве таланта вранья. В произведениях исторического характера правда должна быть фактическая; в беллетристике, где происшествя вымышлены, она заменяется логическою правдою, то есть разумной вероятностью и сообразностью с существующим ходом дел.

Но правда есть необходимое условие, а еще не достоинство произведения. О достоинстве мы судим по широте взгляда автора, верности понимания и живости изображения тех явлений, которых он коснулся, и прежде всего, по принятому нами критерию, мы различаем авторов, служащих представителями естественных, правильных стремлений народа, от авторов, служащих органами разных искусственных тенденций и требований. Мы уже видели, что искусственные общественные комбинации, бывшие следствием первоначальной неумелости людей в устройстве своего благосостояния, во многих заглушили сознание естественных потребностей. В литературах всех народов мы находим множество писателей, совершенно преданных искусственным интересам и нимало не заботящихся о нормальных требованиях человеческой природы. Эти писатели могут быть и не лжецы; но произведения их тем не менее ложны, и в них мы не можем признать достоинств, разве только относительно формы. Все, например, певцы иллюминаций, военных торжеств, резни и грабежа по приказу какого-нибудь честолюбца, сочинители льстивых дифирамбов, надписей и мадригалов – не могут иметь в наших глазах никакого значения, потому что они весьма далеки от естественных стремлений и потребностей народных. В литературе они то же в сравнении с истинными писателями, что в науке астрологи и алхимики пред истинными натуралистами, что сонники пред курсом физиологии, гадательные книжки пред теорией вероятностей. Между авторами, не удаляющимися от естественных понятий, мы различаем людей, более или менее глубоко проникнутых насущными требованиями эпохи, более или менее широко обнимающих движение, совершающееся в человечестве, и более или менее сильно ему сочувствующих. Тут степени могут быть бесчисленны. Один автор может исчерпать один вопрос, другой десять, третий может все их подвести под один высший вопрос и его поставить на разрешение, четвертый может указать на вопросы, которые поднимаются еще за разрешением этого высшего вопроса, и т.д. Один может холодно, эпически излагать факты, другой с лирической силой ополчаться на ложь и воспевать добро и правду.

Автор наш принимается публикою очень хорошо; значит, одна половина вопроса решается положительным образом: публика признает, что он верно понимает и изображает ее. Остается другой вопрос: верно ли мы понимаем Островского, приписывая его произведениям известный смысл? Некоторую надежду на благоприятный ответ подает нам, во-первых, то обстоятельство, что критики, противоположные нашему воззрению, не были особенно одобряемы публикою, и во-вторых, то, что сам автор оказывается согласным с нами, так как в «Грозе» мы находим новое подтверждение многих из наших мыслей о таланте Островского и о значении его произведений. Впрочем, еще раз, - наши статьи и самые основания, на которых мы утверждаем свои суждения, у всех пред глазами. Кто не захочет согласиться с нами, тот, читая и поверяя наши статьи по своим наблюдениям, может прийти к собственному заключению. Мы и тем будем довольны.

Читатели «Современника» помнят, может быть, что мы поставили Островского очень высоко, находя, что он очень полно и многосторонне умел изобразить существенные стороны и требования русской жизни. Не говорим о тех авторах, которые брали частные явления, временные, внешние требования общества и изображали их с большим или меньшим успехом, как, например, требование правосудия, веротерпимости, здоровой администрации, уничтожения откупов, отменения крепостного права и пр. Но те писатели, которые брали более внутреннюю сторону жизни, ограничивались очень тесным кругом и подмечали такие явления, которые далеко не имели общенародного значения. Таково, например, изображение в бесчисленном множестве повестей людей, ставших по развитию выше окружающей их среды, но лишенных энергии, воли и погибающих в бездействии. Повести эти имели значение, потому что ясно выражали собою негодность среды, мешающей хорошей деятельности, и хотя смутно сознаваемое требование энергетического применения на деле начал, признаваемых нами за истину в теории. Смотря по различию талантов, и повести этого рода имели больше или меньше значения; но все они заключали в себе тот недостаток, что попадали лишь в небольшую (сравнительно) часть общества и не имели почтой никакого отношения к большинству. Не говоря о массе народа, даже в средних слоях нашего общества мы видим гораздо больше людей, которым еще нужно приобретение и уяснение правильных понятий, нежели таких, которые с приобретенными идеями не знают, куда деваться. Поэтому значение указанных повестей и романов остается весьма специальным и чувствуется более для кружка известного сорта, нежели для большинства. Нельзя не сознаваться, что дело Островского гораздо плодотворнее: он захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития. Мы не станем теперь повторять того, о чем говорили подробно в наших первых статьях; но кстати заметим здесь странное недоумение, происшедшее относительно наших статей у одного из критиков «Грозы» - г. Аполлона Григорьева. Нужно заметить, что г. А. Григорьев один из восторженных почитателей таланта Островского; но – должно быть, от избытка восторга – ему никогда не удастся высказать с некоторой ясностью, за что же именно он ценит Островского. Мы читали его статьи и никак не могли добиться толку. Между тем, разбирая «Грозу», г. Григорьев посвящает нам несколько страничек и обвиняет нас в том, что мы прицепили ярлычки к лицам комедий Островского, разделили все их на два разряда: самодуров и забитых личностей, и в развитии отношений между ними, обычных в купеческом быту, заключили все дело нашего комика. Высказав это обвинение, г. Григорьев восклицает, что нет, не в этом состоит особенность и заслуга Островского, а в народности. Но в чем же состоит народность, г. Григорьев не объясняет, и потому его реплика показалась нам очень забавною. Как будто мы не признавали народности у Островского! Да мы именно с нее и начали, ею продолжали и кончили. Мы искали, как и насколько произведения Островского служат выражением народной жизни, народных стремлений, что это, как не народность? Но мы не кричали про нее с восклицательными знаками через каждые две строки, а постарались определить ее содержание, чего г. Григорьеву не заблагорассудилось ни разу сделать. А если б он это попробовал, то, может быть, пришел бы к тем же результатам, которые осуждает у нас, и не стал бы попусту обвинять нас, будто мы заслугу Островского заключаем в верном изображении семейных отношений купцов, живущих по старине. Всякий, кто читал наши статьи, мог видеть, что мы вовсе не купцов только имели в виду, указывая на основные черты отношений, господствующих в нашем быте и так хорошо воспроизведенных в комедиях Островского. Современные стремления русской жизни, в самых обширных размерах, находят свое выражение в Островском, как комике, с отрицательной стороны. Рисуя нам в яркой, картине ложные отношения, со всеми их последствиями, он чрез то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства. Произвол, с одной стороны, и недостаток сознания прав своей личности с другой, - вот основания, на которых держится все безобразие взаимных отношений, развиваемых в большей части комедий Островского; требования права, законности, уважения к человеку – вот что слышится каждому внимательному читателю из глубины этого безобразия. Что же, разве вы станете отрицать обширное значение этих требований в русской жизни? Разве вы не сознаетесь, что подобный фон комедий соответствует состоянию русского общества более, нежели какого бы то ни было другого в Европе? Некоторые критики хотели даже в Островском видеть певца широких русских натур; оттого-то и поднято было однажды такое беснование из-за Любима Торцова, выше которого ничего не находили у нашего автора. Но Островский, как человек с сильным талантом и, следовательно, с чутьем истины, с инстинктивной наклонностью к естественным, здоровым требованиям, не мог поддаваться искушению, и произвол, даже самый широкий, всегда выходил у него сообразно действительности, произволом тяжелым, безобразным, беззаконным, - и в сущности пьесы всегда слышался протест против него. Он умел почувствовать, что такое значит подобная широта натуры, и заклеил, ошельмовал ее несколькими типами и названием самодурства.

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», если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определено. Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни. Он не карает ни злодея, ни жертву; оба они жалки вам, нередко оба смешны, но не на них непосредственно обращается чувство, возбуждаемое в вас пьесою. Вы видите, что их положение господствует над ними, и вы вините их только в том, что они не выказывают достаточно энергии для того, чтобы выйти из этого положения. Сами самодуры, против которых естественно должно возмущаться ваше чувство, по внимательном рассмотрении, оказываются более достойны сожаления, нежели вашей злости: они и добродетельны, и даже умны по-своему, в пределах, предписанных им

рутиною и поддерживаемых их положением; но положение это таково, что в нем невозможно полное, здоровое человеческое развитие. Мы видели это особенно в анализе характера Русакова.

В «Грозе» особенно видна необходимость так называемых «ненужных» лиц: без них мы не можем понять лица героини и легко можем исказить смысл всей пьесы, что и случилось с большою частью критикой. Может быть, нам скажут, что все-таки автор виноват, если его так легко не понять; но мы заметим на это, что автор пишет для публики, а публика, если и не сразу овладевает вполне сущностью его пьес, то и не искажает их смысла. Что же касается до того, что некоторые подробности могли быть отделаны лучше, - мы за это не стоим. Без сомнения, могильщики в «Гамлете» более кстати и ближе связаны с ходом действия, нежели, например, полусумасшедшая барыня в «Грозе»; но мы ведь не то толкуем, что наш автор – Шекспир, а только то, что его посторонние лица имеют резон своего появления и оказываются даже необходимыми для полноты пьесы, рассматриваемой как она есть, а не в смысле абсолютного совершенства.

«Гроза», как вы знаете, представляет нам идиллию «темного царства», которое мало-помалу освещает нам Островский своим талантом. Люди, которых вы здесь видите, живут в благословенных местах: город стоит на берегу Волги, весь в зелени; с крутых берегов видны далекие пространства, покрытые селеньями и нивами; летний благодатный день так и манит на берег, на воздух, под открытое небо, под этот ветерок, освежительно веющий с Волги... И жители, точно, гуляют иногда по бульвару над рекой, хотя уж и пригляделись к красотам волжских видов; вечером сидят на завалинках у ворот и занимаются благочестивыми разговорами; но больше проводят время у себя дома, занимаются хозяйством, кушают, спят, - спать ложатся очень рано, так что непривычному человеку трудно и выдержать такую сонную ночь, какую они задают себе. Но что же им делать, как не спать, когда они сыты? Их жизнь течет так ровно и мирно, никакие интересы мира их не тревожат, потому что не доходят до них; царства могут рушиться, новые страны открываться, лицо земли может изменяться, как ему угодно, мир может начать новую жизнь на новых началах, - обитатели городка Калинова будут себе существовать по-прежнему в полнейшем неведении об остальном мире. Изредка забежит к ним неопределенный слух, что Наполеон с двадцатью язык опять подымается или что антихрист народился; но и это они принимают более как курьезную штуку, вроде вести о том, что есть страны, где все люди с песьими головами; покачают головой, выразят удивление к чудесам природы и пойдут себе закусить... Смолodu еще показывают некоторую любезность, но пищи взять ей неоткуда: сведения заходят к ним, точно в древней Руси времен, Даниила Паломника, только от страниц, да и тех уж нынче немного настоящих-то; приходится довольствоваться такими, которые «сами, по немощи своей, далеко не ходили, а слышать много слышали», как Феклуша в «Грозе». От них только и узнают жители Калинова о том, что на свете делается; иначе они думали бы, что весь свет таков же, как и их Калинов, и что иначе жить, чем они, совершенно невозможно. Но и сведения, сообщаемые Феклушами, таковы, что не способны внушить большого желания променять свою жизнь на иную. Феклуша принадлежит к партии патриотической и в высшей степени консервативной; ей хорошо среди благочестивых и наивных калиновцев: ее и почитают, и угощают, и снабжают всем нужным; она пресерьезно может уверять, что самые грешки ее происходят оттого, что она выше прочих смертных: «простых людей, говорит, каждого один враг смущает, а к нам, странным людям, к кому шесть, к кому двенадцать приставлено, вот и надо их всех побороть». И ей верят. Ясно, что простой инстинкт самосохранения должен заставить ее не сказать хорошего слова о том, что в других землях делается. И в самом деле, прислушайтесь к разговорам купечества, мещанства, мелкого чиновничества в уездной глуши, - сколько удивительных сведений о неверных и поганных царствах, сколько рассказов о тех временах, когда людей жгли и мучили, когда разбойники города грабили, и т.п. – как мало сведений о европейской жизни, о лучшем устройстве быта.

Мы очень долго останавливались на господствующих лицах «Грозы», потому что, по нашему мнению, история, разыгравшаяся с Катериною, решительно зависит от того положения, какое неизбежно выпадает на ее долю между этими лицами, в том быте, который установился под их влиянием. «Гроза» есть, без сомнения, самое решительное произведение, Островского; взаимные отношения самодурства, и безгласности доведены в ней до самых трагических последствий; и при всем том большая часть читавших и видевших эту пьесу соглашается, что она производит впечатление менее тяжкое и грустное, нежели другие пьесы Островского. В «Грозе» есть даже что-то освежающее и ободряющее. Это «что-то» и есть, по нашему мнению, фон пьесы, указанный нами и обнаруживающий шаткость и близкий конец самодурства. Затем самый характер Катерины, рисующийся на этом фоне, тоже веет на нас новою жизнью, которая открывается нам в самой ее гибели.

Дело в том, что характер Катерины, как он исполнен в «Грозе», составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе. Он соответствует новой фазе нашей народной жизни, он давно требовал своего осуществления в литературе, около него вертелись наши лучшие писатели; но они умели только понять его надобность и не могли уразуметь и почувствовать его сущности; это сумел сделать Островский. Ни одна из критик на «Грозу» не хотела или не умела представить надлежащей оценки этого характера; поэтому мы решаемся еще продлить нашу статью, чтобы с некоторой обстоятельностью изложить, как мы понимаем характер Катерины и почему создание его считаем так важным для нашей литературы.

Но и без всяких возвышенных соображений, просто по человечеству, нам отрадно видеть избавление Катерины – хоть через смерть, коли нельзя. На этот счет мы имеем в самой драме страшное свидетельство, говорящее нам, что жить в «темном царстве» хуже смерти. Тихон, бросаясь на труп своей жены, выгашенной из воды, кричит в самозабвении: «Хорошо тебе, Катя! А, я-то зачем остался жить на свете мучиться!» Этим

восклицанием пьеса, и нам кажется, что ничего нельзя было придумать сильнее и правдивее такого окончания. Слова Тихона дают ключ к уразумению пьесы для тех, кто бы даже и не понял ее сущности ранее; они заставляют зрителя подумать уже не о любовной интриге, а обо всей этой жизни, где живые завидуют умершим, да еще каким – самоубийцам! Собственно говоря, восклицание Тихона глупо: Волга близко, кто же мешает и ему броситься, если жить тошно? Но в том-то и горе его, то-то ему тяжело, что он ничего, решительно ничего сделать не может, даже и того, в чем признает свое благо и спасение. Это нравственное растрепанье, это уничтожение человека действует на нас тяжелее всякого, самого трагического происшествия: там видишь гибель одновременную, конец страданий, часто избавление от необходимости служить жалким орудием каких-нибудь гнусностей; а здесь – постоянную, гнетущую боль, расслабление, полутруп, в течение многих лет согнивающийся живо... И думать, что этот живой труп – не один, не исключение, в целая масса людей, подверженных гнетущему влиянию Диких и Кабановых! И не чаять для них избавления – это, согласитесь, ужасно! Зато какою же отрадною, свежою жизнью веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилой жизнью во что бы то ни стало!

На этом мы и кончаем. Мы не говорили о многом – о сцене ночного свидания, о личности Кулигина, не лишенной тоже значения в пьесе, о Варваре и Кудряше, о разговоре Дикого с Кабановой и пр. Это оттого, что наша цель была указать общий смысл пьесы, и, увлекаясь общим, мы не могли достаточно входить в разбор всех подробностей. Если же наши мысли сообразны с пьесой, то мы просим ответить еще на один вопрос: точно ли русская живая натура выразилась в Катерине, точно ли русская обстановка во всем, ее окружающем, точно ли потребность возникающего движения русской жизни сказалась в смысле пьесы, как она понята нами? Если «нет», если читатели не признают здесь ничего знакомого, родного их сердцу, близкого к их насущным потребностям, тогда, конечно, наш труд потерян. Но ежели «да», ежели наши читатели, сообразив наши замечания, найдут, что, точно, русская жизнь и русская сила вызваны художником в «Грозе» на решительное дело, и если они почувствуют законность и важность этого дела, тогда мы довольны, что бы ни говорили наши ученые и литературные судьи.

Д.И. Писарев «Мотивы русской драмы»

Основываясь на драматических произведениях Островского, Добролюбов показал нам в русской семье то «темное царство», в котором вянут умственные способности и истощаются силы наших молодых поколений. Статью прочли, похвалили и потом отложили в сторону. Любители патристических иллюзий, не сумевшие сделать Добролюбову ни одного основательного возражения, продолжали упиваться своими иллюзиями и, вероятно, будут продолжать это занятие до тех пор, пока будут находить себе читателей. Глядя на эти постоянные коленопреклонения перед народною мудростью и перед народною правдою, замечая, что доверчивые читатели принимают за чистую монету ходячие фразы, лишенные всякого содержания, и зная, народная мудрость и народная правда выразилась всего полнее в сооружении нашего семейного быта, – добросовестная критика поставлена в печальную необходимость повторять по нескольку раз те положения, которые давно уже были высказаны и доказаны. Пока будут существовать явления «темного царства» и пока патристическая мечтательность будет смотреть на них сквозь пальцы, до тех пор нам постоянно придется напоминать читающему обществу верные идеи Добролюбова о нашей семейной жизни. Но при этом нам придется быть строже и последовательнее Добролюбова; на необходимо будет защищать его идеи против его собственных увлечений; там, где Добролюбов поддавался порыву эстетического чувства, мы постараемся рассуждать хладнокровно и увидим, что наша семейная патриархальность подавляет всякое здоровое развитие. Драма Островского «Гроза» вызвала со стороны Добролюбова критическую статью под заглавием «Луч света в темном царстве». Эта статья была ошибкою со стороны Добролюбова; он увлекся симпатиею к характеру Катерины и принял ее личность за светлое явление. Подробный анализ этого характера покажет нашим читателям, что взгляд Добролюбова в этом случае неверен и что ни одно светлое явление не может ни возникнуть, ни сложиться в «темном царстве» патриархальной русской семьи, выведенной на сцену в драме Островского.

Катерина, жена молодого купца Тихона Кабанова, живет с мужем в доме своей свекрови, которая постоянно ворчит на всех домашних. Дети старой Кабанихи, Тихон и Варвара, давно прислушались к этому брюзжанию и умеют его «мимо ушей пропускать» на том основании, что «ей ведь что-нибудь надо ж говорить». Но Катерина никак не может привыкнуть к манерам своей свекрови и постоянно страдает от ее разговоров. В том же городе, в котором живут Кабановы, находится молодой человек, Борис Григорьевич, получивший порядочное образование. Он заглядывается на Катерину в церкви и на бульваре, а Катерина с своей стороны влюбляется в него, но желает сохранить в целостности свою добродетель. Тихон уезжает куда-то на две недели; Варвара по добродушию помогает Борису видаться с Катериною, и влюбленная чета наслаждается полным счастьем в продолжение десяти летних ночей. Приезжает Тихон; Катерина терзается угрызениями совести, худеет и бледнеет; потом ее пугает гроза, которую она принимает за выражение небесного гнева; в это же время смущают ее слова полоумной барыни о геенне огненной; все это она принимает на свой счет; на улице при народе она бросается перед мужем на колени и признается ему в своей вине. Муж, по приказанию своей матери, «побил ее немножко», после того как они воротились домой; старая Кабаниха с удвоенным усердием принялась точить покающуюся грешницу упреками и нравоучениями; к Катерине приставили крепкий домашний караул, однако ей удалось убежать из дома; она встретила с своим любовником и узнала от него, что он, по приказанию дяди, уезжает в Кяхту; — потом, тотчас после этого свидания, она бросилась в

Волгу и утонула. Вот те данные, на основании которых мы должны составить себе понятие о характере Катерины. Я дал моему читателю голый перечень таких фактов, которые в моем рассказе могут показаться слишком резкими, бессвязными и в общей совокупности даже неправдоподобными. Что это за любовь, возникающая от обмена нескольких взглядов? Что это за суровая добродетель, сдающаяся при первом удобном случае? Наконец, что это за самоубийство, вызванное такими мелкими неприятностями, которые переносятся совершенно благополучно всеми членами всех русских семейств?

Я передал факты совершенно верно, но, разумеется, я не мог передать в нескольких строках те оттенки в развитии действия, которые, смягчая внешнюю резкость очертаний, заставляют читателя или зрителя видеть в Катерине не выдумку автора, а живое лицо, действительно способное сделать все вышеозначенные эксцентричности. Читая «Грозу» или смотря ее на сцене, вы ни разу не усомнитесь в том, что Катерина должна была поступать в действительности именно так, как она поступает в драме. Вы увидите перед собою и поймете Катерину, но, разумеется, поймете ее так или иначе, смотря по тому, с какой точки зрения вы на нее посмотрите. Всякое живое явление отличается от мертвой отвлеченности именно тем, что его можно рассматривать с разных сторон; и, выходя из одних и тех же основных фактов, можно приходиться к различным и даже к противоположным заключениям. Катерина испытала на себе много разнородных приговоров; нашлись моралисты, которые обличили ее в безнравственности, это было всего легче сделать: стоило только сличить каждый поступок Катерины с предписаниями положительного закона и подвести итоги; на эту работу не требовалось ни остроумия, ни глубокомыслия, и поэтому ее действительно исполнили с блестящим успехом писатели, не отличающиеся ни тем, ни другим из этих достоинств: потом явились эстетики и решили, что Катерина — светлое явление; эстетики, разумеется, стояли неизмеримо выше неумолимых поборников благочиния, и поэтому первых выслушали с уважением, между тем как последних тотчас же осмеяли. Во главе эстетиков стоял Добролюбов, постоянно преследовавший эстетических критиков своими меткими и справедливыми насмешками. В приговоре над Катериной он сошелся с своими всегдашними противниками, и сошелся потому, что, подобно им, стал восхищаться общим впечатлением, вместо того чтобы подвергнуть это впечатление спокойному анализу. В каждом из поступков Катерины можно отыскать привлекательную сторону; Добролюбов отыскал эти стороны, сложил их вместе, составил из них идеальный образ, увидел вследствие этого «луч света в темном царстве» и, как человек, полный любви, обрадовался этому лучу чистою и святою радостью гражданина и поэта. Если бы он не поддавался этой радости, если бы он на одну минуту попробовал взглянуть спокойно и внимательно на свою драгоценную находку, то в его уме тотчас родился бы самый простой вопрос, который немедленно привел бы за собою полное разрушение привлекательной иллюзии. Добролюбов спросил бы самого себя: как мог сложиться этот светлый образ? Чтобы ответить себе на этот вопрос, он проследил бы жизнь Катерины с самого детства, тем более что Островский дает на это некоторые материалы; он увидел бы, что воспитание и жизнь не могли дать Катерине ни твердого характера, ни развитого ума; тогда он еще раз взглянул бы на те факты, в которых ему бросилась в глаза одна привлекательная сторона, и тут вся личность Катерины представилась бы ему в совершенно другом свете. Грустно расставаться с светлою иллюзией, а делать нечего: пришлось бы и на этот раз удовлетвориться темною действительностью. Муж, по приказанию своей матери, «побил ее немножко», после того как они воротились домой; старая Кабаниха с удвоенным усердием принялась точить покаявшуюся грешницу упреками и нравоучениями; к Катерине прикрепили крепкий домашний караул, однако ей удалось убежать из дома; она встретила с своим любовником и узнала от него, что он, по приказанию дяди, уезжает в Кяхту; — потом, тотчас после этого свидания, она бросилась в Волгу и утонула. Вот те данные, на основании которых мы должны составить себе понятие о характере Катерины. Я дал моему читателю голый перечень таких фактов, которые в моем рассказе могут показаться слишком резкими, бессвязными и в общей совокупности даже неправдоподобными. Что это за любовь, возникающая от обмена нескольких взглядов? Что это за суровая добродетель, сдающаяся при первом удобном случае? Наконец, что это за самоубийство, вызванное такими мелкими неприятностями, которые переносятся совершенно благополучно всеми членами всех русских семейств?

