

# Драматургия Н.В.Гоголя

(1809 - 1852)



Эстафета реалистического искусства передавалась из поколения в поколение, и русский сценический реализм с каждым новым этапом обретал и новое драматургическое качество и новую исполнительскую манеру.

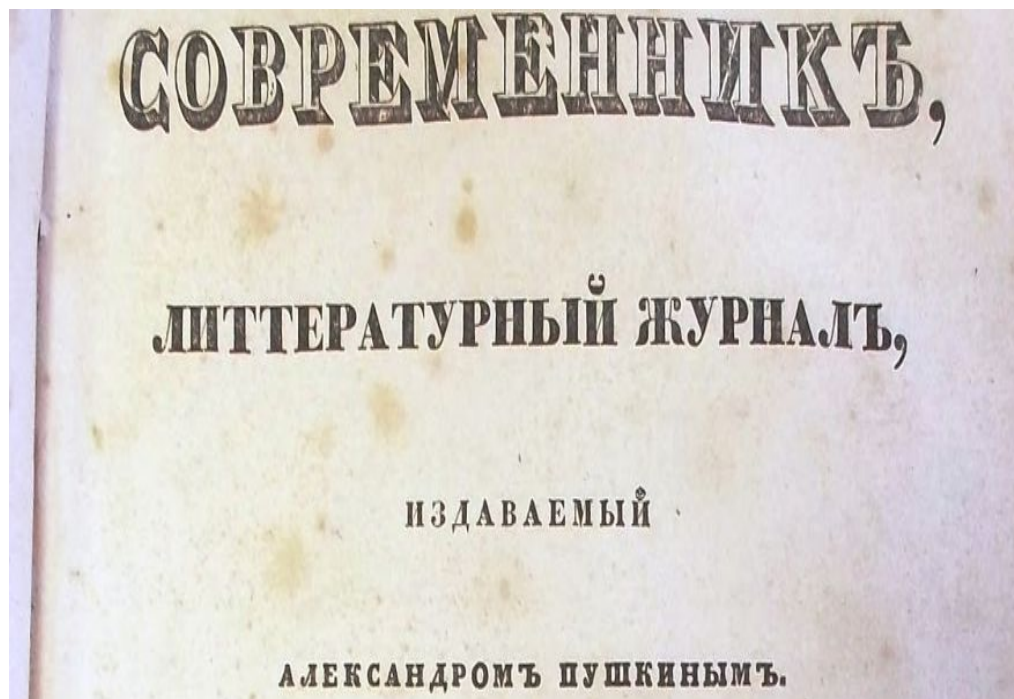
Николай Васильевич Гоголь в 1829 году сделал попытку поступить в императорский театр (он и много лет спустя не разуверился в своем актерском таланте, его подтверждают и те, кто слышал чтение им собственных пьес).

Однако отзыв инспектора русской труппы А. Храповицкого — «присланный на испытание Гоголь- Яновский оказался неспособным не только к трагедии или драме, но даже к комедии» и «его можно было бы употреблять разве только что на выход» — похоронил мечту Гоголя стать артистом.



Театр, однако, влек его к себе. И, обретя известность своими повестями, активно и дружески поддержанными Пушкиным, Гоголь начал писать о театре и для театра.

В середине 1830-х годов появились его статьи об искусстве, опубликованные под псевдонимом в пушкинском «Современнике», по которым можно судить о принципиальной позиции Гоголя того времени: в резкости суждений о современной сцене уже виделся автор «Ревизора» и будущий реформатор русского театра.



Занимаясь театральной журналистикой, Гоголь в то же время работал то над одной пьесой, то над другой.

В феврале 1833 года он писал М. П. Погодину: «...я помешался на комедии... Уже и сюжет на днях начал составляться, уже и заглавие написано на белой толстой тетради: Владимир 3-ей степени, и сколько злости! смеху! Соли!...».

Гоголь предполагал изобразить в комедии **«Владимир третьей степени»** высшее чиновничье общество — мир взяточников и карьеристов, мечтающих лишь о чинах и наградах.

Но пьеса написана не была. Причину автор объяснил в том же письме к Погодину: «...остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит».

Позднее на основании набросков **«Владимира 3-ей степени»** Гоголь написал четыре сцены: «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» и «Отрывок».