Я передал факты совершенно верно, но, разумеется, я не мог передать в нескольких строках те оттенки в развитии действия, которые, смягчая внешнюю резкость очертаний, заставляют читателя или зрителя видеть в Катерине не выдумку автора, а живое лицо, действительно способное сделать все вышеозначенные эксцентричности. Читая «Грозу» или смотря ее на сцене, вы ни разу не усомнитесь в том, что Катерина должна была поступать в действительности именно так, как она поступает в драме. Вы увидите перед собою и поймете Катерину, но, разумеется, поймете ее так или иначе, смотря по тому, с какой точки зрения вы на нее посмотрите. Всякое живое явление отличается от мертвой отвлеченности именно тем, что его можно рассматривать с разных сторон; и, выходя из одних и тех же основных фактов, можно приходиться к различным и даже к противоположным заключениям. Катерина испытала на себе много разнородных приговоров; нашлись моралисты, которые обличили ее в безнравственности, это было всего легче сделать: стоило только сличить каждый поступок Катерины с предписаниями положительного закона и подвести итоги; на эту работу не требовалось ни остроумия, ни глубокомыслия, и поэтому ее действительно исполнили с блестящим успехом писатели, не отличающиеся ни тем, ни другим из этих достоинств: потом явились эстетики и решили, что Катерина — светлое явление; эстетики, разумеется, стояли неизмеримо выше неумолимых поборников благочиния, и поэтому первых выслушали с уважением, между тем как последних тотчас же осмеяли. Во главе эстетиков стоял Добролюбов, постоянно преследовавший эстетических критиков своими меткими и справедливыми

насмешками. В приговоре над Катериной он сошелся с своими всегдашними противниками, и сошелся потому, что, подобно им, стал восхищаться общим впечатлением, вместо того чтобы подвергнуть это впечатление спокойному анализу. В каждом из поступков Катерины можно отыскать привлекательную сторону; Добролюбов отыскал эти стороны, сложил их вместе, составил из них идеальный образ, увидел вследствие этого «луч света в темном царстве» и, как человек, полный любви, обрадовался этому лучу чистою и святою радостью гражданина и поэта. Если бы он не поддался этой радости, если бы он на одну минуту попробовал взглянуть спокойно и внимательно на свою драгоценную находку, то в его уме тотчас родился бы самый простой вопрос, который немедленно привел бы за собою полное разрушение привлекательной иллюзии. Добролюбов спросил бы самого себя: как мог сложиться этот светлый образ? Чтобы ответить себе на этот вопрос, он проследил бы жизнь Катерины с самого детства, тем более что Островский дает на это некоторые материалы; он увидел бы, что воспитание и жизнь не могли дать Катерине ни твердого характера, ни развитого ума; тогда он еще раз взглянул бы на те факты, в которых ему бросилась на глаза одна привлекательная сторона, и тут вся личность Катерины представилась бы ему в совершенно другом свете. Грустно расставаться с светлою иллюзией, а делать нечего: пришлось бы и на этот раз удовлетвориться темною действительностью.

Во всех поступках и ощущениях Катерины заметна прежде всего резкая несоразмерность между причинами и следствиями. Каждое внешнее впечатление потрясает весь ее организм; самое ничтожное событие, самый пустой разговор производят в ее мыслях, чувствах и поступках целые перевороты. Кабаниха ворчит, Катерина от этого изнывает; Борис Григорьевич бросает нежные взгляды, Катерина влюбляется; Варвара говорит мимоходом несколько слов о Борисе, Катерина заранее считает себя погибшею женщиною, хотя она до тех пор даже не разговаривала со своим будущим любовником; Тихон отлучается из дома на несколько дней, Катерина падает перед ним на колени и хочет, чтобы он взял с нее страшную клятву в супружеской верности. Варвара дает Катерине ключ от калитки, Катерина, подержавшись за этот ключ в продолжение пяти минут, решает, что она непременно увидит Бориса, и кончает свой монолог словами: «ах, кабы ночь поскорее!» А между тем даже и ключ-то был дан ей преимущественно для любовных интересов самой Варвары, и в начале своего монолога Катерина находила даже, что ключ жжет ей руки и что его непременно следует бросить. При свидании с Борисом, конечно, повторяется та же история; сначала «поди прочь, окаянный человек!», а след за тем на шею кидается. Пока продолжаются свидания, Катерина думает только о том, что «погуляем»; как только приезжает Тихон и вследствие этого ночные прогулки прекращаются, Катерина начинает терзаться угрызениями совести и доходит в этом направлении до полусумасшествия; а между тем Борис живет в том же городе, все идет по-старому, и, прибегая к маленьким хитростям и предосторожностям, можно было бы кое-когда видаться и наслаждаться жизнью. Но Катерина ходит как потерянная, и Варвара очень основательно боится, что она бухнется мужу в ноги, да и расскажет ему все по порядку. Так оно и выходит, и катастрофу эту производит стечение самых пустых обстоятельств. Грянул гром — Катерина потеряла последний остаток своего ума, а тут еще прошла по сцене полоумная барыня с двумя лакеями и произнесла всенародную проповедь о вечных мучениях; а тут еще на стене, в крытой галерее, нарисовано адское пламя; и все это одно к одному — ну, посудите сами, как же в самом деле Катерине не рассказать мужу тут же, при Кабанихе и при всей городской публике, как она провела во время отсутствия Тихона все десять ночей. Окончательная катастрофа, самоубийство, точно так же происходит экспромтом. Катерина убегает из дому с неопределенною надеждою увидеть своего Бориса; она еще не думает о самоубийстве; она жалеет о том, что прежде убивали, а теперь не убивают; она спрашивает: «долго ли еще мне мучиться?» Она находит неудобным, что смерть не является: «ты, говорит, ее кличешь, а она не приходит». Ясно, стало быть, что решения на самоубийство еще нет, потому что в противном случае не о чем было бы и толковать. Но вот, пока Катерина рассуждает таким образом, является Борис; происходит нежное свидание. Борис говорит: «еду». Катерина спрашивает: «куда едешь?» Ей отвечают: «Далеко, Катя, в Сибирь» — «Возьми меня с собой отсюда!» — «Нельзя мне, Катя». После этого разговор становится уже менее интересным и переходит в обмен взаимных нежностей. Потом, когда Катерина остается одна, она спрашивает себя: «Куда теперь? домой идти?» и отвечает: «Нет, мне что домой, что в могилу — все равно». Потом слово «могила» наводит ее на новый ряд мыслей, и она начинает рассматривать могилу с чисто эстетической точки зрения, с которой, впрочем, людям до сих пор удавалось смотреть только на чужие могилы. «В могиле, говорит, лучше... Под деревцом могилушка... как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастает, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие, всякие». Это поэтическое описание могилы совершенно очаровывает Катерину, и она объявляет, что «об жизни и думать не хочется». При этом, увлекаясь эстетическим чувством, она даже совершенно упускает из виду геенну огненную, а между тем она вовсе не равнодушна к этой последней мысли, потому что в противном случае не было бы сцены публичного покаяния в грехах, не было бы отъезда Бориса в Сибирь, и вся история о ночных прогулках оставалась бы шитою и крытою. Но в последние свои 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. Таким образом делается прыжок в Волгу, и драма оканчивается.

Вся жизнь Катерины состоит из постоянных внутренних противоречий; она ежеминутно кидается из одной крайности в другую; она сегодня раскаивается в том, что делала вчера, и между тем сама не знает, что будет делать завтра; она на каждом шагу путает и свою собственную жизнь и жизнь других людей; наконец, перепутавши все, что было у нее под руками, она разрубает затянувшиеся узлы самым глупым средством,

самоубийством, да еще таким самоубийством, которое является совершенно неожиданно для нее самой. Эстетики не могли не заметить того, что бросается в глаза во всем поведении Катерины; противоречия и нелепости слишком очевидны, но зато их можно назвать красивым именем; можно сказать, что в них выражается страстная, нежная и искренняя натура. Страстность, нежность, искренность — все это очень хорошие свойства, по крайней мере все это очень красивые слова, а так как главное дело заключается в словах, то и нет резона, чтобы не объявить Катерину светлым явлением и не прийти от нее в восторг. Я совершенно согласен с тем, что страстность, нежность и искренность составляют действительно преобладающие свойства в натуре Катерины; согласен даже с тем, что все противоречия и нелепости ее поведения объясняются именно этими свойствами. Но что же это значит? Значит, что поле моего анализа следует расширить; разбирая личность Катерины, следует иметь в виду страстность, нежность и искренность вообще и, кроме того, те понятия, которые господствуют в обществе и в литературе насчет этих свойств человеческого организма. Если бы я не знал заранее, что задача моя расширится таким образом, то я и не принялся бы за эту статью. Очень нужно в самом деле драму, написанную с лишком три года тому назад, разбирать для того, чтобы показать публике, каким образом Добролюбов ошибся в оценке одного женского характера. Но тут дело идет об общих вопросах нашей жизни, а о таких вопросах говорить всегда удобно, потому что они всегда стоят на очереди и всегда решаются только на время. Эстетики подводят Катерину под известную мерку, и я вовсе не намерен доказывать, что Катерина не подходит под эту мерку; Катерина-то подходит, да мерка-то никуда не годится, и все основания, на которых стоит эта мерка, тоже никуда не годятся; все это должно быть совершенно переделано, и хотя, разумеется, я не справлюсь один с этою задачею, однако лепту свою внесу.

Мы до сих пор при оценке явлений нравственного мира ходим ощупью и действуем наугад, по привычке мы знаем, что такое грех; по уложению о наказаниях мы знаем, что такое преступление; но когда нам приходится ориентироваться в бесконечных лесах тех явлений, которые не составляют ни греха, ни преступления, когда нам приходится рассматривать, например, качества человеческой природы, составляющие задатки и основания будущих поступков, тогда мы идем все врассыпную и аукаемся из разных углов этой дубравы, т.е. сообщаем друг другу наши личные вкусы, которые чрезвычайно редко могут иметь какой-нибудь общий интерес. Каждое человеческое свойство имеет на всех языках по крайней мере по два названия, из которых одно порицательное, а другое хвалительное, — скупость и бережливость, трусость и осторожность, жестокость и твердость, глупость и невинность, вранье и поэзия, дряблость и нежность, взбалмошность и страстность, и так далее до бесконечности. У каждого отдельного человека есть в отношении к нравственным качествам свой особенный лексикон, который почти никогда не сходится вполне с лексиконами других людей. Когда вы, например, одного человека называете благородным энтузиастом, а другого безумным фанатиком, то вы сами, конечно, понимаете вполне, что вы хотите сказать, но другие люди понимают вас только приблизительно, а иногда могут и совсем не понимать. Есть ведь такие озорники, для которых коммунист Бабеф был благородным энтузиастом, но зато есть и такие мудрецы, которые австрийского министра Шмерлинга назовут безумным фанатиком. И те и другие будут употреблять одни и те же слова, и теми же самыми словами будут пользоваться все люди бесчисленных промежуточных оттенков. Как вы тут поступите, чтобы открыть живое явление из-под груды набросанных слов, которые на языке каждого отдельного человека имеют свой собственный смысл? Что такое благородный энтузиазм? Что такое безумный фанатик? Это пустые звуки, не соответствующие никакому определенному представлению. Эти звуки выражают отношение говорящего лица к неизвестному предмету, который остается совершенно неизвестным во все время разговора и после его окончания. Чтобы узнать, что за человек был коммунист Бабеф и что за человек Шмерлинг, надо, разумеется, отодвинуть в сторону все приговоры, произнесенные над этими двумя личностями различными людьми, выражавшими в этом случае свои личные вкусы и свои политические симпатии. Надо взять сырые факты во всей их сырости, и чем они сырее, чем меньше они замаскированы хвалительными или порицательными словами, тем больше мы имеем шансов уловить и понять живое явление, а не бесцветную фразу. Так поступает мыслящий историк. Если он, располагая обширными сведениями, будет избегать увлечения фразами, если он к человеку и ко всем отраслям его деятельности будет относиться не как патриот, не как либерал, не как энтузиаст, не как эстетик, а просто как натуралист, то он наверное сумеет дать определенные и объективные ответы на многие вопросы, решавшиеся обыкновенно красивым волнением возвышенных чувств. Обиды для человеческого достоинства тут не произойдет никакой, а польза будет большая, потому что вместо ста возов вранья получится одна горсть настоящего знания. А одна остроумная поговорка утверждает совершенно справедливо, что лучше получить маленький деревянный дом, чем большую каменную болезнь.

Если чувство самосохранения, действуя в нашей породе, вызвало на свет все чудеса цивилизации, то, разумеется, это чувство, возбужденное в ребенке, будет в малых размерах действовать в нем в том же направлении. Чтобы привести в движение мыслительные способности ребенка, необходимо возбудить и развить в нем ту или другую форму чувства самосохранения. Ребенок начнет работать мозгом только тогда, когда в нем проснется какое-нибудь стремление, которому он пожелает удовлетворить, а все стремления без исключения вытекают из одного общего источника, именно из чувства самосохранения. Воспитателю предстоит только выбор той формы этого чувства, которую он пожелает возбудить и развить в своем воспитаннике. Образованный воспитатель выберет тонкую и положительную форму, то есть стремление к наслаждению; а воспитатель полудиккий поневоле возьмет грубую и отрицательную форму, то есть отвращение к страданию; второму воспитателю нет выбора; стало быть, очевидно, надо или сечь ребенка, или помириться с тою мыслию, что в нем

все стремления останутся непробужденными и что ум его будет дремать до тех пор, пока жизнь не начнет толкать и швырять его по-своему. Ласковое воспитание хорошо и полезно только тогда, когда воспитатель умеет возбудить в ребенке высшие и положительные формы чувства самосохранения, то есть любовь к полезному и истинному, стремление к умственным занятиям и страстное влечение к труду и к знанию. У тех людей, для которых эти хорошие вещи не существуют, ласковое воспитание есть не что иное, как медленное развращение ума посредством бездействия. Ум спит год, два, десять лет и, наконец, доспится до того, что даже толчки действительной жизни перестают возбуждать его. Человеку не все равно, когда начать развиваться, с пяти лет или с двадцати лет. В двадцать лет и обстоятельства встречаются не те, да и сам человек уже не тот. Не имея возможности справиться с обстоятельствами, двадцатилетний ребенок поневоле подчинится им, и жизнь начнет кидать это пассивное существо из стороны в сторону, а уж тут плохо развиваться, потому что когда на охоту едут, тогда собак поздно кормить. И выйдет из человека ротозей и тряпка, интересный страдалец и невинная жертва. Когда ребенок не затронут никакими стремлениями, когда действительная жизнь не подходит к нему ни в виде угрожающей розги, ни в виде тех обаятельных и серьезных вопросов, которые она задает человеческому уму, — тогда мозг не работает, а постоянно играет разными представлениями и впечатлениями. Эта бесцельная игра мозга называется фантазией и, кажется, даже считается в психологии особенною силою души. На самом же деле эта игра есть просто проявление мозговой силы, не пристроенной к делу. Когда человек думает, тогда силы его мозга сосредоточиваются на определенном предмете и, следовательно регулируются единством цели; а когда нет цели, тогда готовой мозговой силе все-таки надо же куда-нибудь деваться; ну, и начинается в мозгу такое движение представлений и впечатлений, которое относится к мыслительной деятельности так, как насвистывание какого-нибудь мотива относится к оперному пению перед многочисленною и взыскательною публикой. Размышление есть труд, требующий участия воли, труд, невозможный без определенной цели, а фантазия есть совершенно невольное отправление, возможное только при отсутствии цели. Фантазия — сон наяву; поэтому и существуют на всех языках для обозначения этого понятия такие слова, которые самым тесным образом связаны с понятием о сне: по-русски — греза, по-французски — *rêverie*, по-немецки — *Träumerei*, по-английски — *day dream*. Очень понятно, что спать днем, и притом спать наяву, может только такой человек, которому нечего делать и который не умеет употребить свое время ни на то, чтобы улучшить свое положение, ни на то, чтобы освежить свои нервы деятельным наслаждением. Чтобы быть фантазером, вовсе не нужно иметь темперамент особенного устройства; всякий ребенок, у которого нет никаких забот и у которого очень много досуга, непременно сделается фантазером; фантазия рождается тогда, когда жизнь пуста и когда нет никаких действительных интересов; эта мысль оправдывается как в жизни целых народов, так и в жизни отдельных личностей. Если эстетика будут превозносить развитие фантазии как светлое и отрадное явление, то этим они обнаружат только свою привязанность к пустоте и свое отвращение к тому, что действительно возвышает человека; или, еще проще, они докажут нам, что они чрезвычайно ленивы и что ум их уже не переносит серьезной работы. Впрочем, это обстоятельство уже ни для кого не составляет тайны.

Не ждите и не требуйте от меня, читатель, чтобы я теперь стал продолжать начатый анализ характера Катерины. Я так откровенно и так подробно высказал вам свое мнение о целом порядке явлений «темного царства», или, говоря проще, семейною курятника, — что мне теперь осталось бы только прикладывать общие мысли к отдельным лицам и положениям; мне пришлось бы повторять то, что я уже высказал, а это была бы работа очень неголовомная и вследствие этого очень скучная и совершенно бесполезная. Если читатель находит идеи этой статьи справедливыми, то он, вероятно, согласится с тем, что все новые характеры, выводимые в наших романах и драмах, могут относиться или к базаровскому типу, или к разряду карликов и вечных детей. От карликов и от вечных детей ждать нечего; нового они ничего не произведут; если вам покажется, что в их мире появился новый характер, то вы смело можете утверждать, что это оптический обман. То, что вы в первую минуту примете за новое, скоро окажется очень старым: это просто — новая помесь карлика с вечным ребенком, а как ни смешивайте эти два элемента, как ни разбавляйте один вид тупоумия другим видом тупоумия, в результате все-таки получите новый вид старого тупоумия.

Эта мысль совершенно подтверждается двумя последними драмами Островского: «Гроза» и «Грех да беда на кого не живет». В первой — русская Офелия, Катерина, совершив множество глупостей, бросается в воду и делает, таким образом, последнюю и величайшую нелепость. Во второй — русский Отелло, Краснов, во все время драмы ведет себя довольно сносно, а потом сдуру зарезывает свою жену, очень ничтожную бабенку, на которую и сердиться не стоило. Может быть, русская Офелия ничем не хуже настоящей, и, может быть, Краснов ни в чем не уступит венецианскому мавру, но это ничего не доказывает: глупости могли так же удобно совершаться в Дании и в Италии, как и в России; а что в средние века они совершались гораздо чаще и были гораздо крупнее, чем в наше время, это уже не подлежит никакому сомнению: но средневековым людям, и даже Шекспиру, было еще извинительно принимать большие человеческие глупости за великие явления природы, а нам, людям XIX столетия, пора уже называть вещи их настоящими именами. Есть, правда, и у нас средневековые люди, которые увидят в подобном требовании оскорбление искусства и человеческой природы, но ведь на все вкусы мудрено угодить; так пускай уж эти люди гnevаются на меня, если это необходимо для их здоровья.

В заключение скажу несколько слов о двух других произведениях г. Островского: о драматической хронике «Козьма Минин» и о сценах «Тяжелые дни». По правде сказать, я хорошенько не вижу чем «Козьма Минин» отличается от драмы Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла». И Кукольник и г. Островский

рисуют исторические события так, как наши доморощенные живописцы и граверы рисуют доблестных генералов; на первом плане огромный генерал сидит на лошади и машет каким-нибудь дрекольем; потом — клубы пыли или дыма — что именно, не разберешь; потом за клубами крошечные солдатики, поставленные на картину только для того, чтобы показать наглядно, как велик полковой командир и как малы в сравнении с ним нижние чины. Так у г. Островского на первом плане колоссальный Минин, за ним его страдания наяву и видения во сне, а совсем назади два-три карапузика изображают русский народ, спасающий отечество. По-настоящему, следовало бы всю картину перевернуть, потому что в нашей истории Минин, а во французской — Иоанна д'Арк понятны только как продукты сильнейшего народного воодушевления. Но наши художники рассуждают по-своему, и урезонить их мудрено. — Что касается до «Тяжелых дней», то это уж и Бог знает что за произведение. Остается пожалеть, что г. Островский не украсил его куплетами и переодеваниями; вышел бы премиленький водевиль, который с большим успехом можно было бы давать на сцене для съезда и для разъезда театральной публики. Сюжет заключается в том, что добродетельный и остроумный чиновник с бескорыстием, достойным самого идеального станowego, устраивает счастье купеческого сына Андрея Брускова и купеческой дочери Александры Кругловой. Действующие лица пьют шампанское, занавес опускается, и статья моя оканчивается.

А.А. Григорьев «После «Грозы» Островского»

Вот что скажет народ!.. думал я, выходя из ложи в коридор после третьего действия "Грозы", закончившегося искреннейшим взрывом общего восторга и горячими вызовами автора 3.

Впечатление сильное, глубокое и главным образом положительно общее произведено было не вторым действием драмы, которое, хотя и с некоторым трудом, но все-таки можно еще притянуть к карающему и обличительному роду литературы, -- а концом третьего, в котором (конце) решительно ничего иного нет, кроме поэзии народной жизни, -- смело, широко и вольно захваченной художником в одном из ее существеннейших моментов, не допускающих не только обличения, но даже критики и анализа: так этот момент схвачен и передан поэтически, непосредственно. Вы не были еще на представлении, но вы знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент -- эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, "забавными", тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут! И это-то именно было всего сильнее почувствовано в произведении массою, и притом массою в Петербурге, дивя бы в Москве, -- массою сложною, разнородною, -- почувствовано при всей неизбежной (хотя значительно меньшей против обыкновения) фальши, при всей пугающей резкости александрийского выполнения.

Для меня лично, человека в народ верующего и давно, прежде вашего Лаврецкого, воспитавшего в себе смирение перед народною правдою, понимание и чувство народа составляют высший критериум, допускающий над собою в нужных случаях поверку одним, уже только последним, самым общим критериумом христианства. Не народ существует для словесности, а словесность (в самом обширном смысле, то есть как все многообразное проявление жизни в слове) для народа, -- и не словесностью создается народ, а народом словесность. Всякая же словесность, которая думает создать или пересоздать народ... Но здесь я лучше покамест остановлю речь свою и не dokonчу мысли, как Гамлет не доканчивает фразы: "И если солнце зарождает червей в дохлой собаке..." 4

Накануне представления "Грозы" я долго говорил с вами о многом 5, что для меня и, судя по симпатии вашей к разговору, для вас самих составляет существенное верование по отношению к искусству и к жизни. Я собирался было писать к вам ряд писем, в которых с возможною и нужною -- не для вас, конечно, а для других, читателей -- ясностью, с возможною и совершенно ненужною, но считающеюся за нужную в наше отвыкшее от отвлеченного мышления время, отчетливостью, изложить положения и логически жизненные последствия того общего взгляда на искусство и отношения искусства к жизни, который я не раз называл идеально-художественным. Взгляд этот -- не новый какой-нибудь, -- и, стало быть, я не имею претензии называть его моим взглядом; называю же я его так, то есть идеально-художественным, в противоположность двум другим: 1) взгляду, присвоившему себе в недавнее время название реального, но, в сущности, теоретическому, расстилающему бедную жизнь на прокрустово ложе, подчиняющему ее более или менее узкой теории, то есть совокупности последних результатов, добытых рассудком в последнюю минуту современной жизни, и 2) взгляду, присвоивающему себе название эстетического, проповедывающему свое дилетантское равнодушие к жизни и к ее существенным вопросам, во имя какого-то искусства для искусства, а потому гораздо более заслуживающему название взгляда материального⁶, грубо ли материального, тонко ли материального, это совершенно все равно. Естественно, что, противопоставляя идеально-художественный взгляд эстетическому в таком смысле, -- я не думаю ставить искусству какие-либо внешние цели или задачи. Искусство существует для души человеческой и выражает ее вечную сущность в свободном творчестве образов, и по этому самому оно -- независимо, существует само по себе и само для себя, как все органическое, но душу и жизнь, а не пустую игру, имеет своим органическим содержанием.

Вместо развития этих общих основ, вместо задуманных было мною чисто философских бесед, которые откладываются на неопределенное время, но все-таки, если накопят когда-нибудь, то будут обращены к

вам, я, весь под влиянием живого и, со всеми его недостатками, истинно могущественного художественного явления, решился повести с вами многие и долгие речи об Островском и значении его поэтической деятельности,-- речи, которые прежде всего и паче всего будут искренни, то есть будут относиться к самой сущности дела, а не к чему-либо постороннему, вне дела лежащему, и самое дело намеренно или ненамеренно затемняющему.

Если некоторые из основных положений и последствий идеально-художественного взгляда, в применении к рассматриваемым явлениям, потребуют по существу самого дела довольно подробного развития,-- я буду без опасения отдаваться таким требованиям по весьма понятному желанию быть совершенно понятным моим читателям.

По поводу этого я позволяю себе сделать небольшое, чисто личное отступление: признаться вам откровенно -- жалобы на непонятность моего обычного изложения мне серьезно надоели;8 ибо я, как человек убеждения, позволяю себе дорожить моим убеждением. Убеждение -- если оно есть действительное убеждение -- покупается по большей части ценою умственных и нравственных процессов, более или менее продолжительных переворотов в душевном организме,-- процессов и переворотов, не всегда, как вы знаете, легких -- а не приходит с ветра. В ком есть сильная потребность высказать свои убеждения, в том очень естественно и желание, чтобы с ними, с этими составляющими нравственную жизнь человека убеждениями, или соглашались, или, что точно так же важно, спорили. До сих же пор я еще не имел удовольствия спорить как ни с кем из теоретиков, так и ни с кем из эстетиков.

Готовый с полною искренностью сознаться в грехе некоторой темноты изложения и некоторой излишней привязанности к анализу, я остаюсь, однако, при убеждении, что умственной лени, лени мыслить и следить за развитием чужой мысли, не надо по-настоящему баловать ни в себе, ни в других. Сжатые формы философского изложения -- разумеется, там, где они нужны,-- заменяют собою целые страницы резонерства, хотя, конечно, требуют от читателя самомышления, вовсе резонерством не требуемого.

Не отступаясь поэтому несколько от права предполагать в моих читателях способность мыслить и следить за развитием чужой мысли, я, в настоящем случае, постараюсь только, сколь возможно, избегать сжатых формул и терминов философии тождества 9, но -- счел бы грехом заменять их резонерством. Резонерство решительно противно всякому, чье мышление осиливает истины хоть немного более сложные, чем $2 \times 2 = 4$. Есть мышления, да и не женские только,-- вы этого, к сожалению, не договорили,-- в которых 2×2 дают не 4, а стеариновую свечку...10 Вот для этих-то мышлений и создано в особенности резонерство. Шевеля и раздражая умственное сладострастие, резонерство, этот процесс без результатов, это истинное и единственное искусство для искусства тем хорошо, что и на дело как будто похоже, то есть дает известную степень наслаждения, да и к делу ни к какому не ведет, то есть не требует от занимающихся им ни умственных, ни нравственных самопожертвований.

Истина философская, как изящное произведение, связана с известною целостью, есть органическое звено целого мира -- и целый мир в ней просвечивает как в целом неделимом. Если душа ваша приняла ее, вас объят уже целый мир необходимо связанных с нею мыслей: у нее есть связи, родство, история и вследствие этого неотразимая, влекущая вперед сила -- сила жизни.

Резонерство, это -- дагерротип, случайный, сухой, мертвый, ни с чем разумно не связанный, умственный трутень, умственный евнух, порождение морального мещанства, его любимое чадо, высиженное им, как гомункулус Вагнером.

Позволив себе, по крайней необходимости, это небольшое вступление и облегчивши несколько душу изливанием моей глубокой ненависти к резонерству, столь нравящемуся большинству, перехожу к делу.

Я собираюсь, как я сказал, повести с вами долгие и совершенно искренние речи о значении деятельности Островского по поводу его последнего произведения, возбуждающего, по обыкновению, как и все предшествовавшие, различные толки, иногда, и даже очень часто, совершенно противоположные, иногда умные, иногда положительно дикие, но во всяком случае большею частию неискренние, то есть к делу не относящиеся,-- а по поводу дела высказывающие те или другие общественные и нравственные теории критиков-публицистов. Критики-публицисты -- вообще люди в высшей степени благонамеренные, проникнутые самым законным и серьезным сочувствием к общественным вопросам; теории их, если и подлежат спору во многих пунктах, как всякие теории, но тем не менее, проводя последовательно известные точки зрения на жизнь, содействуют необходимо к разъяснению существенных вопросов жизни; но дело-то в том, что эти теории, как бы умны они ни были, из каких бы законных точек ни отправились, в художественном произведении следят, да и могут следить только ту жизнь, которую видят с известных точек, а не ту, которая в нем, если оно есть истинно художественное произведение, просвечивает со всем своим многообъемлющим и в отношении к теориям часто ироническим смыслом. Художество, как дело синтетическое, дело того, что называется вдохновением, захватывает жизнь гораздо шире всякой теории, так что теория сравнительно с ним остается всегда назади.

Так оставило назади последнее произведение Островского все теории, по-видимому, столь победоносно и поистине блистательно высказанные замечательно даровитым публицистом "Современника" в статьях о "Темном царстве" 11.

Статьи эти наделали много шума, да и действительно одна сторона жизни, отражаемой произведениями Островского, захвачена в них так метко, казнена с такою беспощадною последовательностью, заклеимена

таким верным и типическим словом, что Островский явился перед публикой совершенно неожиданно обличителем и карателем самодурства. Оно ведь и так. Изображая жизнь, в которой самодурство играет такую важную, трагическую в принципе свою и последствиях и комическую в своих проявлениях, роль, Островский не относится же к самодурству с любовью и нежностью. Не относится с любовью и нежностью -- следственно, относится с обличением и карою, -- заключение прямое для всех, любящих подводить мгновенные итоги под всякую полосу жизни, освещенную светом художества, для всех теоретиков, мало уважающих жизнь и ее безграничные тайны, мало вникающих в ее иронические выходы.

Прекрасно! Слово Островского -- обличение самодурства нашей жизни. В этом его значение, его заслуга как художника; в этом сила его, сила его действия на массу, на эту последнюю для него как для драматурга инстанцию.

Да точно ли в этом?

Беру факт самый яркий, не тот даже, с которого я начал свои рапсодии, а факт только возможный (увы! когда-то, наконец, возможный?) -- беру возможное, или, пожалуй, невозможное, представление первой его комедии "Свои люди -- сочтемся"...12

Остроумный автор статей "Темное царство" положительно, например, отказывает в своем сочувствии Большову даже и в трагическую минуту жизни этого последнего... Откажет ли ему в сожалении и, стало быть, известном сочувствии масса?.. Публицист -- до чего не доведет человека теория -- почти что стоит на стороне Липочки; по крайней мере, она у него включена в число протестанток и протестантов в быту, обуреваемом и подавляемом самодурством 13. Спрашиваю вас: как масса отнесется к протестантке Липочке?.. Поймет ли она Липочку как протестантку?

В других комедиях Островского симпатии и антипатии массы так же точно разойдутся с симпатиями и антипатиями г. -- бова, как постараюсь я доказать фактами и подробно впоследствии. А ведь это вопросы неотразимые. Островский прежде всего драматург: ведь он создает свои типы не для г. --бова, автора статей о "Темном царстве", -- не для вас, не для меня, не для кого-нибудь, а для массы, для которой он, пожалуй, как поэт ее, поэт народный, есть и учитель, но учитель с тех высших точек зрения, которые доступны ей, массе, а не вам, не мне, не г. --бову, с точек зрения, ею, массой, понимаемых, ею разделяемых.

Поэт -- учитель народа только тогда, когда он судит и рядит жизнь во имя идеалов -- жизни самой присущих, а не им, поэтом, сочиненных. Не думайте, да вы, вероятно, и не подумаете, чтобы массою здесь звал я одну какую-либо часть великого целого, называемого народом. Я зову массою, чувством массы, то, что в известную минуту сказывается невольным общим настроением, вопреки частному и личному, сознательному или бессознательному настроению в вас, во мне, даже в г. --бове -- наравне с купцом из Апраксина ряда. Это что-то, сказывающееся в нас как нечто физиологическое, простое, неразложимое, мы можем подавлять в себе разве только фанатизмом теории.

Зато, посмотрите, какие следствия производит насильственное подавление в себе этого простого, физиологического чувства; полюбуйте, как души молодые и горячие, увлеченные фанатизмом теории, скажут по всем по трем вдогонку за первыми, высказавшими известным положительным образом известную, имеющую современное значение теорию, и не только вдогонку, а вперегонку, ибо теория есть идол неумолимо жадный, постоянно требующий себе новых и новых жертвенных треб.

Имеете ли вы понятие о статейке, появившейся в "Московском вестнике" по поводу "Грозы" Островского? 14 Статейка принадлежит к числу тех курьезов, которые будут дороги потомству, и даже весьма недалекому потомству; будут им отыскиваемы, как замечательные указания на болезни нашей напряженной и рабочей эпохи. Автор ее еще прежде удивил читателей неистово-напряженной статьей о русской женщине, по поводу ломаной натуры (если натурою называть это можно) Ольги в романе "Обломов" 15. Но удивление, возбуждаемое статейкой о "Грозе", превосходит многими степенями удивление, произведенное прежнею. С какою наивною, чисто ученою, то есть мозговою, а не сердечною верою, юный (по всей вероятности) рецензент "Московского вестника" усвоил остроумную и блистательно высказанную теорию автора статей "Темное царство". Не знаю, стало ли бы у самого г. --бова столько смелой последовательности в проведении его мысли, как у его ученика и сеида. Даже сомневаюсь, чтобы стало; автор статей "Темное царство", судя по зрелому, мастерскому его изложению, -- человек взрослый; даже готов подозревать, что г. --бов втихомолку хохочет над усердием своего сеида, втихомолку потому, что хохотать явно было бы недобросовестно со стороны г. --бова. Ведь "его же добром, да ему же челом", ведь рецензент "Московского вестника", собственно, только прилагает добросовестно к "Грозе" идеи автора "Темного царства", точно так же, как в статье о русской женщине он только проводил последовательно и с горячим энтузиазмом холодно-желчные идеи автора статей об обломовщине. Г-н Пальховский -- имя юного рецензента -- глубоко уверовал в то, что Островский каратель и обличитель самодурства и прочего, и вот "Гроза" вышла у него только сатирою, и только в смысле сатиры придал он ей значение. Мысль и сама по себе дикая, но полюбуйте ей в приложениях: в них-то вся сила, в них-то вся прелесть: Катерина не протестантка, а если и протестантка, то бессильная, не вынесшая сама своего протеста, -- катая ее, Катерину! Муж ее уж совсем не протестант, -- валяй же его, мерзавца! Извините за цинизм моих выражений, но они мне приходили невольно на язык, когда я с судорожным хохотом читал статью г. Пальховского, и, каюсь вам, вследствие статьи юного сеида г. --бова, я невольно хохотал над множеством положений серьезной и умной статьи публициста "Современника", разумеется, взятых только в их последо-

вательном приложении. Протестантка Липочка, протестантки Матрена Савишна и Марья Антиповна, попивающие с чиновниками мадеру на вольном воздухе под Симоновым... как хотите, а ведь такого рода протестантизм -- в иную минуту невольно представится очень забавным!

Но ведь смех смеху рознь, и в моем смехе было много грусти... и много тяжелых вопросов выходило из-за логического комизма.

Мне, право, иногда наше время представляется выраженным читателю смело, но верно, в сцене высокопоэтического создания "Komedy a nieboska" {"Небожественная комедия" (пол.).} 16, в которой поэт приводит своего героя в сумасшедший дом и где в различных голосах сумасшедших слышны различные страшные вопли нашего времени, различные теории, более или менее уродливые, более или менее фанатические; страшная и глубокого смысла исполненная сцена!

Ведь не только г. --бов, даже сеид его,-- по всей вероятности, человек, глубоким, хоть и мозговым процессом вырабатывающий свои убеждения,-- не только, говорю я, они не смешны своими увлечениями,-- они достойны за них, разумеется, не в равной мере, и сочувствия и уважения. Ведь мы ищем, мы просим ответа на страшные вопросы у нашей мало ясной нам жизни; ведь мы не виноваты ни в том, что вопросы эти страшны, ни в том, что жизнь наша, эта жизнь, нас окружающая, нам мало ясна с незапамятных времен. Ведь это поистине страшная, затерявшаяся где-то и когда-то жизнь, та жизнь, в которой рассказывается серьезно, как в "Грозе" Островского, что "эта Литва, она к нам с неба упала" i7, и от которой, затерявшейся где-то и когда-то, отречься нам нельзя без насилия над собою, противуестественного и потому почти преступного; та жизнь, с которой мы все сначала враждуем и смирением перед неведомою правдою которой все люди с сердцем, люди плоти и крови кончали, кончают и, должно быть, будут еще кончать, как Федор Лаврецкий, обретший в ней свою исковую и созданную из ее соков Лизу; та жизнь, которой в лице Агафьи Матвеевны приносит Обломов в жертву деланную и изломанную, хотя внешне грациозную, натуру Ольги и в которой он гибнет, единственно, впрочем, по воле его автора, и не миря нас притом нисколько своею гибелью с личностью Штольца.

Да, страшна эта жизнь, как тайна страшна, и, как тайна же, она манит нас и дразнит и тащит...

Но куда? -- вот в чем вопрос.

В омут или на простор и на свет? В единении ли с ней или в отрицании от нее, губящей обломовщины, с одной стороны, безысходно-темного царства, с другой, заключается для нас спасение?

Мы дошли до того, что с теми нравственными началами, с которыми до сих пор жили, или, лучше, прозябали, в тех общественных условиях, в которых пребывали, или, вернее, кисли, жить более не можем.

Мудрено ли, еще раз, что у всех явлений таинственной нашей жизни мы доискиваемся до смысла; мудрено ли, что во всяком художественном создании, отразившем в своем фокусе наибольшую сумму явлений известного рода, мы ищем оправдания и подкрепления того смысла, который мы сами более или менее верно, но, во всяком случае, серьезно, придали явлениям, вследствие законного раздражения несправедливыми явлениями и еще более законного желания уяснить себе темные для нас явления?

Все это не только не мудрено, но совершенно логично. Всем этим совершенно объясняются различные отношения нашей мысли к произведениям искусства, которые сколько-нибудь сильно ее шевелят.

Кровные или мозговые, но (как те, так и другие) сильные и действительные вражды и сочувствия вносим мы в наши отношения к этим, по-видимому, невинным, чадам творчества и фантазии, и иначе быть не может.

Чада, как всякие чада, действительно невинны, но они живые порождения жизни. Время, когда создания искусства считались роскошью, увеселением без причин и последствий, давно прошло. Еще мрачный монах Савонарола, сожигая на площади Сан-Марко во Флоренции мадонн итальянских художников его времени, понимал, что невинные чада искусства могут возбуждать любовь и ненависть, как и виновные чада жизни...

Наше время еще больше это понимает. Фанатизм симпатий и антипатий прокрался даже и в ту область искусства, которая наиболее чужда нравственных и жизненных требований, наименее к чему-либо обязывает,-- даже в музыку, и фанатическая религия вагнеризма есть один из ярких симптомов страшной напряженности умственного и нравственного настроения нашей эпохи 18.

По этому-то самому нельзя в наше время отказать в уважении и сочувствии никакой честной теории, то есть теории, родившейся вследствие честного анализа общественных отношений и вопросов, и весьма трудно оправдать чем-либо дилетантское равнодушие к жизни и ее вопросам, прикрывающее себя служением какому-то чистому искусству. С теоретиками можно спорить: с дилетантами нельзя, да и не надобно. Теоретики режут жизнь для своих идоло-жертвенных треб, но это им, может быть, многого стоит. Дилетанты тешат только плоть свою, и как им, в сущности, ни до кого и ни до чего нет дела, так и до них тоже никому не может быть, в сущности, никакого дела. Жизнь требует порешений своих жгучих вопросов, кричит разными своими голосами, голосами почв, местностей, народностей, настроений нравственных в созданиях искусств, а они себе тянут вечную песенку про белого бычка, про искусство для искусства, и принимают невинность чад мысли и фантазии в смысле какого-то бесплодия. Они готовы закидать грязью Занда за неприличную тревожность ее созданий, и манерою фламандской школы оправдывать пустоту и низменность чиновнического взгляда на жизнь 19. То и другое им равно ничего не стоит!

Нет! я не верю в их искусство для искусства не только в нашу эпоху,-- в какую угодно истинную эпоху искусства.

Ни фанатический гибеллин Дант 20, ни честный английский мещанин Шекспир, столь ненавистный пуританам всех стран и веков даже до сего дне, ни мрачный инквизитор Кальдерон 21 не были художниками в том смысле, какой хотят придать этому званию дилетанты. Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания нескольких утонченного чувства дилетантов с народным сознанием, с чувством масс... Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох -- организмов во времени, и народов -- организмов в пространстве.

Но из этой же самой народной, демократической сущности истинного искусства следует, что теории не могут обнять всего живого смысла поэтических произведений. Теории, как итоги, выведенные из прошедшего рассудком, правы всегда только в отношении к прошедшему, на которое они, как на жизнь, опираются; а прошедшее есть всегда только труп, покидаемый быстро текущею вперед жизнью, труп, в котором анатомия доберется до всего, кроме души. Теория вывела из известных данных известные законы и хочет заставить насильственно жить все последующие, раскрывающиеся данные по этим логически правильным законам. Логическое бытие самых законов несомненно, мозговая работа по этим отвлеченным законам идет совершенно правильно, да идет-то она в отвлеченном, чисто логическом мире, мире, в котором все имеет очевидную последовательность, строгую необходимость, в котором нет неисчерпаемого творчества жизни, называемого обыкновенно случайностью, называемого так до тех пор, пока оно не станет прошедшим и пока логическая анатомия не рассечет этого трупа и не приготовит нового аппарата в виде новой теории.

Кого же любить, кому же верить,

Кто не изменит нам один?... --

имеете право спросить меня и вы, и читатели моих писем к вам словами поэта.

Кого любить? Кому верить? Жизнь любить -- и в жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в массах, внимать голосам ее в созданиях искусства и религиозно радоваться, когда она приподнимает свои покровы, разоблачает свои новые тайны и разрушает наши старые теории...

Это одно, что осталось нам, это именно и есть "смирение перед народною правдою", которым так силен ваш разбитый Лаврецкий.

Иначе, без смирения перед жизнью, мы станем непризванными учителями жизни, непрощеными печальниками народного благоденствия, -- а главное, будем поставляемы в постоянно ложные положения перед жизнью.

Опять обращаясь к фактам, породившим эти рассуждения, я указываю, как на больное место современных теорий, на толки о деятельности Островского. Сколько времени эта чисто уже свободная и со всеми своими недостатками целостная, органическая, живая деятельность ускользала из-под ножа теорий, не поддавалась их определениям, была за это преследуема, вовсе непризнаваема или полупризнаваема.

Явился наконец остроумный человек, который втиснул ее в такие рамки, что стало возможно поминуть сочувствие к ней с сочувствием к интересам и теориям минуты, что она перестала выбиваться из общей колеи кары и обличения. Совершилось на глазах читателей одно из удивительнейших превращений. Драматург, которого обвиняли, иногда без оснований, иногда с основаниями, во множестве недостатков, недоделок и недосмотров; писатель, которому в одной из нахальнейших статей одного погибшего журнала отказывали в истинном таланте; 24 которому в другой, не менее нахальной, хотя более приличной статье другого журнала, советовали преимущественно думать и думать 25, -- превратился из народного драматурга в чистого сатирика, обличителя самодурства, но зато -- положительно был оправдан от всех обвинений. Все вины взысканы были на "темное царство", сатирик же явился решительно безупречным.

Повернет ли он круто, чтобы как-нибудь свести концы, характер какого-либо лица; оставит ли он какое драматическое положение в виде намека; не достанет ли у него веры в собственный замысел и смелости довершить по народному представлению то, что зачалось по народному представлению, -- виноват не он, виновато "темное царство", которого безобразий он каратель и обличитель. Что за нужда, что, прилагая одну эту мерку, вы урезываете в писателе его самые новые, самые существенные свойства, пропускаете или не хотите видеть его положительные, поэтические стороны; что нужды, что вы заставляете художника идти в его творчестве не от типов и их отношений, а от вопросов общественных и юридических. Мысль, взятая за основание, сама по себе верна. Ведь, опять повторяю, не относится же драматург к самодурству и безобразию изображаемой им жизни с любовью и нежностью, не относится, так, стало быть, относится с казнию и обличением. Ergo pereat mundus -- fiat justitia! {Поэтому пусть погибнет мир, но совершится правосудие (лат.).} Общее правило теоретиков действует во всей силе, и действительно разрушается целый мир, созданный творчеством, и на место образов являются фигуры с ярлыками на лбу, самодурство, забытая личность и т. д. Зато Островский становится понятен, то есть теория может вывести его деятельность как логическое последствие из деятельности Гоголя.

Гоголь изблещил нашу напоказ выставленную, так сказать, официальную действительность; Островский подымает покровы с нашей таинственной, внутренней, бытовой жизни, показывает главную пружину, на которой основана ее многосложная машина, -- самодурства; сам дает даже это слово для определения своего бесценного Кита Китыча...

Что же?

Ужель загадку разрешили,

Ужели слово найдено?

то слово, которое непременно несет с собою и в себе Островский, как всякий истинно замечательный, истинно народный писатель?

Ежели так, то найденное слово не должно бояться никакой проверки, тем более проверки жизнью. Ежели оно правильно, то всякую проверку выдержит. Ежели оно правильно, то из-под его широкой рамки не должны выбиваться никакие черты того мира, к которому оно служит ключом. Иначе -- оно или вовсе неверно, или верно только наполовину: к одним явлениям подходит, к другим не подходит. Позволю себе предложить разом все недоумения и вопросы, возникающие из приложения слова к явлениям, -- шаг за шагом, драма за драмой.

1) Что правильное, народное сочувствие, нравственное и гражданское, в "Семейной картине" -- не на стороне протестанток Матрены Савишны и Марьи Антиповны, -- это, я полагаю, несомненно, -- хотя из несочувствия к ним нравственного народного сознания не следует сочувствия к самодурству Антипа Антипыча Пузатова и его матери, к ханжеству и гнусности Шириялова. Но -- как изображено самодурство Антипа Антипыча: с злым ли юмором сатирика или с наивной правдою народного поэта? -- это еще вопрос.

2) "Свои люди сочтемся" -- прежде всего картина общества, отражение целого мира, в котором проглядывают многообразные органические начала, а не одно самодурство. Что человеческое сожаление и сочувствие остается по ходу драмы за самодурами, а не за протестантами -- это даже и не вопрос, хотя, с другой стороны, -- не вопрос же и то, что Островский не поставлял себе задачей возбуждения такого сочувствия. Нет! он только не был сатириком, а был объективным поэтом.

3) Что в "Утре молодого человека" дело говорит самодур дядя, а не протестант племянник -- тоже едва ли подлежит сомнению.

4) Мир "Бедной невесты" изображен с такою симпатиею поэта и так мало в нем сатирического в изображении того, что могло бы даже всякому другому подать повод к сатире, что нужна невероятная логическая натяжка для того, чтобы сочувствовать в этом мире не высокой, приносящей себя в жертву долгу, покоряющейся, женской натуре, а одной только погибшей, хотя и действительно богатой силами, личности Дуни, как г. --б. Дуня -- создание большого мастера, и, как всякое создание истинного художества, носит в себе высоко-нравственную задачу; но задача-то эта -- с простой, естественной, а не с теоретической, насильственной точки зрения -- заключается вовсе не в протесте. В Дуне правильным образом сочувствует масса не ее гибели и протесту, а тем лучшим качествам великодушия, которые в ней уцелели в самом падении, тому высокому сознанию греха, которое светится в ней, той покорности жребия, которая в ее сильной, широкой и размашистой натуре ценится вдвое дороже, чем в натуре менее страстной и богатой.

Так, по крайней мере, дело выходит с точки зрения простого смысла и простого чувства, а по-ученому там, не знаю, выйдет, может быть, и иначе. О том, как вся манера изображения и весь строй отношений к действительности в "Бедной невесте" противоречит манере Гоголя и его строю -- я еще здесь и не говорю. Я беру только самое очевидное, понятное, такое, в чем теоретический масштаб положительно, на всякие глаза, расходится с настоящим делом.

5) В комедии "Не в свои сани не садись" -- никакими рассуждениями вы не добьетесь от массы ни понимания вреда от самодурства почтенного Максима Федотыча Русакова, ни сочувствия к чему-либо иному, кроме как к положению того же Русакова, к простой и глубокой любви Бородинки и к нежестокости положению бедной девушки, увлеченной простотой своей любящей души -- да советами протестантки тетюшки {Комедия "Не в свои сани не садись" даже явно страдает в художественном отношении резкостью лицепрятного сочувствия к земскому быту, и никакие теоретические натяжки этого не прикроют. (Примеч. Ап. Григорьева.)}.

6) "Бедность не порок" -- не сатира на самодурство Гордея Карпыча, а опять-таки, как "Свои люди сочтемся" и "Бедная невеста", поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами. Любим Торцов возбуждает глубокое сочувствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенной с высоким сознанием долга, с чувством человеческого достоинства, уцелевшими и в грязи, глубиною своего раскаяния, искреннею жаждою жить честно, по-божески, по-земски. Любовь Гордеевна, -- один из прелестнейших, хоть и слегка очерченных женских образов Островского, -- не забытая личность, возбуждающая только сожаление, а высокая личность, привлекающая все наше сочувствие, как не забытые личности ни Марья Андреевна, в "Бедной невесте", ни пушкинская Татьяна, ни ваша Лиза. Быт, составляющий фон широкой картины, взят -- на всякие глаза, кроме глаз теории, -- не сатирически, а поэтически, с любовью, с симпатиею очевидными, скажу больше -- с религиозным культом существенно-народного. За это даже вооружились на Островского во дни оны. Поэтическое, то есть прямое, а не косвенное, отношение к быту и было камнем преткновения и соблазна для присяжных ценителей Островского, причиною их, в отношении к нему, ложного положения, из которого думал вывести их всех г. --б.

7) Набросанный очерк широкой народной драмы "Не так живи, как хочется" столь мало -- сатира, что в изображении главного самодура, старика Ильи Ильича, нет и тени комизма. В Петре Ильиче далеко не самодурство существенная сторона характера. В создании Груши, и даже ее матери, виден для всякого, кроме теоретиков, народный поэт, а не сатирик. Груша в особенности есть лицо, изображенное положительно, а не отрицательно, изображенное как нечто живое и долженствующее жить.

8) Если бы самодурство Кита Китыча было одною целию изображения в комедии "В чужом пиру похмелье" -- общественный смысл этой комедии не был бы так широк, каков он представляется в связи ее с

"Доходным местом", с "Праздничным сном", с сценами "Не сошлись характером". Что Кит Китыч самодур -- нет ни малейшего сомнения, но такого милейшего Кита Китыча создал поэт, а не сатирик, как не сатирик создавал Фальстафа. Ведь вам жаль расставаться с Китом Китычем, вы желали бы видеть его в различных подробностях его жизни, в различных его подвигах... Да и смысл-то комедии не в нем. Комедия эта, вместе с исчисленными мною другими, захватывает дело глубже идеи самодурства, представляет отношения земщины к чуждому и неведомому ей официальному миру жизни. Над Китом Китычем масса смеется добродушнейшим смехом. Горькое и трагическое, но опять-таки не сатирическое, лежит на дне этой комедии и трех последующих в идее нашей таинственной и как тайна страшной, затерявшейся где-то и когда-то жизни. Горькое и трагическое в судьбе тех, кого называет карасями Досужев "Доходного места", благороднейшая личность, которой практический ее героизм не указывает иного средства жить самому и служить народу, как писать прошения со вставлением всех орнаментов. Горькое и трагическое в том, что "царь Фараон из моря выходит" 27 и что "эта Литва -- она к нам с неба упала". Горькое и трагическое в том, что ученье и грамота сливаются в представлении отупелой земщины с тем, что "отдали мальчика в ученье, а ему глаз и выкололи" 28,-- в том, что земщина, в лице глупого мужика Кита Китыча, предполагает в Сахаре Сахарыче власть и силу написать такое прошение, по которому можно троих человек в Сибирь сослать 29, и в лице умного мужа Неудеденова 30 -- справедливо боится всего, что не она, земщина; в наивном письме Серафимы Карповны к мужу: "Что я буду значить, когда у меня не будет денег? Тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег,-- я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги -- я кого полюблю, и меня будут любить, и мы будем счастливы" 31. Вот в чем истинно горькое и закулисно-трагическое этого мира, а не в самодурстве. Самодурство -- это только накипь, пена, комический отсадок; оно, разумеется, изображается поэтом комически,-- да как же иначе его и изображать? -- но не оно -- ключ к его созданиям!

Для выражения смысла всех этих, изображаемых художником с глубиной и сочувствием, странных, затерявшихся где-то и когда-то, жизненных отношений,-- слово самодурство слишком узко, и имя сатирика, обличителя, писателя отрицательного, весьма мало идет к поэту, который играет на всех тонах, на всех ладах народной жизни, который создает энергическую натуру Нади, страстно-трагическую задачу личности Катерины, высокое лицо Кулигина, Грушу, от которой так и пышет жизнью и способностью жить с женским достоинством -- в "Не так живи, как хочется", старика Агафона в той же драме с его безграничной, какой-то пантеистической, даже на тварь простирающейся любовью.

Имя для этого писателя, для такого большого, несмотря на его недостатки, писателя -- не сатирик, а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не "самодурство", а "народность". Только это слово может быть ключом к пониманию его произведений. Всякое другое -- как более или менее узкое, более или менее теоретическое, произвольное -- стесняет круг его творчества. Всяким другим словом теория как будто хочет сказать ему: "вот в этой колее ты нам совершенно понятен, в этой колее мы тебя узакониваем, потому что в ней ты идешь к той цели, которую мы предписываем жизни. Дальше не ходи. Если ты прежде пытался ходить -- мы тебя, так и быть, прощаем: мы наложим на твою деятельность мысль, которую мы удачно сочинили для ее пояснения, и обрежем или скроем все, что выходит из-под ее уровня!"

Чем же объяснить это, как не тем, что теоретики искали слова для загадочного явления, нашли его по крайнему разумению и включили Островского в область фактов, поясняющих и подтверждающих их начала? Что касается до эстетиков,-- они хвалили Островского за литературное поведение, с большим вкусом -- хотя не самостоятельно -- указали на блестящие его стороны, да тем и ограничились 32. Явление же само осталось неразгаданным, необъясненным, почти что таким же, каким оно было лет за восемь назад. Ни значение, ни особенность поэтической деятельности автора "Грозы" нисколько не определились, да и не могли определиться при таком воззрении, которое видело не мир, художником создаваемый, а мир, заранее начертанный теориями, и судило мир художника не по законам, в существе этого мира лежащим, а по законам, сочиненным теориями.

Появление "Грозы" в особенности обличило всю несостоятельность теории. Одними сторонами своими эта драма как будто и подтверждает остроумные идеи автора "Темного царства", но зато с другими сторонами ее теория решительно не знает, что делать; они выбиваются из ее узкой рамки, они говорят совершенно не то, что говорит теория.

И вот в малом виде повторяется для мыслящего наблюдателя вышеупомянутая мною сцена из "Komedyu nieboska". Кто в яром увлечении теорией, гнет и ломает все отношения драмы, чтобы сделать из нее сатиру; кто, как рецензент "Русской газеты", лавируя между Сциллою и Харибдою, между теорией и жизнью, не может дать никакого органического единства своим взглядам 33. Кто, наконец,-- есть и такие -- винит чуть что не в безнравственности чистое создание художника 34. И -- *ou la verite va-t-elle se nicher?* {куда только не заберется добродетель? (фр.).} 35 -- только в каком-то листке, в каком-то мало кому известном "Театральном и музыкальном вестнике", вслед за представлением "Грозы", является горячая, полная верного понимания и глубокого сочувствия статья, чуждая всяких теорий, относящаяся к жизни как к жизни 36. Странные факты! но не скажу, горестные факты.

Теории все-таки к чему-нибудь ведут и самую свою несостоятельностью раскрывают нам шире и шире значение таинственной нашей жизни!.. Оказалась узка одна -- явится другая. Одна только праздная игра

в мысль и самоуслаждение этою игрою -- незаконны в наше кипящее тревожными вопросами время. Теоретикам можно пожелать только несколько побольше религиозности, то есть уважения к жизни и смирения перед нею, а ведь эстетикам, право, и пожелать-то нечего!

Письмо второе

ПОПЫТКИ РАЗРЕШЕНИЙ

Не знаю, насколько удачно -- но во всем предшествовавшем письме я стремился доказать, что Островский и его деятельность в 1859 году, несмотря на остроумные выкладки г. --бова и вследствие малоостроумных, но зато последовательных итогов, подведенных под выкладки юными последователями нового учителя, остаются таким же, еще необъясненным, еще загадочным явлением, каким они были в 1852 или 1853 годах. Чтобы быть совершенно искренним и беспристрастным в отношении к рассматриваемому мною делу, я должен досказать то, чего не досказал в предшествовавшем рассуждении, а именно: что деятельность Островского сама представляется как будто раздвоенною, что Островский в "Бедной невесте", в "Не так живи, как хочется" положительно не подходит никакими своими сторонами под начала теории г. --бова и что Островский в комедиях: "В чужом пиру похмелье", "Доходное место", "Не сошлись характером", "Воспитанница", -- наконец, в самой "Грозе" многими сторонами как будто вызвал теорию о "темном царстве", и -- опять повторяю -- только крайняя искренность и горячая смелость последователей г. --бова могла так рано обличить несостоятельность теории.

Другими словами, обличение во внутренней бытовой стороне нашей жизни мира самодурства, тупоумия, забитости и проч., неприложимое нисколько к первому разряду исчисленных драматических произведений, прилагается с большим успехом ко второму. Я думаю даже так, что г. --бов, хотя и односторонне, но логически верно вывел теорию из внимательного изучения многих и притом весьма ярких сторон второго разряда комедий, и потом, увлеченный страстью к логическим выводам *quand meme* {вопреки всему, во что бы то ни стало (фр.)}, вопреки самой жизни, подвел под логический уровень и комедии первого разряда: иначе этого насилования и объяснить себе невозможно. Не предполагать же со стороны критика, то есть общественного разъяснителя, обязанного своим званием искать серьезно правды и серьезно же передавать результаты своих исканий, -- не предполагать же, говорю я, сознательную, намеренную уловку, деспотическое желание заставить жизнь и ее явления жить, назло их собственному существу, по законам теории? Или уж все теоретики по натуре бессознательно деспоты, и обо всяком из них может быть сказано в известном отношении то, что пушкинский Мазепа говорит о Карле XII:

Как полк вертеться он судьбу

Заставить хочет барабаном! I

Видно, так! Но как бы то ни было, а перед нами все-таки неразъясненное, даже -- как кажется по приведенному мною разделению слоев -- раздвоенное, противоречащее само себе явление; перед нами дело, переходившее несколько инстанций, в каждой решенное различным образом и само, по-видимому, подавшее повод к таким различным решениям.

Что же это такое? В самом ли деле Островский, начиная с комедии "В чужом пиру похмелье", идет иным путем, а не тем, которым он пошел, после первой своей комедии, в "Бедной невесте" и других произведениях? И который из этих двух путей указывало ему его призвание, если два пути действительно были, -- а они, эти два пути, являются необходимо, если только принять за объяснение деятельности Островского теорию г. --бова? И в котором из двух первых, равно капитальных произведений Островского, равно широко обнимающих изображенные в них миры: в "Свои люди сочтемся" или в "Бедной невесте", выразилось в особенности призвание Островского, его задача, его художественно-общественное слово? И, наконец, точно ли есть в деятельности нашего первого и единственного народного драматурга раздвоение?.. Вот вопросы, которые необходимо требуют разрешения, -- а между тем нисколько не разрешены, а скорее запутаны теорией публициста "Современника", и без разрешения которых Островский остается, повторяю опять, все-таки загадочным, непонятым явлением, как в те дни, когда выражение "новое слово", употребленное вашим покорнейшим слугою по поводу "Бедной невесты", возбуждало такие глумления в петербургских критиках 2.

Деятельность Островского начинается, собственно, с 1847 года. Для полноты моих критических очерков привожу перечень всего им написанного до комедии "В чужом пиру похмелье", как грани второй полосы его развития, в хронологическом порядке.

1) "Семейная картина". Напечатана в "Московском городском листке" 1847 года 3, перепечатана без перемен в полном собрании сочинений 1859 года. В этой же, только год издававшейся газете напечатана сцена из комедии "Свои люди сочтемся", носившей тогда название: "Банкрот", сцена, подписанная буквами А. О. и Д. Г. -- буквами, подавшими впоследствии повод к жалкой истории, немалое время срававшей некоторые журналы и газеты 4.

2) "Очерки Замоскворечья", небольшой рассказ в "Московском городском листке" 1847 года, не вошедший, к сожалению, в полное собрание сочинений 1859 года.

3) "Свои люди сочтемся", комедия в четырех действиях, в "Москвитянине" 1850 года и отдельной книжкой. Напечатана с некоторыми сокращениями и изменением конца (весьма неудачным, кроме прибавки одной, яркой и в высшей степени знаменательной, черты в характере Лазаря) 5 в полном собрании сочинений.

4) "Утро молодого человека", в "Москвитянине" 1850 года. Перепечатано без перемен в полном собрании сочинений.

5) "Неожиданный случай", сцены, -- в альманахе "Комета" 1851 года. Не вошло в собрание сочинений.

6) "Бедная невеста", комедия в пяти действиях,-- в "Москвитянине" 1852 года. Перепечатана в первом томе сочинений.

7) "Не в свои сани не садись", комедия в трех действиях,-- в "Москвитянине" 1853 года и в 1-м томе сочинений.

8) "Бедность не порок", комедия в трех действиях, напечатана без перемен во 2-м томе сочинений.

9) "Не так живи, как хочется", народная драма в трех действиях в "Москвитянине" 1855 года. Перепечатана во 2-м томе сочинений, с небольшими, но весьма интересными для мыслящего критика поправками, обличающими странную шаткость отношений поэта к своему, может быть, любимому, но почему-то невыносившемуся детищу 6.

На этом произведении я пока останавливаюсь. Здесь грань всего несомненного. За "Не так живи, как хочется", то есть с комедии "В чужом пиру похмелье", начинается область спорного.

Самое первое из этих исчисленных мною, больших и небольших, более или менее удачных, произведений носило на себе яркую печать самобытности таланта, выражавшейся и 1) в новости быта, выводимого поэтом и до него вовсе не початого, если исключить некоторые очерки Луганского 7 и Вельтмана ("Приключения, почерпнутые из моря житейского"), очерки, набросанные этими даровитыми писателями, так сказать, вскользь, мимоходом, и 2) в новости отношений автора к действительности вообще, к изображенному им быту и к типам из этого быта, в особенности, и 3) в новости манеры изображения, и 4) в новости языка, в его цветистости, особенности.

Изю всего этого нового, что с первой минуты своего появления в литературе приносил с собою наш драматург, критика в состоянии была, да и теперь еще находится, понять только новость быта, который он изображал. "Семейная картина", самое первое, но одно из оконченнейших произведений Островского, прошло при появлении своем почти что незамеченным, да и не мудрено: оно и в полном собрании сочинений, напечатанном весьма разгонистым шрифтом, занимает немного более полутора печатного листа. Еще менее замечена была новость отношений к действительности, отношений, радикально противоположных тем сентиментально-желчноболезненным отношениям, которые свирепствовали тогда в произведениях петербургской натуральной школы, в маленьком рассказе "Очерки Замоскоречья", единственном произведении, вылившемся у Островского не в драматической форме. Появление комедии "Свои люди сочтемся", как событие слишком яркое, выдвигавшееся далеко из ряда обычных, наделало много шума, но не вызвало ни одной дельной критической статьи. Комедия изумила критику, и комическое отношение критики к комедии изображено смелыми, остроумными, хотя и резкими чертами в оригинальной шутке Эраста Благоднава: "Сон по случаю одной комедии" 8. В этой шутке, написанной со всем благородным пылом юности, со всем увлечением правды, в шутке, взбесившей донельзя тогдашнюю критику -- высказан был впервые даровитым критиком-юмористом глубоко верный взгляд на различие нового таланта, появившегося в нашей литературе, от таланта Гоголя. Позволяю себе привести из замечательной, не позабытой, но затерявшейся в старом журнале шутки -- существенно важное место, относящееся к этому различию. Шутка Эраста Благоднава сама написана в драматической форме; в лицах, разговаривающих в ней, выведены тогдашние направления и оттенки направлений. Молодому человеку, представителю крайности увлечения новым произведением,-- знаток западных литератур говорит:

"Ну, как вам угодно, а из ваших неумеренных похвал автору новой комедии я замечаю, что вы к нему пристрастны и что вы недоброжелатель Гоголя.

Молодой человек. Странно, что вы замечаете из моих слов совершенно противоположное тому, что следует из них заметить. Я думаю, что из моих слов скорее можно заметить, что я пристрастен к Гоголю, а не враг ему. Да (поверьте моей искренности), я пристрастен к Гоголю. Я люблю его произведения больше произведений автора новой комедии, я им больше сочувствую, чем сочувствую новой комедии; но это дело моего личного вкуса. Вследствие чего именно я так пристрастен к Гоголю, и сам хорошенько не знаю. Может, это происходит оттого, что я, как и все русские юноши одного со мной поколения, воспитан на Гоголе. Когда я только что начал жить сознательно, когда во мне только что пробудилось эстетическое чувство, первый поэт, на голос которого откликнулось мое сердце, был Гоголь. Может быть, я ему сочувствую больше, чем автору новой комедии, и потому, что уже от природы я к тому склонен. Как бы то ни было, но дело в том, что настроение моего духа, мое мирозерцание -- гоголевское, и потому-то чтение Гоголя мне доставляет гораздо больше наслаждения, чем чтение новой комедии. Но в то же время автор ее представляет мне осуществление того идеала художника, о котором я давно мечтал. Гоголь в моих глазах не подходил под этот идеал. Давно я мечтал о таком художнике, давно я просил бога послать нам такого поэта, который бы изобразил нам человека совершенно объективно, совершенно искренно, математически верно действительности. И вот такой поэт явился. Признаюсь откровенно, что, услышав в первый раз новую комедию, я очень больно себя ушибнул, дабы убедиться, сплю я или нет, во сне или наяву слушаю комедию до такой степени натуральную, во сне или наяву вижу пред собой такого художника, которого давно ожидала вселенная, по которому давно тосковала она.

(Хор пристально смотрит на молодого человека.)

Прохожий. Мне кажется, молодой человек, что характеристика Гоголя, которую вы здесь представили, не полна, одностороння. Действительно, поэзия Гоголя изобилует того рода художественными гиперболами и тем лирическим юмором, о которых вы распространялись. В этом я с вами совершенно согласен. Но

разве в этом юморе, в этих гиперболах весь Гоголь? разве поэзия его постоянно преувеличивает действительность? разве Гоголь не умеет рисовать действительности верно, так, как она есть? Вспомните, сколько создано им лиц, у которых ни в характере, ни в разговоре вы не найдете ни малейшей утрировки. Вспомните Осипа, Тараса Бульбу, Андрия, Акакия Акакиевича; вспомните, что у Гоголя есть даже целые повести, в которых действующие лица все до одного нарисованы с необыкновенным спокойствием и необыкновенною верно-стью, без малейшей тени преувеличения; вспомните "Коляску", вспомните "Старосветских помещиков". Итак, согласитесь со мной, что талант Гоголя состоит не только в умении утрировать и в лирическом юморе, но и в верности изображения действительности. Если вы согласитесь со мной в этом пункте, то должны будете согласиться со мной и в том, что Гоголь выше автора новой комедии. (Молчание.) Вы сказали, что автор новой комедии умеет математически верно изображать действительность, а Гоголь выпукло выставит людскую пошлость -- художественно утрировать. Но, как теперь открылось из моих слов, что Гоголь, кроме того, умеет, так же, как и автор новой комедии, верно изображать действительность и утрировать, а автор новой комедии умеет только верно изображать действительность, а утрировать не умеет, -- следовательно, знает только одну штуку, следовательно, ниже Гоголя, который знает две штуки.

Молодой человек. Вы отчасти правы. Действительно, у Гоголя создано много таких лиц, в которых нет ничего преувеличенного, которые верны действительности, но все-таки действующие лица новой комедии вернее их действительности; они конкретнее, они еще более похожи на людей, чем лица, созданные Гоголем. Они, в отношении своей живости и конкретности, относятся к героям Гоголя, как картина, нарисованная красками, относится к картине, нарисованной тушью.

Все. В чем же состоит эта конкретность действующих лиц новой комедии?

Молодой человек. В их языке. Вспомните, каким языком говорят даже те лица Гоголя, которые не утрированы. Неужели у него лакеи говорят точь-в-точь таким языком, каким говорят лакеи; купцы -- точь-в-точь таким языком, каким говорят купцы, и т. д.? Содержание их речей, их мысли совершенно приличны каждому из них, но им дана не та самая оболочка, которую они должны иметь. В их языке мало выражаются особенности сословий. Они так же говорят не своим языком, как не своим языком говорят действующие лица "Каменного гостя" Пушкина. Язык их переводный... Кстати, замечу здесь, что и в других произведениях Пушкина действующие лица говорят не своим языком. Примером тому служат "Борис Годунов" и "Каменный гость".

Хор. Что ж, по вашему мнению, вернее природе: новая комедия или "Каменный гость"?

Молодой человек. Разумеется, новая комедия. "Каменный гость", во-первых, уже потому хуже новой комедии, что в нем есть несообразности, которых в ней нет. Так, в нем является и говорит статуя командора, а статуя ведь ходить и говорить не может; кроме того, в ней еще тот же недостаток, что действующие лица не конкретны в отношении к языку. Их язык можно перевести по-каковски вам угодно, и они от этого ничего не потеряют. Новая же комедия непереводаема...

Хор. Ну, а Шекспира можно переводить?

Молодой человек. Можно; но оттого его произведения и ниже новой комедии.

Хор. Что-о-о?

Молодой человек. Ничего. (Скрывается.)

Хор. Вот каковы нынче молодые люди!

Любитель славянских древностей. Вот до чего довела их натуральная школа!"

Несмотря на то, что Эраст Благонравов предупреждал читателей, что он не разделяет всех убеждений, которые высказывают действующие лица его фантазии, даровитая шутка привела тогдашнюю критику в совершенное остервенение 9. Но, как сначала ни недоумевала, как, по появлении шутки Эраста Благонравова, ни остервенилась критика, все-таки она должна была согласиться с общественным мнением. Она признала (добрая, великодушная критика!), что явился новый талант, сильный, свежий и наиболее близкий к таланту, ныне давно уже спящему в могиле, к таланту, первенствовавшему тогда по всем правам 10. Бедная критика! Вот именно в этом-то, в этой-то близости к Гоголю она тогда ошиблась и ошибается даже до сего дня; в этом-то таился тогда и таится даже до сего дня источник всех ее недоразумений, натяжек и теорий.

"Новое слово" ускользнуло от определений старой критики, ускользнуло сначала, и с этого-то пункта началась настоящая история нового литературного явления.

Комедию "Свои люди сочтемся" критика еще могла как-нибудь, хотя и с великими натяжками, связать с мудрыми заключениями своими обо всем предшествовавшем в литературе и с еще более мудрыми гаданиями насчет будущего. Вся последующая деятельность Островского так уходила из-под этих заключений, как расколы из-под общей византийской нормы, и поневоле должна была рассердить критику, задеть больные ее места, коснуться самых ветхих ее построек.

И критика стала в очевидно комическое положение к новому явлению. Появилась "Бедная невеста", а она ждала совсем не того после комедии "Свои люди сочтемся". Еще прежде Островский рассердил критику отсутствием всякой желчи, всякой резкости линий, всякой выпуклости в маленьких, простеньких и, надобно сказать правду, весьма милых сценах, известных под именем "Неожиданного случая", -- от которых совершенно напрасно отрекся автор, издавая полное собрание своих сочинений... Эту беспритязательно-простую и между тем психологически тонкую шутку даровитого человека критика встретила воплями на бесцветность выведенных в ней характеров, упреками за слабость пружин, двигающих в ней отношения 11, или, в переводе на прямой язык, осердилась на то, что отношения сами по себе легкие художник очеркнул легко, характеры

безосновные и бессодержательные изобразил в их безосновности и бессодержательности, не выдумал гиперболического узла, не отнесся с ядовитою насмешкою к таким беззлобным и бескровным существам, как выведенные им Розовый и Дружнин.

Но с появления "Бедной невесты" критика положительно стала сердиться на лица, выводимые поэтом, на манеру отношений поэта к изображаемому им быту, то есть на самый быт, гостеприимно растворивший перед ней свои широкие двери в созданиях поэта. Критика постоянно становилась то в положение Мерича или даже Милашина, то в положение Виктора Аркадьевича Вихорева и жены Маломальского, или даже те-тушки, набравшейся в Таганке образования 12. Становясь на их точки зрения, она винила Хорькова в небла-городстве поступков; Русакова и Бородкина хотела уверить, что они не существуют или, по крайней мере, существовать не должны 14.

"Бедность не порок", самая смелая, хотя и не самая оконченная из драм Островского, озлобила дрях-лую критику, озлобила и на друга ее, Гордея Карповича, и на врага ее, Любима Торцова 15. Гордей Карпович -- каков он ни на есть, -- все-таки представитель стремлений к образованию, все-таки в некотором роде чело-век, стремящийся выйти из грубого и критике совершенно непонятого быта, желающий "всякую моду под-ражать". Любим Карпович в глазах критики был только пьяница и ничего больше. Его стремлений выйти из "метеорского" звания, войти снова в семью, иметь честный кусок хлеба, жить по-божески, по-земски; его раскаяния, его порывов -- критика не хотела и не могла оценить: трагическая сторона его положения от нее ускользнула. На Митю критика осердилась за то, что бог создал его с даровитою, нежною и простой душою, - Любовь Гордеевну опять обвинила за отсутствие личности, как прежде Марью Андреевну. На второй акт комедии озлобилась критика за то, что автор без церемонии ввел публику в самый центр нравов, обычаев, веселья того быта, который он изображает, ввел с любовью, с благоговением к святыне народной жизни. Лож-ное положение критики дошло до крайности при появлении драмы "Не так живи, как хочется". Сколь ни стоит здесь выполнение ниже гениального замысла, все-таки замысел просвечивает в скудном очерке выполнения, и замысел этот уже совершенно был непонятен критике. Кроме того, критика начала изъяслять неудоволь-ствие на язык, или, по ее выражению, на жаргон, которым писаны драмы Островского. Она и в самом деле наивно была уверена, что язык в комедиях Островского -- местный провинциализм, странность, нечто вроде пейзажного жаргона, употребляемого, например, Мольером, в "Le Medicin malgre lui", в "Le Festin de Pierre" {"Лекарь поневоле", "Каменный гость" (фр.).} и других пьесах. Чего ж бы хотела критика? Чтобы лица драм Островского говорили не языком их быта? Да ведь это противоречило бы эстетическим положениям всякой критики, даже и той, о которой в настоящую минуту мною припоминается, да и Островский притом художник такого рода, которому типы, при самом их создании, предстают не иначе, как с своим языком каждый: иначе для него тип и немыслим.

С неудовольствием на жаргон драм Островского тесно связано было неудовольствие на самый быт, им изображаемый. Собственно, критика сама не знала, чего хотела; при появлении "Бедной невесты" разда-лись ее сетования, что Островский оставил быт, который он так мастерски изображает; потом она вопияла на то, что этот быт говорит своим языком, имеет свои, ей неизвестные, нравы, представляет свои типы, которые она не желала видеть выводимыми и в несуществовании которых она так жарко хотела убедить и себя и дру-гих. Непереносен был ей этот быт -- употребляя выражение комедий Островского -- непереносен его язык, непереносны его типы; вот и вся разгадка. Не было критике дела ни до каких эстетических вопросов.

"Новое слово!" -- употребляю теперь с некоторою гордостью это выражение, высокопарность кото-рого выкуплена легкомысленным или недобросовестным посмеянием, которому оно подверглось, -- вот ко-ренная, основная причина негодования старой критики на писателя, которому, по всему праву, по общему признанию массы, принадлежит, несмотря на его недавнее появление, несмотря на многие недостатки, несо-мненное первенство во всей драматической нашей литературе.

С 1847 до 1855 года (я беру пока все еще одну первую эпоху деятельности Островского) Островский написал всего только девять произведений, и из них только пять значительных по объему и шесть по содер-жанию; только четыре из них давались на театре, но эти четыре, без церемонии говоря, создали народный театр; частью создали, частью выдвинули вперед артистов, пробудили общее сочувствие всех классов обще-ства, изменили во многих взгляд на русский быт, познакомили нас с типами, которых существования мы не подозревали и которые тем не менее, несомненно, существуют, с отношениями, в высшей степени новыми и драматическими, с многообразными сторонами русской души, и глубокими, и трогательными, и нежными, и разгульными сторонами, до которых никто еще не касался. Право гражданства литературного получило множество ярких, определенных образов, новых, живых созданий в мире искусства, -- и все это прошло без урока для критики. Талант уже породил толпу подражателей, и грубые подражания, вроде "Жениха из Ноже-вой линии" 16, печатались в ее же журналах, а она продолжала глумиться над новым словом таланта.

А между тем новое слово Островского было ни более ни менее как народность, слово, собственно, уже старое, ибо стремления к народности начались в литературе нашей не с Островского, но действительно новое, -- потому что в его деятельности определилось оно точнее, яснее и проще, хотя, без сомнения, еще не окончательно.

Я знаю очень хорошо, что слово народность, хоть оно, слава богу, мной и не придумано, загадочного явления еще не объясняет; во-первых, потому, что оно слишком широко, а во-вторых, и потому, что само еще требует объяснения. Ведь и сатирик может быть народен, да еще как! Пример -- в великом поэте Аристофане, великом поэте, которому не оставалось быть ничем иным, как только сатириком посреди жизни, когда-то

цельной и прекрасной, в его время разлагавшейся; пример -- в Грибоедове, великом и страстном поэте, которому еще не во что было вкоренить идеалы души, который был отторгнут общим развитием верхних слоев общества от почвы, от народа, и тем же самым развитием высоко поставлен над поверхностью этих верхних слоев общества...

Положим, что я выразился яснее: я народность противопоставил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, следовательно, и под народностию в Островском разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное, не сатирическое отношение к жизни; положим, что я прежде всего поспешил высказать, что и творчество и строй отношений к жизни, и манеру изображения, свойственные Островскому, считаю я совершенно различными от таковых же Гоголя. Все-таки народность -- понятие очень широкое и тем менее объясняющее дело начисто, что наши собственные отношения к самому этому понятию, то есть к народности, весьма шатки и неопределенны. Да вдобавок еще, народность -- бранное слово, то есть не в смысле ругательного слова, а в смысле слова битвы, лозунга брани, - битвы, кажется, единственной в летописях умственных браней человечества. В Германии только раз в краткий период, который называется Sturm und Drang { Буря и натиск (нем.) }, в который Клопшток и его друзья возобновляли клятвы древних германцев перед Ирминовым дубом, там только мысль отстаивала народность своего народа; но ведь там это скоро и кончилось, а у нас вопросу о народности и конца как-то не предвидится. Не за то мы в нем боремся, за что боролись Клопшток и его друзья; те свое дело скоро и отстояли, потому что дело-то самое была борьба не за сущность народной жизни, а против условных форм чужеземного французского искусства. Кабы наше дело было такое же, мы бы давно его выиграли и сдали в архив. Да не такое оно -- это наше дело. Ведь даже клятвы перед Ирминовым дубом представляют только внешнее сходство с ношением некоторыми из нас народной, да еще старой народной, одежды: глубже и существеннее основы самого внешнего нашего донкихотства, так что руке тяжело подняться даже и назвать донкихотством то, что внутренне считаешь почти необходимым, хотя и внешним... Тяжелый вопрос для нас всех эта народность, вопрос чрезвычайно мудреный и, как жизнь сама, -- иронический. Ведь вы посмотрите, -- я не хочу еще пока залезать вглубь, указывать на то, чем он начинался и чем кончается, -- вы посмотрите на то, что вокруг нас, что теперь делается. "Русский вестник", некогда точивший яд на народность, с течением времен становился все милостивее и милостивее к вопросу о народности, а по выделении из его центрального единства кружка, основавшего "Атеней" и павшего (но, увы! не со славою, а без славы) в этом лагере вместе с знаменитыми положениями о том, что "австрийский солдат является цивилизатором славянских земель" 17 -- все более и более лишился своего антинационального цвета, и ныне, к немалому удивлению всех нас, поборников народности в жизни, искусстве и науке, -- печатает лирические выходки в пользу народности Ник. Вас. Берга и отстаивает разве только свою нелюбовь к русской одежде 18, да и то, я думаю, чтобы не совсем отступить от своего первоначального цвета. Почему не ожидать после этого обращения к народности автора статей об обломовщине и о темном царстве? 19 "Ничего! можно!" -- как говорит Антип Антипыч Пузатов...20

Но прежде всего же для вас и для читающей публики должен я точнее определить смысл, в котором принимаю слово: народность литературы.

Как под именем народа разумеется народ в обширном смысле и народ в тесном смысле, так равномерно и под народностию литературы.

Под именем народа, в обширном смысле, разумеется целая народная личность, собирательное лицо, слагающееся из черт всех слоев народа, высших и низших, богатых и бедных, образованных и необразованных, слагающееся, разумеется, не механически, а органически, носящее общую, типическую, характерную физиономию, физическую и нравственную, отличающую его от других, подобных ему собирательных лиц. Что такая личность слагается органически, а не механически, это я, кажется, напрасно и прибавил. Государства, как Австрия, могут слагаться механически, народы -- никогда, они могут быть плохие народы, но никогда не бывают сочиненные народы.

Под именем народа в тесном смысле разумеется та часть его, которая наиболее, сравнительно с другими, находится в непосредственном, неразвитом состоянии.

Литература бывает народна в обширном смысле, когда она в своем мирозерцании отражает взгляд на жизнь, свойственный всему народу, определившийся только с большею точностью, полнотою и, так сказать, художественностью в передовых его слоях; в типах -- разнообразные, но общие, присущие общему сознанию, сложившиеся целно и полно типы или стороны народной личности; в формах -- красоту по народному пониманию, выработавшемуся до художественности представления, будь это красота греческая, итальянская, фламандская, все равно; в языке -- весь общий язык народа, развившийся на основании его коренных этимологических и синтаксических законов, следовательно, не язык касты, с одной стороны, не язык местностей, с другой. Чтобы не оставить и малейшего повода к недоразумениям, должно прибавить, что под передовыми слоями народа разумею я тоже не касты и не слои случайно выдвинувшиеся, а верхи самосущного народного развития, ростки, которые сама из себя дала жизнь народа.

В тесном смысле литература бывает народна, когда она или 1) приноровляется к взгляду, понятиям и вкусам неразвитой массы для ее воспитания, или 2) изучает эту массу как *terram incognitam* {неизвестную землю (лат.)}, ее нравы, понятия, язык как нечто особенное, диковинное, чудное, ознакомливая со всем этим особенным и чудным развитие и, может быть, пресытившиеся развитием слои. Во всяком случае, в том или в другом, существование такого рода народной литературы предполагает исторический факт разрозненности в

народе, предполагает то обстоятельство, что народное развитие шло не путем общим, цельным, а раздвоенным.

Первого рода народность есть то, что на точном и установившемся языке цивилизации зовется *nationality* {национальность (фр.)}, второго рода -- то, что на нем же в не слишком давние времена получило определенный термин: *popularite, litterature populaire* {народность, народная литература (фр.)}.

В первом смысле народность литературы как национальность является понятием безусловным, в самой природе лежащим.

Во втором, народная литература как *litterature populaire* есть нечто относительное, нечто обязанное своим происхождением болезненному в известной степени состоянию общественного организма, и притом -- вовсе не искусство, которое прежде всего свободно и никакими внешними, поучительными, воспитательными, научных и социальных целей не допускает. Народная литература в этом, то есть в тесном смысле, относится не к искусству, а к педагогике или естественной истории.

Определения эти, как вы видите, просты и ясны в их логической постановке. Но опять-таки логическая постановка -- не жизненная постановка. В жизни нашей они, эти простые определения, страшно запутались. По-видимому, нечего бы, кажется, и доказывать простую истину, что литература всякая, а следственно и наша, чтобы быть чем-нибудь, чтобы не толочь воду, не толкаться попусту, должна быть народна, то есть национальна, равно как другие искусства, равно как наука, равно как жизнь, -- а ведь к этому результату, простому, как $2 \times 2 = 4$, мы только что понемногу приходим после многих и, надобно признаться, безобразных споров о том, что $2 \times 2 = 4$, а не стеариновая свечка.

С другой стороны, дело в высшей степени простое и ясное, что народная литература в тесном смысле является или вследствие пресыщения цивилизацией, как крестьянские романы Занда, деревенские рассказы Ауэрбаха, и в XIX веке служит отчасти повторением стремлений Жан-Жака Руссо к диким, -- или, как у нас, есть выражение насущной потребности сблизить два разрозненных развития в народном организме. В действительности, опять-таки это понятие запуталось до того, что только бессердечные и безучастные к жизни эстетики могут быть в отношении к нему последовательны, могут отозваться с высоты эстетического величия об этой литературе, и в их эстетическом величии выскажется для всякого тупое равнодушие к великим вопросам жизни, если еще не что-либо худшее.

Вот тут подите и ставьте логические определения, если вы человек из плоти и крови...

Ясно, например, что, говоря о народности по отношению к Островскому или об Островском как о народном писателе, я употребляю слова: народность, народный -- в смысле слов: национальность, национальный.

Но ведь на этом смысле слова многие не помирятся, и будут правы, что не помирятся. Островский, скажут, конечно, писатель, берущий содержание своей деятельности из известного быта, народного в тесном, а не в обширном смысле слова, быта неразвитых слоев общества. Или, скажут мне далее, вы считаете Островского народным писателем в смысле писателя из народного быта, или вы самый этот быт, из которого Островский берет содержание для своего творчества, зовете единственно, исключительно, по крайней мере, преимущественно, народным.

Прежде чем отвечать на эти вопросы прямо и положительно, я попрошу позволения обысследовать их отрицательным способом, как легчайшим для вразумления, и спрошу: можно ли причислить Островского к категории писателей из народного быта в том смысле, в каком мы привыкли называть так хоть бы, например, гг. Григоровича, Потехина и других?

Из прямого сопоставления деятельности Островского с их деятельностью очевидна окажется несообразность такого сопоставления.

Писателей из народного быта, специально посвятивших себя воспроизведению этого быта в литературе, было у нас до сих пор два рода.

Одни, и это были первые выступившие и наиболее прославившиеся, как будто заезжие иностранцы, представляли публике свои записные книжки, куда вносили чудные, странные речи, описания чудных, странных нравов, и т. д. Таков г. Григорович, о котором в наше время даже и критической статьи не напишешь 21, ибо все, что можно о нем сказать дельного, выражается в немногих словах; то, в чем он большой мастер, -- изображение петербургской мелочной и суетной жизни и анализ болезни нравственного лакейства, -- столь же мало стоило художественной разработки, как очерки жизни дам петербургского полусвета, предмет постоянной и любимой деятельности другого, тоже даровитого писателя, г. Панаева. В том же, что стоило художественной разработки, в изображении типов и нравов крестьянского быта, г. Григорович не только что не мастер, а решительно заезжий иностранец. Он не владеет даже языком синтаксически свободно, и единственная критика на него была бы -- перевод любой из его страниц якобы народных разговоров на простой и свободный народный язык. Что касается до типов, то все они сочинены по Жорж Занду, да и вся-то деятельность г. Григоровича на этом поприще пошла от Жорж Занда. Тем только разнится от Занда г. Григорович, что Занда всюду, даже в самых ложных ее произведениях по этой части, занимает человек, анализ души человеческой, а г. Григорович -- чисто ландшафтный живописец, да и то не с широкой кистью, и людские фигурки у него большею частью поставлены для украшения ландшафта. Прибавьте к этому однообразную до противности деланность постройки произведений г. Григоровича, и вы поймете некоторое отвращение, которое деятельность этого, впрочем весьма даровитого в других отношениях, сочинителя на поприще изображений народного быта возбуждала и возбуждает в людях, знающих народный быт не по слуху. Вообще это пейзажная, а

не народная литература. Несомненное благородство стремлений и важность впервые поднятых вопросов относятся к гражданским, а не к поэтическим заслугам.

Другого рода писатели, выступившие после, были уже полными хозяевами в изображаемом ими быту, были чистые специалисты, или, пожалуй, жанристы,-- в лучшем смысле этого слова, как г. Максимов,-- или в худшем, как г. Потехин. Последний может быть очевидным доказательством того, как крайность художественного специализма, или жанризм в худшем смысле этого слова,-- противоречит понятию об искусстве; и его же, запечатленная все-таки некоторым, и даже, пожалуй, сильным, талантом, обличающая не то что простое короткое знакомство с изображаемым им бытом, а непосредственное с ним слияние деятельность, сопоставленная и сравненная с деятельностью Островского, освещает эту последнюю ярким светом. Г-н Потехин, выступивший в своих первых, грубых, как и все последующие, но оригинальных по содержанию и характерам повестях полным хозяином языка и нравов избранной им сферы, в драмах своих стал, как специалист, как жанрист, развивать общие народные задачи или мотивы Островского. Островский написал "Не в свои сани не садись"; г. Потехин увлекся, разумеется, невольно типом Русакова и драматическим отношением отца и дочери и дал публике "Людской суд -- не божий" 22, где тип Русакова перевел в жанр, судьбу дочери -- в печальную мелодраму, общедоступное патетическое -- в отвратительный вой кликуши. Островский в личности Петра Ильича тронул несколькими художественными чертами размашистую до беспутства широту русской натуры. Г-н Потехин поэтический, хотя только слегка тронутый поэтом тип Петра Ильича изуродовал в неумном мужике, три акта пьянствующем и, наконец, в четвертом доходящем с пьяных глаз до уголовщины в драме (!) "Чужое добро впрок нейдет",-- всех женщин Островского обратил в баб, баб-кликуш, баб-плакальщиц, баб-завывальщиц. Никто не заподозрит меня, конечно, в том, чтобы я с презрением эстетиков-аристократов употреблял слова: мужик и баба,-- я хотел только указанием на жанризм пояснить деятельность Островского. Его типы -- не жанр, не специальность быта, не мужики, не бабы; хотя по местам, где это нужно, мужики, даже еще специальное: ямщики,-- бабы разного рода: бабы-халды, бабы плакущие, являются у него с своею особенною физиономиею. У него русские люди и русские женщины в их наиболее общих определениях, в их существенных чертах, являются как типы, а не как жанр.

Практическая работа №5

Базаров и Одинцова. Любовная интрига в романе и ее роль в раскрытии идейно-эстетического содержания романа. Авторская позиция в романе. Значение заключительных сцен романа «Отцы и дети» в раскрытии его идейно-эстетического содержания

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.3. Новый герой, «отрицающий все», в романе И.С. Тургенева (1818-1883) «Отцы и дети»

Количество часов: 2

Цели:

- обобщить, углубить и систематизировать знания студентов по произведениям русской литературы второй половины 19 века, уметь рассматривать литературный процесс в контексте эпохи; анализировать произведения, относящиеся к разным жанрам. Обзор произведения И.С. Тургенева «Отцы и дети».

Задачи:

- уяснение жанрового своеобразия произведения, особенностей композиции, выявление основных проблем произведения

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Работа с избранными эпизодами романа (чтение и обсуждение).

Вопросы для обсуждения:

1. Е. Базаров и П.П. Кирсанов (сравнительная характеристика)
2. «Барчуки и проклятые» (П.П., Н.П. Аркадий Кирсановы, Одинцова)
3. «Бунтующее сердце» (образ Е. Базарова)
4. Почему Базаровы нужны России?
5. Базаров и русский народ
6. Смысл заглавия романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»
7. Проблема «отцов» и «детей» в изображении Тургенева
8. Устарела ли проблема «отцов» и «детей» сегодня?
9. Что критикует Тургенев в «отцах» и в чем расходится с «детьми»?
10. Что делает Базарова героем своего времени?
11. Особенности жанра и композиции романа Тургенева «Отцы и дети»
12. Что я люблю и чего не принимаю в Базарове
13. Роль пейзажа в романе Тургенева «Отцы и дети»
14. Роль любовного конфликта в композиции романа Тургенева «Отцы и дети»
15. Женские образы в романе Тургенева «Отцы и дети»
16. Приемы раскрытия характера в романе Тургенева «Отцы и дети»
17. Лишние люди в литературе 19 в. и «новый герой» И.С. Тургенева

18. Истинные и ложные убеждения (по роману Тургенева «Отцы и дети»)
19. Любовь в романе «Отцы и дети». Какой взгляд вам ближе?
20. Образ Базарова. Внешний и внутренний конфликт героя
21. Нигилизм. Неоднозначность личности Базарова и неоднозначность авторского отношения к герою
22. Раскрытие образа главного героя через столкновение с другими персонажами:

- Базаров и Аркадий
- Базаров и Павел Петрович
- Базаров и Николай Петрович
- Базаров в отношениях с Кукшиной и Ситниковым
- Базаров и простой народ
- Базаров и Одиногова
- Внешний и внутренний конфликт Базарова. Хождение по кругу
- Победа и поражение Базарова. Роль эпилога в романе

Задание № 1

Написание рассказа о произошедшем споре от лица Павла Петровича или Базарова с точки зрения персонажа

Практическая работа №6

Участие в экскурсии на производство или музей

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.3. Новый герой, «отрицающий все», в романе И.С. Тургенева (1818-1883) «Отцы и дети»

Количество часов: 2

Цели:

- дать учащимся общее представление о современном производстве, познакомить их со структурой предприятий, с условиями и спецификой работы на них, но главное продемонстрировать производственный труд и рассказать о его сущности, о современной технике и технологии производства

Задачи:

- дать учащимся общее представление о современном производстве

Порядок выполнения работы:

Методика проведения производственных экскурсий:

1. Подготовка учащихся к экскурсии (подготовительная беседа)
 2. Вводная беседа на предприятии
 3. Порядок знакомства с производством
 4. Сбор иллюстрированных материалов
 5. Встречи и беседы с производственниками
 6. Краткая заключительная беседа на месте экскурсии. Подготовка к экскурсии ведется по двум направлениям: по содержанию и по организационным вопросам
- Вопросы для обсуждения после экскурсии:
- Название предприятия
 - Какие виды работ выполняются в основных цехах предприятия
 - Современное оборудование, используемое в цехах
 - Работники основных профессий предприятия

Практическая работа № 7

История одного города: замысел, история создания, своеобразие жанра, композиции. Образы градоначальников (главы «О корени происхождения глуповцев», «Опись градоначальников», «Органчик», «Подтверждение покаяния. Заключение»). Элементы антиутопии в «Истории одного города»

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.4. Люди и реальность в сказках М.Е. Салтыкова – Щедрина (1826-1889): русская жизнь в иносказаниях

Количество часов: 2

Цели:

- повторить и систематизировать изученный материал по роману М.Е. Салтыкова – Щедрина «История одного города»

Задачи:

- развить навыки работы с текстом художественного произведения

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Ход выполнения задания, методические указания

1. Прочитайте начало главы «Органчик» из романа «История одного города». Чем вызвано ликование глуповцев? На какие особенности их поведения обращает внимание Салтыков-Щедрин?
2. Почему автор рисует нарушение обычного порядка вещей? Можно ли этот эпизод считать кульминацией романа? Почему?
3. При изображении градоначальников М.Е. Салтыков – Щедрин использует иронию, сарказм. Приведите примеры использования этих приемов в главе «Органчик». Прокомментируйте их
4. Опишите, как градоначальник Органчик управлял городом. Какие события произошли в городе в этот период?
5. Какие две фразы исполняет органчик в голове градоначальника?

Практическая работа № 8

Работа с избранными эпизодами из романа «Преступление и наказание» (чтение и обсуждение). Социальные и философские источники преступления Раскольникова

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.5. Человек и его выбор в кризисной ситуации в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866)

Количество часов: 2

Цели:

- выявить восприятие студентами этого романа; определить авторскую позицию; выделить основные мотивы и причины преступления Раскольникова; подвести студентов к мысли о том, что насилие в любой форме может привести только к катастрофе, к уничтожению жизни на земле

Задачи:

- обзор произведения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Произвести комплексный и эпизодический анализ романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», ответив на следующие вопросы:

1. Как родилась у Раскольникова мысль об убийстве старухи?
2. Какой мотив преступления из тех, которые Раскольников назвал Соне, является ведущим?
3. Как начинается «наказание» героя? Как и почему изменилась его жизнь после убийства?
4. Что понял Раскольников во время встречи с матерью и сестрой?
5. Почему после убийства старухи и Лизаветы Соня Мармеладова становится ему ближе всех людей?
6. Какое место в романе занимают Лужин и Свидригайлов?
7. Почему Раскольников не сможет жить по лужинскому принципу «все позволено»?

Задание № 2

Вопросы для обсуждения:

1. Почему роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» называют романом-прозрением?
2. Почему Лужина и Свидригайлова называют «двойниками» Раскольникова?
3. Почему Ф.М. Достоевский считал эпилог «Преступления и наказания» главной частью своего романа?
4. Как в романе утверждается мысль о ценности человеческой жизни?
5. Проблема добра и зла в романе
6. Нравственная позиция «униженных и оскорбленных» в романе «Преступление и наказание»
7. Роль снов в романе «Преступление и наказание»

Практическая работа № 9

Идея Раскольникова о правде сильной личности. Правда Сони Мармеладовой. Двойники Раскольникова. Воскрешение Раскольникова через любовь

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.5. Человек и его выбор в кризисной ситуации в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866)

Количество часов: 2

Цели:

- выявить восприятие студентами этого романа; определить авторскую позицию; выделить основные мотивы и причины преступления Раскольникова; подвести студентов к мысли о том, что насилие в любой форме может привести только к катастрофе, к уничтожению жизни на земле

Задачи:

- обзор произведения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Прочитать эпизоды со снами Раскольникова.

Сны Раскольникова

Первый сон Раскольникова (часть 1, гл. 5)

Страшный сон приснился Раскольникову. Приснилось ему его детство, еще в их городке. Он лет семи и гуляет в праздничный день, под вечер, с своим отцом за городом. Время серенькое, день удушливый, местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти: даже в памяти его она гораздо более изгладилась, чем представлялось теперь во сне. Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеется лесок. В нескольких шагах от последнего городского огорода стоит кабак, большой кабак, всегда производивший на него неприятнейшее впечатление и даже страх, когда он проходил мимо его, гуляя с отцом. Там всегда была такая толпа, так орали, хохотали, ругались, так безобразно и сипло пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись всегда такие пьяные и страшные рожи... Встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал. Возле кабака дорога, проселок, всегда пыльная, и пыль на ней всегда черная. Идет она, извиваясь, далее и шагах в трехстах огибает вправо городское кладбище. Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и с матерью к обедне, когда служились панихиды по его бабушке, умершей уже давно, и которую он никогда не видал. При этом всегда они брали с собою кутью на белом блюде, в салфетке, а кутья была сахарная из рису и изюму, вдавленного в рис крестом. Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большего частью без окладов, и старого священника с дрожащею головой. Подле бабушкиной могилы, на которой была плита, была и маленькая могилка его меньшего брата, умершего шести месяцев и которого он тоже совсем не знал и не мог помнить; но ему сказали, что у него был маленький брат, и он каждый раз, как посещал кладбище, религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал ее. И вот снится ему: они идут с отцом по дороге к кладбищу и проходят мимо кабака; он держит отца за руку и со страхом оглядывается на кабак. Особенное обстоятельство привлекает его внимание: на этот раз тут как будто гулянье, толпа разодетых мещанок, баб, их мужей и всякого сброду. Все пьяны, все поют песни, а подле кабачного крыльца стоит телега, но странная телега. Это одна из тех больших телег, в которые впрягают больших ломовых лошадей и перевозят в них товары и винные бочки. Он всегда любил смотреть на этих огромных ломовых коней, долгогривых, с толстыми ногами, идущих спокойно, мерным шагом и везущих за собою какую-нибудь целую гору, нисколько не надсаждаясь, как будто им с возами даже легче, чем без возов. Но теперь, странное дело, в большую такую телегу впряжена маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка, одна из тех, которые – он часто это видел – надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена, особенно коли воз застрянет в грязи или колее, и при этом их было так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам, а ему так жалко, так жалко на это смотреть, что он чуть не плачет, а мамаша всегда, бывало, отводит его от окошка. Но вот вдруг становится очень шумно: из кабака выходят с криками, с песнями, с балалайками пьяные – препьяные большие такие мужики в красных и синих рубашках, с армяками внакидку. «Садись, все садись! – кричит один, еще молодой, с толстою такою шеей и с мясистым, красным, как морковь, лицом, – всех довезу садись! Но тотчас же раздается смех и восклицанья:

- Этака кляча да повезет!

- Да ты, Миколка, в уме, что ли: этаку кобыленку в таку телегу запрег!

- А ведь савраске-то беспрременно лет двадцать уж будет, братцы!

- Садись, всех довезу! – опять кричит Миколка, прыгая первый в телегу, берет вожжи и становится на передке во весь рост. – Гнедой даве с Матвеем ушел, – кричит он с телеги, – а кобыленка эта, братцы, только сердце мое надрывает: так бы, кажись, ее и убил, даром хлеб ест. Говорю садись! Вскачь пуцу! Вскачь пойдет! – И он берет в руки кнут, с наслаждением готовясь сечь савраску.

- Да садись, чего! – хохочут в толпе. – Слышь, вскачь пойдет!

- Она вскачь-то уж десять лет, поди, не прыгала.

- Запрыгает!

- Не жалеи, братцы, бери всяк кнуты, зготовляй!

- И то! Секи ее!

Все лезут в Миколкину телегу с хохотом и острогами. Налезло человек шесть, и еще можно посадить. Берут с собою одну бабу, толстую и румяную. Она в кумачах, в кичке с бисером, на ногах коты, щелкает орешки и посмеивается. Кругом в толпе тоже смеются, да и впрямь, как не смеяться: этакая лядащая кобыленка да таку тягость вскачь везти будет! Два парня в телеге тотчас же берут по кнуту, чтобы помогать Миколке. Раздается: «Ну!», клячонка дергает изо всей силы, но не только вскачь, а даже и шагом-то чуть-чуть может справиться, только семенит ногами, кряхтит и приседает от ударов трех кнутов, сыплющихся на нее, как горох. Смех в телеге и в толпе удваивается, но Миколка сердится и в ярости сечет учащенными ударами кобыленку, точно полагает, что она вскачь пойдет.

- Пусти и меня, братцы! – кричит один разлакомившийся парень из толпы.

- Садись! Все садись! – кричит Миколка, – всех повезет. Засеку! – И хлещет, хлещет, и уже не знает, чем и бить от остервенения.

- Папочка, папочка, – кричит он отцу, – папочка, что они делают? Папочка, бедную лошадку бьют!

- Пойдем, пойдем! – говорит отец, - пьяные, шалют, дураки: пойдем, не смотри! – и хочет увести его, но он вырывается из его рук и, не помня себя, бежит к лошадке. Но уж бедной лошадке плохо. Она задыхается, останавливается, опять дергает, чуть не падает.

- Секи до смерти! – кричит Миколка, - на то пошло. Засеку!

- Да что на тебе креста, что ли, нет, леший! – кричит один старик из толпы.

- Видано ль, чтобы така лошаценка току поклажу везла, - прибавляет другой.

- Заморишь! – кричит третий.

- Не трожь! Мое добро! Что хочу, то и делаю. Садись еще! Все садись! Хочу, чтобы беспрерывно вскачь пошла!

Вдруг хохот раздается залпом и покрывает все: кобыленка не вынесла учащенных ударов и в бессилии начала лягаться. Даже старик не выдержал и усмехнулся. И впрямь: этакая лядащая кобыленка, а еще лягается!

Два парня из толпы достают еще по кнуту и бегут к лошадке сечь ее с боков. Каждый бежит с своей стороны.

- По морде ее, по глазам хлещи, по глазам! – кричит Миколка.

- Песню, братцы! – кричит кто-то с телеги, и все в телеге подхватывают. Раздается разгульная песня, брякает бубен, в припевах свист. Бабенка щелкает орешки и посмеивается.

... Он бежит подле лошадки, он забегает вперед, он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам! Он плачет. Сердце в нем поднимается, слезы текут. Один из секущих задевает его по лицу; он не чувствует, он ломает свои руки, кричит, бросается к седому старику с седой бородой, который качает головой и осуждает все это. Одна баба берет его за руку и хочет увести; но он вырывается и опять бежит к лошадке. Та уже при последних усилиях, но еще раз начинает лягаться.

- А чтобы те леший! – вскрикивает в ярости Миколка. Он бросает кнут, нагибается и вытаскивает со дна телеги длинную и толстую оглоблю, берет ее за конец в обе руки и с усилием размахивается над савраской.

- Развит! – кричат кругом.

- Убьет!

- Мое добро! – кричит Миколка и со всего размаху опускает оглоблю. Раздается тяжелый удар.

- Секи ее, секи! Что стали! – кричат голоса из толпы.

А Миколка намахивается в другой раз, и другой удар со всего размаху ложится на спину несчастной клячи. Она вся оседает всем задом, но вспрыгивает и дергает, дергает из всех последних сил в разные стороны, чтобы вывезти; но со всех сторон принимают ее в шесть кнутов, а оглобля снова вздымается и падает в третий раз, потом в четвертый, мерно, с размаха. Миколка в бешенстве, что не может с одного удара убить.

- Живуча! – кричат кругом.

- Сейчас беспрерывно падет, братцы, тут ей и конец! – кричит из толпы один любитель.

- Топором ее, чего! Покончить с ней разом, - кричит третий.

- Эх, ешь те комары! Расступись! – неистово вскрикивает Миколка, бросает оглоблю, снова нагибается в телегу и вытаскивает железный лом. – Берегись! – кричит он и что есть силы огорошивает с размаху свою бедную лошадку. Удар рухнул; кобыленка зашаталась, осела, хотела было дернуть, но лом снова со всего размаху ложится ей на спину, и она падает на землю, точно подсекли все четыре ноги разом.

- Добивай! – кричит Миколка и вскакивает, словно себя не помня, с телеги. Несколько парней, тоже красных и пьяных, схватывают что попало – кнуты, палки, оглоблю, и бегут к издыхающей кобыленке. Миколка становится сбоку и начинает бить ломом зря по спине. Кляча протягивает морду, тяжело вздыхает и умирает.

- Доконал! – кричат в толпе.

- А зачем вскачь не шла!

- Мое добро! – кричит Миколка, с ломом в руках и с налитыми кровью глазами. Он стоит будто жалея, что уж некого больше бить.

- Ну и впрямь, знать, креста на тебе нет! – кричат из толпы уже многие голоса.

Но бедный мальчик уже не помнит себя. С криком пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы... Потом вдруг вскакивает и в испуге бросается с своими кулачками на Миколку. В этот миг отец, уже долго гонявшийся за ним, схватывает его наконец и выносит из толпы.

- Пойдем! Пойдем! – говорит он ему, - домой пойдем!

- Папочка! За что они... бедную лошадку ... убили! – всхлипывает он, но дыхание ему захватывает, и слова криками вырываются из его стесненной груди.

- Пьяные, шалют, не наше дело, пойдем! – говорит отец. Он обхватывает отца руками, но грудь ему теснит, теснит. Он хочет перевести дыхание, вскрикнуть, и просыпается.

Он проснулся весь в поту, с мокрыми от поту волосами, задыхаясь, и приподнялся в ужасе.

«Второй сон (часть 1, гл. 6)»

Он очнулся в полные сумерки от ужасного крика. Боже, что это за крик! Таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слез, побой и ругательств он никогда еще не слышивал и не видывал. Он и вообразить не мог себе такого зверства, такого испуга. В ужасе приподнялся он и сел на своей

постели, каждое мгновение замирая и мучаясь. Но драки, вопли и ругательства становились всё сильнее и сильнее. И вот, к величайшему изумлению, он вдруг расслышал голос своей хозяйки. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова так, что и разобрать нельзя было, о чем-то умоляя, - конечно, о том, чтоб ее перестали бить, потому что ее беспощадно били на лестнице. Голос бывшего стал до того ужасен от злобы и бешенства, что уже только хрипел, но все-таки и бывший тоже что-то такое говорил, и тоже скоро, неразборчиво, торопясь и захлебываясь. Вдруг Раскольников затрепетал как лист: он узнал этот голос; это был голос Ильи Петровича. Илья Петрович здесь и бьет хозяйку! Он бьет ее ногами, колотит ее головою о ступени, -- это ясно, это слышно по звукам, по воплям, по ударам! Что это, свет перевернулся, что ли? Слышно было, как во всех этажах, повсей лестнице собиралась толпа, слышались голоса, восклицания, всходили, стучали, хлопали дверями, сбегались. "Но за что же, за что же, и как это можно!" -- повторял он, серьезно думая, что он совсем помешался. Но нет, он слишком ясно слышит!.. Но, стало быть, и к нему сейчас придут, если так, "потому что... верно, всё это из того же... из-за вчерашнего... Господи!" Он хотел было запереться на крючок, но рука не поднялась... да и бесполезно! Страх, как лед, обложил его душу, замучил его, окоченил его... Но вот наконец весь этот гам, продолжавшийся верных десять минут, стал постепенно утихать. Хозяйка стонала и охала, Илья Петрович всё еще грозил и ругался... Но вот наконец, кажется, и он затих; вот уж и не слышно его; "неужели ушел! Господи!" Да, вот уходит и хозяйка, всё еще со стоном и плачем... вот и дверь у ней захлопнулась... Вот и толпа расходится с лестниц по квартирам, -- ахают, спорят, переключаются, то возвышая речь до крику, то понижая до шепоту. Должно быть, их много было; чуть ли не весь дом сбежался. "Но боже, разве всё это возможно! И зачем, зачем он приходил сюда!"

Раскольников в бессилии упал на диван, но уже не мог сомкнуть глаз; он пролежал с полчаса в таком страдании, в таком нестерпимом ощущении безграничного ужаса, какого никогда еще не испытывал. Вдруг яркий свет озарил его комнату: вошла Настасья со свечой и с тарелкой супа. Посмотрев на него внимательно и разглядев, что он не спит, она поставила свечку на стол и начала раскладывать принесенное: хлеб, соль, тарелку, ложку.

-- Небось со вчерашнего не ел. Целый-то день прошлялся, а самого лихоманка бьет.

-- Настасья... за что

били хозяйку? Она пристально на него посмотрела.

-- Кто бил хозяйку?

-- Сейчас... полчаса назад, Илья Петрович, надзирателя помощник, на лестнице... За что он так ее избил? и... зачем приходил?..

Настасья молча и нахмурившись его рассматривала и долго так смотрела. Ему очень неприятно стало от этого рассматривания, даже страшно.

-- Настасья, что ж ты молчишь? -- робко проговорил он наконец слабым голосом.

-- Это кровь, -- отвечала она наконец, тихо и как будто про себя говоря.

-- Кровь!.. Какая кровь?.. -- бормотал он, бледнея и отодвигаясь к стене. Настасья продолжала молча смотреть на него.

-- Никто хозяйку не бил, -- проговорила она опять строгим и решительным голосом. Он смотрел на нее, едва дыша.

Четвертый сон (часть 3, гл.6)

Он забылся; странным показалось ему, что он не помнит, как мог он очутиться на улице. Был уже поздний вечер. Сумерки стужались, полная луна светлела всё ярче и ярче; но как-то особенно душно было в воздухе. Люди толпой шли по улицам; ремесленники и занятые люди расходились по домам, другие гуляли; пахло известью, пылью, стоячею водой. Раскольников шел грустный и озабоченный: он очень хорошо помнил, что вышел из дому с каким-то намерением, что надо было что-то сделать и поспешить, но что именно -- он позабыл. Вдруг он остановился и увидел, что на другой стороне улицы, на тротуаре, стоит человек и машет ему рукой. Он пошел к нему через улицу, но вдруг этот человек повернулся и пошел как ни в чем небывало, опустив голову, не оборачиваясь и не подавая вида, что звал его. "Да полно, звал ли он?" -- подумал Раскольников, однако ж стал догонять. Не доходя шагов десяти, он вдруг узнал его и -- испугался; это был давешний мещанин, в таком же халате и так же сгорбленный. Раскольников шел издали; сердце его стучало; повернули в переулок -- тот всё не оборачивался. "Знает ли он, что я за ним иду?" -- думал Раскольников. Мещанин вошел в ворота одного большого дома. Раскольников поскорей подошел к воротам и стал глядеть: не оглянется ли он и не позовет ли его? В самом деле, пройдя всю подворотню и уже выходя во двор, тот вдруг обернулся и опять точно как будто махнул ему. Раскольников тотчас же прошел подворотню, но во дворе мещанина уж не было. Стало быть, он вошел тут сейчас на первую лестницу. Раскольников бросился за ним. В самом деле, двумя лестницами выше слышались еще чьи-то мерные, неспешные шаги. Странно, лестница была как будто знакомая! Вон окно в первом этаже; грустно и таинственно проходил сквозь стекла лунный свет; вот и второй этаж. Ба! Эта самая квартира, в которой работники мазали... Как же он не узнал тотчас? Шаги впереди идущего человека затихли: "стало быть, он остановился или где-нибудь спрятался". Вот и третий этаж; идти ли дальше? И какая там тишина, даже страшно... Но он пошел. Шум его собственных шагов его пугал и тревожил. Боже, как темно! Мещанин, верно, тут где-нибудь притаился в углу. А!

квартира отворена настежь на лестницу; он подумал и вошел. В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто всё вынесли; тихонько, на цыпочках прошел он в гостиную: вся комната была ярко облита лунным светом; всё тут по-прежнему: стулья, зеркало, желтый диван и картинки в рамках. Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. "Это от месяца такая тишина, -- подумал Раскольников, -- он, верно, теперь загадку загадывает". Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось. И всё тишина. Вдруг послышался мгновенный сухой треск, как будто сломали лучинку, и всё опять замерло. Проснувшаяся муха вдруг с налета ударила об стекло и жалобно зажужжала. В самую эту минуту, в углу, между маленьким шкапом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп. "Зачем тут салоп? -- подумал он, -- ведь его прежде не было..." Он подошел потихоньку и догадался, что за салопом как будто кто-то прячется. Осторожно отвел он рукою салоп и увидел, что тут стоит стул, а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив голову, так что он никак не мог разглядеть лица, но это была она. Он постоял над ней: "боится!" -- подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась, -- так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он ее не услышал. Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались всё сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз -- всё люди, голова с головой, все смотрят, --но все притаились и ждут, молчат... Сердце его стеснилось, ноги не движутся, присосли... Он хотел вскрикнуть и -- проснулся.

Пятый сон (Эпилог)

Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую. Уже выздоравливая, он припомнил свои сны, когда еще лежал в жару и бреду. Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя таковыми и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествывали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, рядырасстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, -- но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась дальше и дальше. Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса.

Задание 1. Прочитайте предложенный материал. По мере прочтения заполните таблицу.

Название сна	Глава, часть в тексте	Когда, в какой период снится сон	Действия Раскольникова во сне	Ваше толкование сна

Первый и второй сны Раскольников видит до убийства. Третий и четвертый -- после. Рассказ о последних снах возникает в Эпилоге. Все сны связаны между собой единой сюжетной линией. Перед нами разворачивается картина развенчания идеи Родиона Раскольникова. От сострадания -- к убийству --

к мировой катастрофе. Постепенно в герое происходит переоценка не только психических, но и общечеловеческих ценностей. Благодаря такому психологическому приему, использованному Достоевским, становится понятно, что речь идет о духовной борьбе в сознании героя.

Первый сон Раскольникова – отражение его внутреннего состояния перед убийством, состояние болезненного восприятия несправедливости мира, мира униженных и оскорбленных. Сон об убийстве лошади (в восприятии ребенка) характеризует бесчеловечность этого мира, а также доброту самого Раскольникова, имеет композиционного двойника — смерть Катерины Ивановны.

Первый сон сам герой называет "страшным сном", "безобразным сном". Это отрывок из детства. Герой видит себя ребенком, ему семь лет. Он гуляет с отцом за городом. Душно, серо. Дорога проходит мимо кабака, олицетворяющего грязь, пьянство и разврат. Рядом "церковь с зеленым куполом" и кладбище. (Раскольников ходил с отцом в церковь два раза в год, что ему очень нравилось). Хохо, крики, драка. Проходя мимо кабака, Раскольников увидел, как несколько пьяных мужиков бьют «старую клячу» («Но уж бедной лошадке плохо. Она задыхается, останавливается, опять дёргает, чуть не падает»). Пьяная толпа в телеге бесится, и Миколка бьет лошадь. Наконец, кто-то кричит: "Топором ее, чего! Покончить с ней разом...". В итоге, лошадь убивают, и все, кроме Родиона и старичка, стоящего в толпе, не пытаются остановить пьяных мужиков. Мальчик бросается ее защищать, плачет, "обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы". Раскольников просыпается "весь в поту" и решает отказаться от убийства: "Неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп? Я ведь не вытерплю, не вытерплю!" – мучается он.

Аналогом лошади из сна, на наш взгляд, является в романе Катерина Ивановна, падающая под грузом нереальных своих бед и забот, которые очень велики, но сносимы, и именно от этих бед, оскорблений и скорбей, существующих почти только в мозгу её, она в конце концов и гибнет – как «загнанная лошадь». Первый сон, по-моему, можно рассмотреть с точки зрения развития отношений Раскольникова с отцом. В результате перед нами предстает очень интересная картина. Видя общий грех людей, избивающих лошадку, мальчик сначала кидается за помощью к отцу, затем к мудрому старику, но, поняв, что они ничего не могут или не хотят сделать, бросается защищать лошадку и наказывать обидчика сам. Но лошадка уже мертва, а обидчик даже не замечает его кулачков, и, наконец, отец ловит его и вытаскивает из ада, в который мальчик вверг себя своей ненасытной жаждой справедливости. В тот момент Родион теряет веру в могущество отца и его способность устроить так, чтобы страдания не было. Теряет веру в могущество Бога.

Маленький Родион уже в семилетнем возрасте пытается вернуть справедливость. Этот сон означает, что одних усилий Раскольникова слишком мало для того, чтобы изменить сознание людей, искоренить инстинкт самоуничтожения человечества. Обилие насилия в этом сне стало очередным толчком, заставившим Раскольникова пойти на убийство, усиливающим уверенность в необходимости самому изменить мир.

Первый сон героя утверждает, что Раскольников вовсе не жесток: ему чужды беспощадность и презрение к чужой жизни, даже лошадиной, и возможное насилие над живым существом для него омерзительно, противоестественно.

Основное значение первого сна заключается в неприятии убийства натурой Раскольникова. Если перед сном герой думает о полезности убийства старухи-процентщицы, которая отжила свой век и «заедает» чужой, но, просыпаясь в холодном поту и в ужасе от сцены, увиденной во сне, он готов отказаться от убийства. Эта перемена объясняется борьбой души и разума, которая постоянно происходит в герое.

Второй сон – это сон-грёза, который привиделся ему накануне преступления. Он видит себя в Египте, в оазисе, пальмы, голубая и холодная вода, "чистый, с золотыми блестками песок". Пейзаж этого сновидения явно противопоставлен душному Петербургу, а холодная вода, голубой и золотой цвета сна позволяют представить, чего жаждет душа Раскольникова. Он пьет воду прямо из ручья, но тут бьют часы, он просыпается и, взяв топор, идет убивать.

Третий сон – это бредовый сон, сон-кошмар. Это не сон, а видение, сразу после совершения преступления. Раскольникову мерещится, что на лестнице квартирный надзиратель страшно избивает его квартирную хозяйку. Много свидетелей, разговоры, стоны, жалобы. Потом все затихает. Раскольникову страшно, боится разоблачения. В этом сне в преображенном виде проступают события вчерашнего дня убийства. Страх, испытываемый Раскольниковым в комнате ("он хотел было запереться на крючок, но рука не поднялась..."), заставляет вспомнить пережитый ужас после убийства, когда он обнаружил, что дверь была не заперта на крючок, а потом притаился за дверью и слушает, как снаружи стучат, зовут старуху, разговаривают о том, что дверь "не на замке, а на крючке" – "значит, кто-нибудь из них дома". Раскольников связывает избивание хозяйки со своим преступлением.

Это – продолжение темы беззакония мира, предощущение будущей отрезанности героя от людей, т.е. его наказания. Композиционный «двойник» — убийство старухи-процентщицы и Лизаветы.

Четвертый сон Раскольникова о том, как он вновь убивает и не может убить старуху. Раскольников обнаруживает, что старуха живая, когда заглядывает ей снизу в лицо. Своегорода сон – издевательство, глумление «старой ведьмы» и толпы над героем. Герой думает, что может убить и что его боятся, но оказывается, что он бессилен совершить преступление, и над ним смеются. Мне кажется, его

можно рассматривать и как сон – прощение, так как к этому моменту Раскольников признал себя «тварью дрожащей», вспомнил и пожалел Лизавету. Теперь он чувствует свою вину, он видит, как огромное количество людей смеётся над ним.

Сон этот, как и первый, кошмарный: старуха процентщица смеется в ответ на попытки Раскольникова убить ее. Достоевский нагнетает, сгущает краски: смех у старухи «зловещий», гомон толпы за дверью явно недоброжелательный, злобный, насмешливый; сон четко и достоверно отражает состояние взволнованной, отчаявшейся, мятущейся души героя, особенно усилившееся после провала «эксперимента над собой». Раскольников оказывается не Наполеоном, не властелином, имеющим право с легкостью переступить через чужие жизни ради достижения своей цели; муки совести и страх разоблачения делают его жалким.

Пятое сновидение Эпилога существенно отличается от предыдущих. Это не один сон, а сжатый пересказ тех снов, которые снились Раскольникову во время болезни в острожной больнице. Он называет их "бессмысленным бредом", "горячешными грезами". В этих снах нет самого Раскольникова как действующего лица. Это сны о какой-то страшной болезни, пришедшей из глубины Азии в Европу. Ее разносят "микроскопические существа" "трихины", которые обладают умом и волей и вселяются в тела людей. Мир гибнет, но спасаются несколько, которые должны "начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей". Это сон о мировой катастрофе, конце света, сон-апокалипсис и пророческий сон, в котором, как утверждают исследователи, представлено пророчество Достоевского о мировой войне или революции. Одновременно - это и сон-предупреждение, после которого Раскольников окончательно разочаровывается в своей теории о праве сильного на убийство пусть даже ради благородной цели. Этот сон не имеет реального композиционного двойника. Раскольников отказывается от теории: она ложная, не может осуществиться.

Заключение

Таким образом, сны Раскольникова показывают душевные метания героя и его несоотнесенность с окружающим миром. Достоевский блестяще использовал в романе художественный приём – сны. Именно благодаря сновидению мы смогли погрузиться в душевные переживания героя, познать его духовные переживания. Каждый сон является зеркалом души Родиона Романовича, которое отражает именно то, что хотел донести до нас автор. Мы считаем, что именно с помощью снов Раскольникова мы можем сопереживать герою, почувствовать атмосферу того времени, наиболее полно понять цели и мысли людей девятнадцатого столетия.

Достоевскому удалось очень тонко и точно описать внутреннее психологическое состояние героя с помощью его снов:

Первый сон был толчком Раскольникова от обдумывания теории к действию убийству старухи.

Второй сон является проявлением его совести, которая нашла оправдание поступку Раскольникова.

Третий сон показывает Раскольникову, что его уже раскрыли («Всё тайное становится явным»).

Четвёртый сон - это последний аргумент в крушении теории Раскольникова.

Пятый сон - предупреждение, после которого Раскольников окончательно разочаровывается в своей теории о праве сильного на убийство пусть даже ради благородной цели. Раскольников отказывается от теории: она ложная, не может осуществиться.

И именно признание своей вины в конце эпилога освобождает Раскольникова от того тяжелого мрака, в который он погружен на протяжении всего романа.

Автор не принимает никаких теорий о разделении людей, никаких идей, разрешающих кровь по совести.

Только христианская любовь, сострадание, милосердие спасут душу человека и весь мир.

Практическая работа № 10

сочинение на тему (по выбору студента):

«Преступление и наказание как социально-бытовой роман»;

«Образ «маленького человека» в романе;

«Почему Раскольников совершил преступление»

«Добро и зло в романе «Преступление и наказание»

Образ Петербурга в романе «Преступление и наказание»

«Символизм в романе «Преступление и наказание»

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.5. Человек и его выбор в кризисной ситуации в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866)

Количество часов: 2

Цели:

- выявить восприятие студентами этого романа; определить авторскую позицию; выделить основные мотивы и причины преступления Раскольникова; подвести студентов к мысли о том, что насилие в любой форме может привести только к катастрофе, к уничтожению жизни на земле

Задачи:

- обзор произведения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

Практическая работа № 11

Составление сравнительной характеристики героев: А. Болконский и П. Безухов; Кутузов и Наполеон

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.6 Человек в поиске правды и любви: «любовь – это деятельное желание добра другому...» - в творчестве Л.Н. Толстого (1828-1910)

Количество часов: 2

Цели:

повторить и систематизировать изученный материал по роману Л. Н. Толстого " Война и мир", провести сравнительную характеристику Андрея Болконского и Пьера Безухова на основании использования различных критических источников.

Задачи:

- повторить и систематизировать изученный материал по роману Л. Н. Толстого " Война и мир", провести сравнительную характеристику Андрея Болконского и Пьера Безухова на основании использования различных критических источников.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

1. Как можно объяснить название романа?
2. Какие нормы жизни Толстой утверждает, а какие отрицает?
4. Что сближает Андрея Болконского и Пьера Безухова и в чем их различие?
5. В чем сходство и различие семейного уклада Ростовых и Болконских?
6. Как Толстой раскрывает характеры героев - участников военных событий 1805-1807 годов (на примере князя Андрея и Николая Ростова)?
7. Что мы узнаем об отношении народа к этой войне? Чем объясняется такое отношение?
8. Чем объясняет Толстой поражение союзников в Аустерлицком сражении?
11. Кто из героинь романа " Война и мир" впервые предстает перед нами такой:
" Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, с своими детскими открытыми плечиками, которые сжимались, двигались в своем корсаже от быстрого бега, с своими сбившимися назад черными кудрями, тоненькими оголенными руками и маленькими ножками в кружевных панталончиках и открытых башмачках"?

Практическая работа № 12

Сюжетно-композиционный анализ поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Замысел поэмы. Жанр. Композиция. Народные образы в поэме. Проблема счастья в поэме

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.7 Крестьянство как собирательный герой поэзии Н.А. Некрасова

Количество часов: 2

Цели:

Цель: обсудить основной вопрос поэмы, значимость его формулировки, условий изменения постановки вопроса в ходе развития сюжета поэмы; проанализировать композицию поэмы, обнаружить закономерности в смене частей и глав, структурную и смысловую роль Пролога и Эпилога; анализировать главы, выявить художественные приемы изображения тех, кому, по мнению мужиков, «живется весело (счастливо), вольготно на Руси».

Задачи:

- повторить и систематизировать изученный материал по роману Л. Н. Толстого " Война и мир", провести сравнительную характеристику Андрея Болконского и Пьера Безухова на основании использования различных критических источников.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Ответьте на вопросы.

1. Охарактеризуйте жанр и композицию поэмы «Кому на Руси жить хорошо».
2. В чем состоит художественное своеобразие поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить

хорошо»?

3. Каковы основные общественные и нравственные проблемы поэмы «Кому на Руси жить хорошо»?

4. В чем выражается связь поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» с народным творчеством?

5. Охарактеризуйте поэтическое мастерство Некрасова в создании художественных образов: каковы особенности портрета, характера, языка героев (на примере 1-2 персонажей поэмы по выбору).

6. Как в судьбе героини поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» Матрены Тимофеевны отразилась жизнь русской женщины-крестьянки?

7. Охарактеризуйте образ народного заступника - Гриши Добросклонова в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Практическая работа № 13

Анализ стихотворений: Н.А. Некрасова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.8 Человек и мир в зеркале поэзии. Ф.И. Тютчев и А.А. Фет

Количество часов: 2

Цели:

познакомиться с лирикой Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Н. А. Некрасова; развивать умение грамотно соотносить жизненные факты биографии поэтов с воплощенным в произведения художественными фактами; углубить представления о соотношении лирического героя и автора, образа и прототипа; проводить сравнительный анализ лирических произведений; закрепление умения анализировать лирическое произведение; закрепление умения определять изобразительно-выразительные средства.

Задачи:

познакомиться с лирикой Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Н. А. Некрасова; развивать умение грамотно соотносить жизненные факты биографии поэтов с воплощенным в произведения художественными фактами; углубить представления о соотношении лирического героя и автора, образа и прототипа; проводить сравнительный анализ лирических произведений; закрепление умения анализировать лирическое произведение; закрепление умения определять изобразительно-выразительные средства.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Примерный план анализа стихотворения:

1. Название, автор (что вы знаете об авторе; время создания стихотворения, жанр);
 2. Биографический и исторический комментарий:
 - где и при каких обстоятельствах написано?
 - отражение времени эпохи, истории страны, явлений культуры и литературы.
 3. Объяснение исторических событий, имен, названий, явлений общественной жизни;
 - отражение личности автора (конкретные события, факты биографии)
 4. Раскрытие авторской позиции, замысла автора.
 5. Идеино-эстетическое содержание текста:
 6. Языковой комментарий (лингвистическое толкование текста)
 - разъяснение непонятных, устаревших выражений и слов.
 - раскрытие контекстуального смысла слов и словосочетаний.
 - анализ «контекстуальных приращений» языковых единиц.
 7. Тема произведения, вопросы, волнующие автора. (Цитаты из текста, подтверждающие ваши выводы).
 8. Идея, основные мысли, их общее значение. (Цитаты из текста, подтверждающие ваши выводы).
 9. Воплощение идеи в образах:
 - композиция стихотворения (его построение);
 - языковая оболочка литературного образа;
 - лингвистический анализ;
 - анализ особенностей языка (эпитет, сравнение, метафора, олицетворение, аллегория и т.д.)(Цитаты из текста, подтверждающие ваши выводы).
 10. Общий тон стихотворения.
 11. Характерные особенности стиля (ведущие, доминирующие признаки стиля).
 12. Значение произведения (в годы создания и в наше время).
 13. Личное мнение (что понравилось, почему?).
- Анализ стихотворения.
- Определение жанра (любовная, философская, гражданская, пейзажная, символистская)

Стихотворение «...» принадлежит к ... лирике.
 Стихотворение представляет собой яркий пример ... лирики
 Стихотворение может быть отнесено к ... лирике.
 Выявление лирического сюжета, переживания лирического героя. В основе содержания стихотворения – переживания лирического героя ... Можно сказать, что лирический герой...
 Тема - вопрос, которого касается автор. Автор «...» развивает традиционную тему...
 Это стихотворение посвящено... Это стихотворение можно рассматривать как размышление (рассуждение) о...
 Идейный уровень (идея, эмоция). Автор хотел донести до читателя мысль о том... Этим стихотворением автор хотел сказать, что... Здесь высказано мнение автора...
 В стихотворении четко улавливается настроение (радость, уныние, восторг, надежда)... звучит мотив грусти... Выделение композиционных частей (если есть) – кульминационная часть, отступления, противопоставления частей, кольцевая композиция.
 Стихотворение состоит из ... строф...
 Произведение построено... Оно имеет четкую структуру...
 Кульминация стихотворения приходится на...
 Истолкование названия
 Стихотворение названо так потому, что...
 Характеристика образов (существительные-образы). В первой строфе возникают образы (существительные)...
 Во второй строфе автор говорит...
 Художественно-выразительные средства. Сквозь строфы тянется цепь тропов... Автор, характеризуя образы, использует художественно-выразительные средства... Здесь автору помогает использование... Немаловажную роль играют...
 Действия и состояния (глаголы-проблемы). Автор использует глаголы, содержание которых отражает затронутые в тексте проблемы.
 ... отмечает (что?) ... описывает (что?) ... касается (чего?) ... обращает внимание (на что?) ... напоминает (о чем?).
 Пространство, время. Пространство представлено весьма интересно... (описание комнаты и всего что в ней, от общего к частному, от частного к общему, описание представлено сверху вниз, описание пространства в ширину, выход на уровень неба, космоса...)
 Автор в произведении затрагивает временные рамки (прошлое, настоящее, будущее).
 Стилистический уровень (лексика, рифма, синтаксис). Автор в произведении использует (высокую, низкую) лексику.
 Автором использована (параллельная, перекрестная, опоясывающая) рифма... Стихотворение написано с использованием... рифмовки... Строфы имеют... рифмовку.
 В стихотворении использованы такие синтаксические средства, как... (повторы: анафоры, эпифоры, инверсия, параллелизм, риторические вопросы, восклицания, умолчания).
 Используемые предложения построены ...
 Фонетический уровень (размер стиха, звукопись: аллитерация, ассонанс) ... В основе ритмического рисунка – пятистопный хорей...
 В основе ритма стихотворения – пятистопный хорей... Размер стихотворения -
 ...
 Специальный подбор созвучных гласных (согласных) усиливает впечатление...

Практическая работа № 14

Составление сравнительной характеристики героев. Пьеса «Вишневый сад». Судьбы и характеры героев пьесы. Конфликты в пьесе.

Раздел 2. Особенности развития русской литературы во второй половине XIX века

Тема 2.9 Проблема ответственности человека за свою судьбу и судьбы близких людей в рассказах А.П. Чехова (1860-1904)

Количество часов: 2

Цели:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику помещного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Задачи:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику помещного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Провести сравнительную характеристику героев пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад» по следующему плану:

1. В чем заключается своеобразие основного конфликта пьесы?
2. В чем истоки жизненной драмы хозяев «Вишневого сада»? Прав ли Петя, полагающий, что «власть над живыми людьми переродила» их всех?
3. Что автор говорит о прошлом Лопахина? Как характеризует его отношение к Раневской и Гаеву?
4. Лопахин - «новый» хозяин вишневого сада?
5. Какие черты Лопахина привлекательны? Почему Петя говорит о нем «хищный зверь» и «нежная душа»? Как это понять? Какое качество в нем победит?
6. Почему Лопахин не делает предложения Варе? О каком будущем говорит он?
7. Как характеризует Раневскую и Гаева то, что они не принимают лопахинский проект спасения вишневого сада?
8. Какими вам представляются Петя Трофимов и Аня? Как вы думаете, верил ли им и в них Чехов?
9. Какова роль в пьесе образов слуг — Фирса и Яши? Последнее слово Фирса и всей пьесы — «недо-тепа». Только ли к Фирсу оно относится?
10. Последний звук, который раздается в произведении, — стук топора по дереву. Как вы думаете, почему именно так Чехов закончил «Вишневый сад» — пьесу, действие которой начинается весной (пора обновления, надежд), а кончается осенью?
11. Почему Гаев и Раневская оказались неспособными спасти имение?

Практическая работа № 15

Написать рецензию на понравившийся рассказ И.А. Бунина из цикла «Темные аллеи»

Раздел 3. «Человек в поиске прекрасного»: Русская литература рубежа XIX-XX веков в контексте социокультурных процессов эпохи

Тема 3.1 Мотивы лирики и прозы И.А. Бунина

Количество часов: 2

Цели:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Задачи:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Примерный план рецензии:

1. Описание произведения: название, режиссер-постановщик, в каком году был снят фильм, на какой киностудии.
2. Кратко об авторе, режиссере.
3. Сюжет произведения (кратко), самые яркие, запомнившиеся эпизоды (почему именно они?).
4. Творческий замысел автора и его осуществление (тема, идея, проблемы, поднимаемые автором; в чем особенности режиссерского замысла и отличие от книги).
5. Особенности жанра и композиции.
6. Оценка мастерства изображения героев, игры актеров.
7. Проблематика произведения, его актуальность и значение.
8. Писательские приемы, режиссерские находки (творческие интерпретации, впечатления от оформления сцены, музыкального сопровождения, спецэффектов).
9. Средства выражения авторского, режиссерского замысла.
10. Личные впечатления (должны проследиваться на протяжении всей работы; совпали ли ваши ожидания с прочитанным, увиденным).

Практическая работа № 16

Сюжетно-композиционный анализ повести А.И. «Олеся». Замысел повести. Жанр

Раздел 3. «Человек в поиске прекрасного»: Русская литература рубежа XIX-XX веков в контексте социокультурных процессов эпохи

Тема 3.2 Традиции русской классики в творчестве А. И. Куприна

Количество часов: 2

Цели:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Задачи:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Произвести комплексный анализ повести

А.И.Куприна "Олеся":

1. Выделите основные проблемы в повести А.И. Куприна "Олеся"
2. Каков сюжет повести?
3. В чем особенности ее композиции?
4. Прочитайте и прокомментируйте главу X повести. Какова роль этой главы в раскрытии характера Олеси?
5. Прочитайте последние два абзаца повести. Прокомментируйте ее финал.

Практическая работа № 17

Сюжетно-композиционный анализ пьесы М. Горького «На дне». Смысл названия. Систематизация горьковских персонажей

Раздел 3. «Человек в поиске прекрасного»: Русская литература рубежа XIX-XX веков в контексте социокультурных процессов эпохи

Тема 3.3 Герои М. Горького в поисках смысла жизни

Количество часов: 2

Цели:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Задачи:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Произвести комплексный анализ пьесы М.Горького "На дне"

1. Уточните суть понятия "реализм"(обратитесь к словарю). Опираясь на текст, докажите, что пьеса "На дне" реалистическое произведение (отметьте типичность героев - Бубнова, Клеца, Барона, Насти, Сатина, Луки)
2. В чем смысл названия драмы М. Горького "На дне"?
3. Какой основной вопрос ставит М.Горький в пьесе?
4. Опишите кратко о хозяев ночлежки - Василиса и Костылев (их отношении друг к другу и к людям.)
5. Дайте краткую характеристику истории жизни каждого ночлежника до того, как он оказался на "дне"
6. Охарактеризуйте спор о назначении человека в пьесе М.Горького "На дне", авторскую позицию в пьесе и способы ее выражения.
7. Как заканчивается пьеса и почему?

Практическая работа № 18

Серебряный век русской поэзии. Символизм. Акмеизм. Футуризм. Новокрестьянская поэзия
Раздел 3. «Человек в поиске прекрасного»: Русская литература рубежа XIX-XX веков в контексте социокультурных процессов эпохи

Тема 3.4 Серебряный век: общая характеристика и основные представители

Количество часов: 2

Цели:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Задачи:

повторить и систематизировать изученный материал по теме, провести сравнительную характеристику поместного дворянства и буржуазии, используя сведения различных критических источников.

Порядок выполнения работы:

Задание № 1

Характеристики	Символизм	Акмеизм	Футуризм	Новокрестьянская поэзия
1. Возникновение, манифест	Франция, 1880-1890 года	1912 год	1910 год	1900-1910 года
2. Представители	В.Я. Брюсов К.Д. Бальмонт Д.С. Мережковский З.Н. Гиппиус Ф.К. Сологуб	Н.С. Гумилев А.А. Ахматова С.М. Городецкий О.Э. Мандельштам М.А. Зенкевич В.И. Нарбут	Д.Д. Бурлюк В.В. Хлебников В.В. Каменский В.В. Маяковский А.Е. Крученых	Н. А. Клюев С. А. Есенин С. А. Клычков А. В. Ширяевец П. В. Орешин
3. Отличительные черты	Символ (Блок)	Знак (Ахматова)	Вызов (Маяковский)	Образ (Есенин)
4. Отношение к реальности	Неприятие реальности	Безусловное принятие реальности	Революционное преобразование реальности	Горькая доля народа, тяжкий непосильный труд и безрадостное житие
5. Некоторые положения манифестов	Слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли. Таковы три главных элемента нового искусства: <i>мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности.</i>	В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что у нас есть звериного, в обмен на невращение. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма. Любите существование вещи больше самой вещи и своё бытие больше самих себя — вот высшая заповедь.	Стоять на глыбе слов «мы» среди моря свиста и негодования. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности. Поэт имеет право на увеличение словаря в его объёме произвольными и производными словами (словоновшество).	Изба — святилище земли с запечной тайной и раем. Цель поэзии заключена в постижении истины через миф и бытовую конкетику.

Практическая работа № 19.

Комплексный анализ поэмы А. Блока «Двенадцать». Смысл названия поэмы.

Поэма А.А.Блока «Двенадцать» 1908 год

Поэма А.Блока — эпическая поэма, как будто составленная из отдельных зарисовок, картинок с натуры, быстро сменяющих одна другую. Композиция, отражающая стихию революции, определяет стилевое разнообразие поэмы. «Слушайте музыку революции», — призывал Блок.

1. Как Блок передаёт «музыку революции»? Какие ритмы вы слышали? Приведите примеры.

2. Работа с текстом. Найдите в главах 5-7 примеры следующих средств выразительности: *анафора, экспрессивная лексика, сравнение, обращение, эпитет, метафора, ряд однородных членов*.
 3. Выберите понравившуюся вам иллюстрацию к поэме. Опишите её. Найдите в тексте поэмы строчки, относящиеся к данной иллюстрации. Удалось ли художнику передать замысел автора поэмы. Докажите это.
1. Реднинская, О. Я., Литература XIX века : учебник / О. Я. Реднинская. — Москва : КноРус, 2023. — 403 с. — ISBN 978-5-406-10889-5. — URL: <https://book.ru/book/947402> . — Текст : электронный.
1. Реднинская, О. Я., Литература XX века : учебник / О. Я. Реднинская. — Москва : КноРус, 2023. — 376 с. — ISBN 978-5-406-11138-3. — URL: <https://book.ru/book/947839> . — Текст : электронный.
2. Рачеева, Л. А., Русский язык : учебник / Л. А. Рачеева. — Москва : КноРус, 2023. — 411 с. — ISBN 978-5-406-11355-4. — URL: <https://book.ru/book/948716> . — Текст : электронный.
4. Антонова, Е.С. Русский язык: учебник для использования в учебном процессе образовательных учреждений среднего профессионального образования на базе основного общего образования с получением среднего общего образования / Е.С. Антонова, Т. М. Воителева. — 4-е изд., стер. — Москва: Академия, 2019. — 409 с. — (Профессиональное образование. Общеобразовательные дисциплины). — ISBN 978-5-4468-5987-0

Практическая работа №20

Новаторское открытие Маяковского в жанре поэмы: усиление лирического начала (превращение поэмы в лирический монолог). Особенности рифмовки.

Теоретическая часть

Владимир Маяковский совершил революцию в поэтическом жанре, превратив традиционную эпическую поэму в **лирический монолог**. Это новаторство проявилось в нескольких ключевых аспектах:

- **Субъективность повествования.** Поэма становится формой выражения личных переживаний автора, его мыслей и чувств.
- **Монолог как основа.** Лирический герой выступает в роли рассказчика, что усиливает эмоциональное воздействие на читателя.
- **Индивидуализация стиля.** Маяковский использует свой уникальный язык, сочетая разговорную речь с поэтическими образами.

Особенности рифмовки

Маяковский разработал собственную систему рифмовки, которая отличается от традиционной:

1. **Нестандартные рифмы.** Поэт часто использует неточные, ассонансные рифмы, что придаёт стиху естественность.
2. **Графическое оформление.** «Лесенка» — особая форма записи стиха, помогающая передать интонацию и ритм.
3. **Ритмическая организация.** Свободный стих с элементами верлибра, где рифма не является обязательным элементом.

Анализ произведений

Рассмотрим на примере поэмы «Облако в штанах»:

- Лирический монолог пронизывает всё произведение, создавая эффект прямого общения с читателем.
- Рифмовка сочетает точные и неточные рифмы, создавая музыкальный ритм.
- Графическое оформление усиливает эмоциональное напряжение текста.

Практическая часть

Задание 1. Проанализируйте отрывок из поэмы «Облако в штанах», выделите:

- Лирические отступления
- Особенности рифмовки
- Эмоциональные акценты

Задание 2. Сравните традиционную поэму с произведением Маяковского, выявите основные отличия.

Заключение

Новаторство Маяковского в жанре поэмы заключается в синтезе лирического и эпического начал, создании уникального стиля рифмовки. Его открытия оказали значительное влияние на развитие русской поэзии XX века.

Практическая значимость работы состоит в понимании новаторских приёмов Маяковского и их роли в развитии поэтического языка.

Практическая работа № 21

Основные темы и образы лирики С. Есенина

Цель работы — выделить многообразие тематики лирики поэта, рассмотреть особенности образной системы и проанализировать стихотворения на эти темы. **Темы**

Некоторые темы лирики Сергея Есенина:

- **Родина.** Для поэта это патриархальная, дореволюционная деревня. Тема Родины получает развитие в стихотворениях «Гой ты, Русь, моя родная», «Русь советская», «Русь уходящая».

- **Природа.** Родная природа для Есенина — источник восхищения и вдохновения, описание простых и будничных сцен становится волшебным, сказочным. Например, стихотворения «Берёза», «По-роша».

- **Философская лирика.** Философские темы в лирике Есенина начинаются с прощания поэта с молодостью, с попыток осознать своё прошлое, скоротечность жизни. Например, стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...».

- **Любовная лирика.** Тема любви в лирике Есенина — одна из центральных, при этом любовь предстаёт разной: не только к женщине, но и к матери и отчуждению дому, к родным местам. Например, стихотворения «Письмо к женщине», «Шаганэ ты моя, Шаганэ...».

- **Тема и мотив смерти** в позднем творчестве Есенина. Связаны не только с личным мироощущением и предчувствием собственного конца, но и с уходом друзей и знакомых. Например, стихотворение «Мы теперь уходим понемногу...».

Образы

Некоторые образы, которые характерны для лирики Сергея Есенина:

- **Берёза.** Поэт описывает берёзу как живую, говорящую, чувствующую. Берёза как бы разделяет с поэтом радость и горе, остерегает, вселяет в него надежду.

- **Клён.** Клён — двойник лирического героя, их связывает неразменное — верность Родине. Например, лирический герой оставляет клён стеречь «Голубую Русь».

- **Черемуха.** Осыпающиеся цветы черемухи напоминают снег, метель, «черемуховую вьюгу»: «Сыплет черёмуха снегом».

- **Древо.** В центре многих стихов Есенина — образ древа, который многозначен: дерево, растущее от земли до неба, является и центром мира, и рай, и семьёй, и человеком.

Анализ

Для анализа стихотворений Сергея Есенина на темы и образы можно использовать следующий план:

1. **Место стихотворения в творчестве поэта** (когда написано, к какому периоду творчества относится).

2. **К какому типу лирики** (любовная, пейзажная, философская и т. д.) относится стихотворение.

3. **Основная мысль.**

4. **Характеристика лирического героя** (кто он: трагик, романтик, пафосный герой и т. д.).

5. **Композиция стихотворения** (сколько строф, можно ли разделить на части).

6. **Настроение** стихотворения, изменяется ли оно по ходу повествования.

7. **Образный ряд** стихотворения.

8. **Лексический строй** текста.

9. **Особенности поэтического синтаксиса** (обращение, восклицание, риторические вопросы, многоточие, инверсии).

10. **Звуковой строй** текста (аллитерация, ассонансы).

11. **Изобразительные средства** (метафора, метонимия, сравнения, эпитет, аллегория, символ, олицетворение).

12. **Размер стихотворения**, его смыслопоражающая функция (двухсложный и трёхсложный размеры, дольник, тонический стих).

13. **Смысл названия** стихотворения.

14. **Какие чувства и мысли** вызывает это стихотворение

Учебно-методическое и информационное обеспечение:

- **Сборники стихотворений** поэта, например, «Стихотворения и поэмы» (М.: Молодая гвардия, 1989).

- **Издания, рассказывающие о жизни и творчестве Есенина.** Например, книга Л.Л. Бельской «Песенное слово: Поэтическое мастерство С. Есенина».

- **Методические разработки** по анализу стихотворений Есенина, например, на сайтах prodlenka.org и infourok.ru

Практическая работа №22.

Исповедальность поэзии Цветаевой. Необычность образа лирического героя. Основные темы творчества: тема поэта; тема тоски по родине, бесприютности; тема жизни и смерти.

Цветаевой. Необычность образа лирического героя. Основные темы творчества: тема поэта; тема тоски по родине, бесприютности; тема жизни и смерти» может включать анализ особенностей лирики Цветаевой, образа лирического героя, темы поэта, тоски по родине и бесприютности, а также темы жизни и смерти.

Исповедальность

Исповедальность лирики Цветаевой проявляется в искренности и экспрессивности, которые основываются на ясно выраженной индивидуальности автора. Некоторые особенности:

- **Дневниковая исповедальность** — откровенность поэта, его личные признания в форме стихов. Например, стихотворение «Попытка ревности», в котором отображено состояние ревнующей женщины, которая говорит о сопернице с презрением и беспощадной иронией, но под этой бронёй героиня прячет боль.
- **Использование приёмов, создающих атмосферу искренности** — изобилие тире, выделяющих особо значимое слово, смысловая и психологическая пауза. Пропуски слов в неполных предложениях делают речь рваной: читатель как бы слышит прерывистый, страстный голос автора.

Образ лирического героя

Лирический герой стихотворений Цветаевой практически отождествляется с личностью самой поэтессы. В стихах автор описывает собственные переживания, мысли и чувства. Некоторые особенности образа:

- **Экспрессивная, чувственная женщина** — именно такой была Марина Цветаева, в своих стихах она передала свою способность тонко ощущать свои и чужие эмоции, бурно переживать.
- **Противопоставление остальному миру** — это происходит из-за того, что Цветаева чувствовала себя одинокой, лишней.
- **Воплощение чувственности, мятежного характера**, столкнувшегося с одиночеством и непониманием.

Например, в стихотворениях периода с 1920 по 1923 год лирический герой предстаёт уже не как «придуманный друг по жизни», а как осмысленный, вполне созревший для решения серьёзных проблем в своей жизни.

Тема поэта

Тема поэта, поэзии и творческого дара — «магистральный сюжет» наследия Марины Цветаевой. Некоторые мотивы, связанные с этой темой:

- **Мотив избранничества поэта** — Цветаева продолжает русскую поэтическую традицию, в которой поэт предстаёт как божественный избранник, пророк, провидец.
- **Мотивы отверженности, непонятости, непринятности** — творческий дар (он же рок), делая поэта непохожим на остальных людей, обрекает его на трагическое одиночество.
- **Мотив предназначения поэта** — Цветаева видела не в развлечении и наслаждении гармонией, а в расширении души.

Например, в стихотворении «Поэт» (1923) Цветаева говорит о поэте, его природе, его сути, его величии и беззащитности.

Темы тоски по родине и бесприютности

Тема тоски по родине пронизывает многие произведения Цветаевой, особенно в годы эмиграции. Некоторые мотивы:

- **Трагедия разрыва** — вдали от России Цветаева остро ощутила свою оторванность от духовных корней, от родного языка и культуры. Тоска по прошлому, по утраченной Москве, по звукам русской речи и запахам родной земли пронизывает стихи этого периода.
- **Мотив бездомности** — вдали от родины Цветаева ощущает себя чужой и одинокой, не находя себе места ни в новой стране, ни в окружающей её среде. Этот мотив находит отражение в стихотворении «Тоска по родине! Давно...».
- **Противоречивые чувства** — с одной стороны, Цветаева испытывает глубокую любовь и преданность России, помня о её истории, культуре и духовных ценностях, с другой — она не может принять новую Россию, возникшую после революции, с её насилием, жестокостью и утратой прежних идеалов.
- **Мотив надежды на возвращение** — несмотря на тоску и отчуждение, в эмигрантской лирике Цветаевой звучит и мотив надежды на возвращение. Этот мотив особенно отчётливо проявляется в стихотворении «Родина», где лирическая героиня признаётся в своей готовности пожертвовать всем ради России.

Тема жизни и смерти — в «парижский» период Цветаева много размышляет о времени, о смысле мимолётной по сравнению с вечностью человеческой жизни. Её лирика, проникнутая мотивами и образами вечности, времени, рока, становится всё более и более трагичной. Например, в стихотворении «В чёрном небе слова начертаны...» (1918) Цветаева говорит о том, что поэт не боится ничего, в том числе смерти, ему не страшно оказаться «у жизни на краю».

Практическая работа № 23

Основные темы лирики Ахматовой: любовь как всепоглощающее чувство, как мука; тема творчества; гражданская тема; пушкинская тема. Поэма «Реквием».

Эти темы связаны с биографией поэтессы, которая жила в трагическую эпоху: революцию, репрессии, Первую мировую войну.

Любовь

Любовь в лирике Ахматовой предстаёт как грозное, повелительное, нравственно чистое, всепоглощающее чувство. Эта любовь редко счастливая, а чаще трагичная, несущая за собой печаль.

Особенности раскрытия темы:

- Любовь почти никогда не изображается безмятежной, идиллической, а, наоборот, проявляется в драматические моменты, когда происходит разрыв, разлука, утрата чувств.
- Лирическая героиня в большинстве стихотворений страдает от не взаимной любви, от скорой разлуки и от нарушения личных границ близким человеком, жестокого отношения.

Примеры стихотворений:

- «Сжала руки под тёмной вуалью» — исследуется тема разрыва отношений и хрупкости любви, которая может быть разбита из-за одного случайного поступка.
- «Песня последней встречи» — идея стихотворения — изобразить драматичный момент расставания, обречённость любви, невозможность её сохранить.

Творчество

Тема творчества в лирике Ахматовой задаёт читателю вопросы: из чего рождается поэзия, кто такой поэт, каковы взаимоотношения между поэтом и толпой.

Примеры стихотворений:

- «Мне ни к чему одические рати» — поэтесса описывает процесс создания произведения, сравнивает стихи с полевыми растениями — лопухом, одуванчиком, тем самым подчёркивая свободу и самобытность поэзии.
- «Творчество» («Бывает так: какая-то истома...») — раскрывает роль и особенности личности поэта: в процессе создания стихотворения лирическая героиня слышит «бой часов», «фаскаты грома» и чувствует вещи, находящиеся не в материальном мире.

Гражданская тема

Ахматова много раз в своей лирике обращалась к теме трагической судьбы России и русского народа, частью которого она всегда себя ощущала.

Примеры стихотворений:

- «Молитва» (1915) — Ахматова хранит веру в свет и тепло грядущих дней России, несмотря на трагические события.
- «Не с теми я, кто бросил землю на растерзание врагам» — Ахматова предпочитает, оставаясь на Родине, принять вместе с ней удары судьбы.
- «Мужество» (1944) — для лирической героини русская речь, «великое русское слово», свободное и чистое, становятся важнее потери крова и даже самой жизни («не страшно под пулями мёртвыми лечь»).

Пушкинская тема

Пушкинскими мотивами пронизано всё творчество Ахматовой. Ещё в 1911 году она создала стихи, посвящённые Пушкину, например, «В Царском Селе» (1911), «Городу Пушкина» (1957), «Пушкин» (1943).

Отражение пушкинской темы в поэме «Реквием»:

- Говоря о «каторжных норах», Ахматова даёт отсылку к стихотворению А. С. Пушкина «Во глубине сибирских руд», посвящённому декабристам.
- В «Реквиеме» прослеживается реализация пушкинской темы свободы, справедливости и гуманизма: Ахматова поднимает проблему индивидуальной свободы и выражает надежду на будущую справедливость.
- В стихотворении также проявляется пушкинская тема самобытности и индивидуального голоса: Ахматова, подобно Пушкину, отстаивает право на свободное творчество и выражение личного мнения в условиях жестокого политического режима.

Практическая работа №24

Жанр и композиция романа «Мастер и Маргарита». Уровни повествования. Реальность и фантастика. Сатира в романе. Финал романа.

Жанр

Однозначно определить жанр романа невозможно. Произведение сочетает элементы фантастики, сатиры, философии и любовной истории. Некоторые определения:

- роман-притча;
- роман-утопия;
- сатирический роман;
- исторический, приключенческий, философский — каждое из этих определений верно, но не

полно.

Особенность романа — **двуплановость**: в нём совмещаются полярные начала: философское и сатирическое, трагическое и фарсовое, фантастическое и реалистическое.

Композиция

Композиция романа — «роман в романе». В рамках единого произведения сложно взаимодействуют два романа:

1. Повествование о жизненной судьбе Мастера.
2. Созданный Мастером роман о Понтии Пилате.

Некоторые особенности композиции:

- История Мастера и Маргариты противопоставляется истории Понтия Пилата, но в то же время они связаны между собой.
- Булгаков организует переходы между двумя сюжетами, создавая эффект монтажа. Эти переходы обеспечивают динамику повествования и позволяют читателю увидеть параллели и связи между различными событиями и персонажами.
- В конце романа миры Мастера и Пилата сливаются: Мастер и Маргарита получают покой, а Пилат освобождается от своих мук.
- Роман имеет своеобразную кольцевую композицию: действие начинается на Патриарших прудах, когда в споре Воланда, Берлиоза и Иванушки бездомного поднимаются вопросы о существовании Христа, о границах свободы человека, о вечном и преходящем, а в конце романа Иван Николаевич Понькин возвращается на Патриаршие, обеспокоенный своим странным сном о прощении Пилата.



Уровни повествования

В романе представлены разные уровни повествования:

- **Внешний, рамочный** — «московский». Представлен повествователем диетического типа, который, хотя не является участником описываемых событий, занимает определённую пространственно-временную позицию.

- **Внутренний** — «ершалаимский». Ершалаимские главы (роман о Понтии Пилате, Иешуа Га-Ноцри) написаны чеканной и лаконичной прозой, элементов фантастики и гротеска автор не позволяет себе.

Реальность и фантастика в романе неразделимы. Например:

- События, происходящие две тысячи лет назад в Ершалаиме, выглядят вполне реально, нет намёка на чудеса.
- События, происходящие в современной Булгакову Москве, наполнены мистикой и буйной фантазией уже с начала повествования. Здесь и загадочный иностранный профессор, и таинственно обставленная смерть Берлиоза, и мистическое перемещение в пространстве Стёпы Лиходеева.

Сатира

Сатира в романе многолика. Булгаков использует её как инструмент для обличения пороков советского общества 1930-х годов и высмеивания человеческих слабостей, присущих людям вне зависимости от эпохи.

Некоторые аспекты сатиры:

- **Гротескные образы** — например, Воланд и его свита, которые с иронией и сарказмом раскрывают лицемерие, карьеризм, равнодушие и глупость представителей разных слоёв общества.
- **Сатира направлена на представителей власти**, коррумпированных чиновников, бездушных бюрократов, лицемеров и карьеристов.
- **Фантастические элементы** служат своего рода «детектором» и «зеркалом», через которые Воланд и его свита обнажают истинную сущность московских жителей. Шоу в Варьете, метаморфозы, необъяснимые исчезновения — всё это снимает маски с персонажей, показывая их алчность, трусость и зависть без прикрас.

Финал романа подчёркивает универсальность поднятых в произведении вопросов и проблем. Даже мир московских обывателей превращается в стихию Вечности: в огне полыхает и «нехорошая квартира», и «Дом Грибоедова», где располагался МАССОЛИТ.

Практическая работа №25

«Мастерство Солженицына-психолога»: глубина характеров героев его произведений».

Цель работы — проанализировать мастерство Солженицына-психолога в создании образов, исследовать глубину характеров героев его произведений, а также историко-философские обобщения, которые присутствуют в творчестве писателя.

Задачи

Некоторые задачи такой работы:

- **Исследовать биографию А.И. Солженицына.** Осветить важнейшие этапы жизни писателя от детства до взрослой жизни, включая его путь через лагерь и конфликты с советской властью.
- **Проанализировать автобиографические элементы** в творчестве Солженицына. Например, показать, как личный опыт писателя получает художественную интерпретацию и обогащает повествование.
- **Исследовать психологическую глубину художественных образов.** Изучить внутренние конфликты и эмоции персонажей, которые отражают более широкие социалистические и исторические реалии эпохи.
- **Рассмотреть ключевые произведения** Солженицына, например, «Матрёнин двор» и «Один день Ивана Денисовича». Проанализировать, как автор раскрывает характер героя через деталь, через предмет, через быт, и передаёт внутренние законы поведения человека.
- **Проанализировать историко-философские обобщения** в творчестве Солженицына. Например, рассмотреть философские идеи и экзистенциальные размышления, представленные в его произведениях, и их исторический контекст.

Методика

В работе можно использовать следующие элементы:

- **Анализ произведений.** Например, в разделе работы можно рассмотреть, как Солженицын раскрывает характер героя в повести «Один день Ивана Денисовича» — через бытовые подробности (хлеб, каша, махорка) и внутренние законы поведения человека (нравственный выбор, отношение к людям).
- **Выполнение тестовых заданий** и ответы на контрольные вопросы. В работе можно предложить задания, например, прочитать повесть «Раковый корпус» и письменно ответить на вопросы, связанные с мастерством Солженицына-психолога.
- **Подготовка презентации** о значимости творчества Солженицына в истории литературы. В разделе работы можно рассмотреть, как его произведения влияют на развитие русской литературы XX века, и обсудить не только его художественную ценность, но и социальный резонанс его идей во времена политических изменений.
- **Заключение** — описание результатов работы, выводов.

Список источников и литературы:

Рассказ «Матрёнин двор». Можно проанализировать, как Солженицын раскрывает психологические портреты персонажей, например, Матрёны и «чёрного» старика Фаддея. Например, рассмотреть, как в прозе Солженицына представлен тип праведника, без которого «не стоит земля наша».

Повесть «Один день Ивана Денисовича». Можно исследовать, как Солженицын передаёт нравственный мир Ивана Денисовича Шухова, сумевшего в тяжёлых испытаниях сохранить в себе высокие нравственные ценности. Например, рассмотреть, как в бытовых подробностях лишь внешне проявляется характер Шухова, но важнее — как Солженицын передаёт внутренние законы поведения человека.

Повесть «Раковый корпус». Можно проанализировать, как Солженицын раскрывает характер героев, например, Костоглотов и Донцовой, через детали и поступки.

Практическая работа №26.

Особенности сюжета и поэтики «Колымских рассказов».

Сюжет

- **Главные темы:** лагерный быт, ломка характера заключённых. В центре внимания — голод и его судорожное насыщение, измождение, мучительное умирание, медленное и почти столь же мучительное выздоровление, нравственное унижение и нравственная деградация.
- **Композиция рассказов** не соответствует классической форме: вступление отсутствует, кульминация смещена к концу произведения. Это намеренное отступление от литературных канонов.
- **Развязка** чаще всего трагическая, но рассказ часто не заканчивается, а продолжает повествование, словно «вживаясь» в реальность Колымы. Этот феномен называется **постфиналом**. Например, в рассказе «Тифозный карантин» название одновременно обозначает событие и состояние: тифозный карантин — исключение из повседневной лагерной жизни, и в то же время растянувшееся на три месяца ожидание, в котором слились надежда и отчаяние.
- **Повествование** ведётся то от первого лица, то в третьем; рассказчика зовут то Андреев, то Голубев, то Крист. Одни и те же ситуации, видоизменяясь, кочуют из рассказа в рассказ.

Поэтика

- **Документальность и психологизм описаний.** Шаламов провозгласил принципы «новой прозы», декларируя отказ от многих достижений русской классической литературы — от описаний и пейзажных отступлений, от показа «характеров в развитии».
- **Особая роль деталей.** Они создают подтекст, переводят весь рассказ в иной план. Например, вещи как бытовая подробность и как граница жизни и смерти.
- **Приём контраста** в композиции рассказов: напряжённые по своему содержанию и психологическому воздействию на читателя произведения соседствуют с более спокойными и центральными.
- **Развёрнутая экспозиция**, которая оказывается гораздо шире основного события рассказа. Такая экспозиция используется для создания атмосферы, в которой будет происходить действие рассказа, и для подробного знакомства с главным героем.
- **Повторы** — одно из свойств композиции прозы Шаламова. Среди них — событийные, ситуативные, фабульные, повторяющиеся из рассказа в рассказ имена и сквозные герои.
- **Символика.** Среди образов-символов в рассказах Шаламова есть традиционные для классической русской литературы (тропа как знак художественного пути, вода — дар жизни, река — течение человеческой жизни) и специфичные «лагерные» символы, например, стланик как символ реальной надежды и человеческих иллюзий и лиственница как символ памяти, смерти и возрождения, тления и стойкости.
- **Замедленное, заторможенное повествование** — это приём, позволяющий пристально рассмотреть мир загнанного, обречённого человека.

Критерии оценки за практическую работу:

Оценка «отлично» - ставится за ответ, который обнаруживает прочные знания и глубокое понимание текста изучаемого произведения; умение объяснить взаимосвязь событий, характер и поступки героев, роль художественных средств в раскрытии идейно-эстетического содержания произведения; привлекать текст для аргументации своих выводов; раскрывать связь произведения с эпохой; свободно владеть монологической речью;

Оценка «хорошо» - ставится за ответ, который показывает прочное знание и достаточно глубокое понимание текста изучаемого произведения; за умение объяснить взаимосвязь событий, характеры и поступки героев и роль основных художественных средств в раскрытии идейно-эстетического содержания произведения; умение привлекать текст произведения для обоснования своих выводов; хорошо владеть монологической литературной речью; однако допускают 2-3 неточности в ответе;

Оценка «удовлетворительно» - оценивается ответ, свидетельствующий в основном знание и понимание текста изучаемого произведения, умение объяснять взаимосвязь основных средств в раскрытии идейно-художественного содержания произведения, но недостаточное умение пользоваться этими знаниями при анализе произведения. Допускается несколько ошибок в содержании ответа, недостаточно свободное владение монологической речью, ряд недостатков в композиции и языке ответа, несоответствие уровня чтения установленным нормам;

Оценка «неудовлетворительно» - ответ обнаруживает незнание существенных вопросов содержания произведения; неумение объяснить поведение и характеры основных героев и роль важнейших художественных средств в раскрытии идейно-эстетического содержания произведения, слабое владение монологической речью и техникой чтения, бедность выразительных средств языка.

Учебно-методическое и информационное обеспечение:

Основные источники:

1. Реднинская, О. Я., Литература XIX века : учебник / О. Я. Реднинская. — Москва : КноРус, 2023. — 403 с. — ISBN 978-5-406-10889-5. — URL: <https://book.ru/book/947402>. — Текст : электронный.
2. Реднинская, О. Я., Литература XX века : учебник / О. Я. Реднинская. — Москва : КноРус, 2023. — 376 с. — ISBN 978-5-406-11138-3. — URL: <https://book.ru/book/947839>. — Текст : электронный.
3. Рачеева, Л. А., Русский язык : учебник / Л. А. Рачеева. — Москва : КноРус, 2023. — 411 с. — ISBN 978-5-406-11355-4. — URL: <https://book.ru/book/948716>. — Текст : электронный.
4. Антонова, Е.С. Русский язык: учебник для использования в учебном процессе образовательных учреждений среднего профессионального образования на базе основного общего образования с получением среднего общего образования / Е.С. Антонова, Т. М. Воителева. — 4-е изд., стер. — Москва: Академия, 2019. — 409 с. — (Профессиональное образование. Общеобразовательные дисциплины). — ISBN 978-5-4468-5987-0

2. Дополнительные источники:

1. Гусарова И.В. Русский язык. 10 класс (базовый, углубленный). Учебник для образовательных организаций. Москва: Издательство «Вентана-граф», «Издательство «Просвещение», 2022. — 480 с. — ISBN 978-5-09-101460-0
2. Гусарова И.В. Русский язык. 11 класс (базовый, углубленный). Учебник для образовательных организаций. Москва: Издательство «Вентана-граф», «Издательство «Просвещение», 2022. — 448 с. — ISBN 978-5-09-101461-7
3. Рыбченкова Л.М., Александрова О.М., Нарушевич А.Г. и другие. Русский язык. 10-11 класс. Учебник для образовательных организаций. Базовый. Москва: Акционерное общество «Издательство «Просвещение», 2021. — 271. — ISBN 978-5-09-101457-0
4. Лобачева, Н.А. Русский язык. Лексикология. Фразеология. Лексикография. Фонетика. Орфоэпия. Графика. Орфография: учебник для среднего профессионального образования / Н.А. Лобачева. — 3-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2020. — 230 с. — (Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-12294-7
5. Лобачева, Н.А. Русский язык. Морфемика. Словообразование. Морфология: учебник для среднего профессионального образования / Н. А. Лобачева. — 3-е изд., испр. и доп.— Москва: Издательство Юрайт, 2020. — 206 с. — (Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-12621-1.
6. Лобачева, Н.А. Русский язык. Синтаксис. Пунктуация: учебник для среднего профессионального образования / Н. А. Лобачева. — 3-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2020. — 123 с. — (Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-12620-4.
7. Лыткина О.И., Селезнева Л.В., Скороходова Е.Ю. Практическая стилистика русского языка: учебное пособие. — 5-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство «Флинта», 2021. — 208 с. ISBN - 978-5-9765-0821-7
8. Русский язык. Сборник упражнений: учебное пособие для среднего профессионального образования / П.А. Лекант [и др.]; под редакцией П.А. Леканта. — Москва: Издательство Юрайт, 2020. — 314 с. — (Профессиональное образование). — ISBN 978-5-9916-7796-7. — Текст: электронный // ЭБС Юрайт [сайт]. — URL: <http://www.biblio-online.ru/bcode/452165>

3. Интернет-ресурсы

1. Министерство образования и науки Российской Федерации (<http://минобрнауки.рф/>);
2. Федеральный портал "Российское образование" (<http://www.edu.ru/>);
3. Информационная система "Единое окно доступа к образовательным ресурсам" (<http://window.edu.ru/>);
4. Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов (<http://school-collection.edu.ru/>);
5. Федеральный центр информационно-образовательных ресурсов (<http://fcior.edu.ru/>);
6. Проект Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина "Образование на русском" (<https://pushkininstitute.ru/>);
7. Научная электронная библиотека (НЭБ) (<http://www.elibrary.ru/>);
8. КиберЛенинка (<http://cyberleninka.ru/>).
9. Справочно-информационный портал "Русский язык" (<http://gramota.ru/>);
10. Служба тематических толковых словарей (<http://www.glossary.ru/>);
11. Словари и энциклопедии (<http://dic.academic.ru/>).