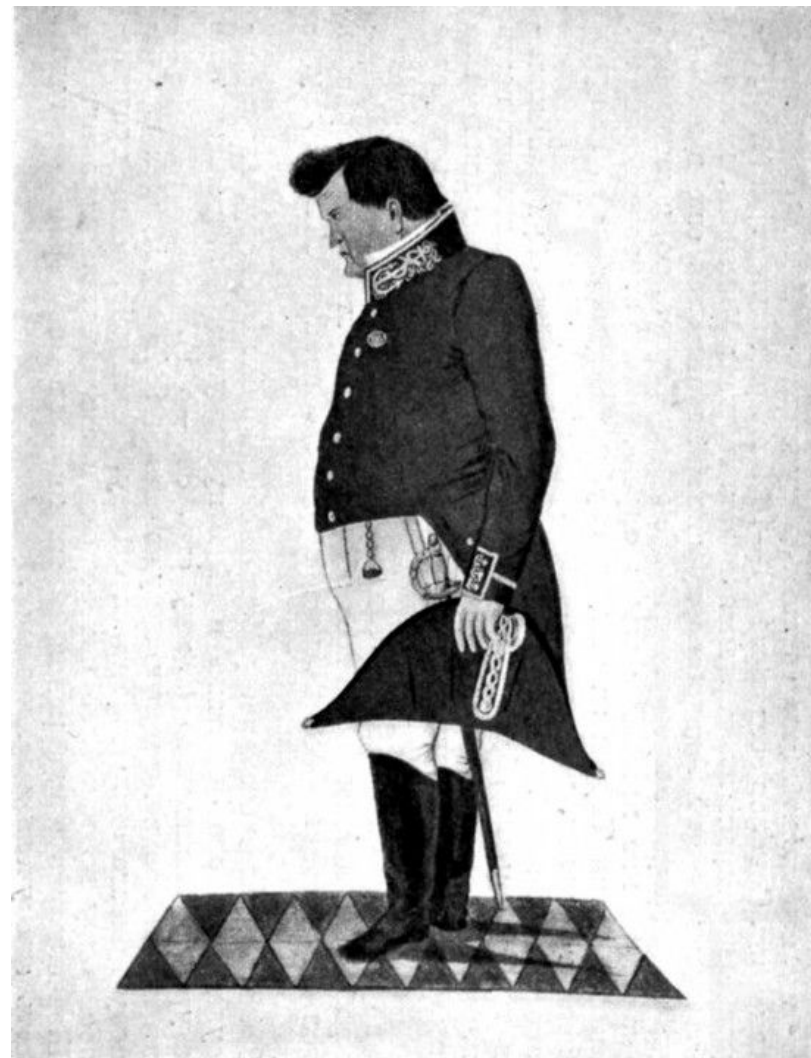


Замысел первой комедии **“Владимир 3-й степени”** появился у Гоголя сразу после окончания им **“Вечеров на хуторе близ Диканьки”**.

Написан только ряд сцен, ибо всю комедию, исполненную злободневности не пропустила бы цензура. Они проясняют весь замысел, который сводился к следующему.

Герой — крупный петербургский чиновник **Иван Петрович Барсуков** любыми средствами добивается награждения орденом, но терпит неудачу из-за происков таких же честолюбцев, как он сам, и сходит с ума, воображая себя Владимиром третьей степени.

Комедия была направлена против пороков бюрократии того времени.



Гоголь искал новые жанровые обозначения для фрагментов пьесы — “отрывки”, “сцены”. Каждый из 4-х написанных эпизодов (“Утро делового человека”, “Тяжба”, “Лакейская”, “Отрывок”) обладает завершенностью, глубиной и обобщением, которые свойственны истинно значительному художественному произведению. Во всех этих фрагментах персонажи сгруппированы вокруг одного события. Единство комедийной ситуации, четкость композиции — важный шаг к будущему “Ревизору”.

Гоголь сосредоточился в каждой пьесе на пристальном исследовании “современных страстей и странностей”. Персонажи отдаются “низким страстям” трепетно и без остатка.

Александр Иванович в “Утре делового человека” говорит себе, что он будет пакостить своему сослуживцу Ивану Петровичу.

В “Тяжбе” Пролетов, получивший компрометирующие сведения о Бурдюкове, чувствует в душе “какое-то эдакое неизъяснимое удовольствие”.



Мастерски использованы в набросках первой комедии

## **приемы создания комического:**

### **1. Ирония.**

Например, название сцены **“Утро делового человека”** настраивает читателя на изображение серьезного, действительно занятого делом человека. То, чем занимается герой, заставляет воспринимать название сцены как иронию автора;

### **2. Контраст.**

Он проявляется двояко. Как несоответствие серьезно-значительного тона речи ничтожности обсуждаемого предмета (герои, например, обстоятельно и долго говорят о вчерашней карточной игре). И как несоответствие между высказываниями и мыслями героев (например, действие **“Утра делового человека”** и размышления одного из героев в финале сцены);

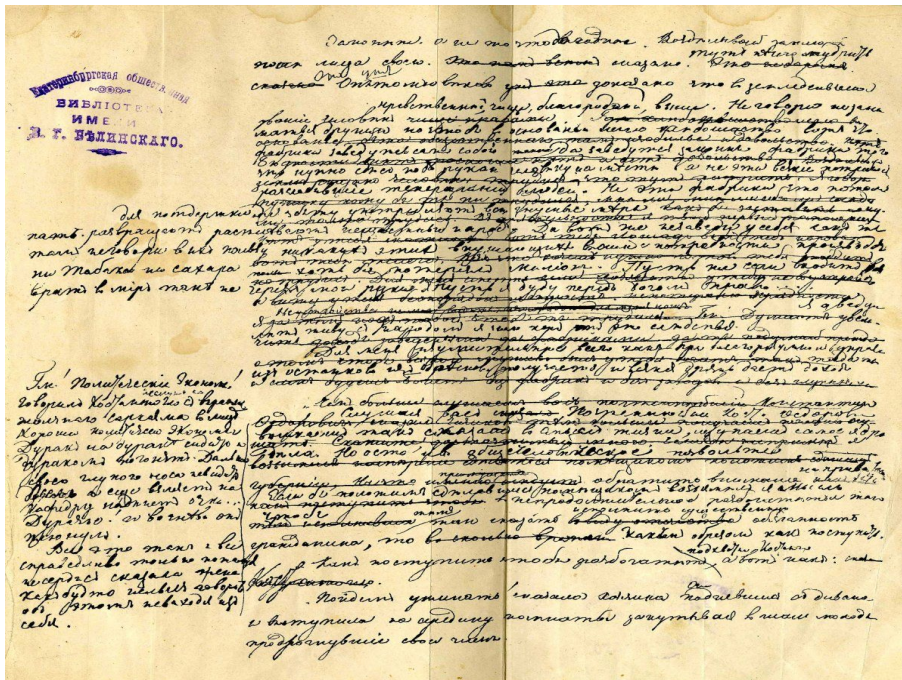
### **3. Пародия.**

(Например, пародия на **“Табель о рангах”** в **“Лакейской”**).

Не только цензурные опасения — причина незаконченности комедии.

Было в ней много того, что шло от прямолинейного обличительства просветительской комедиографии XVIII века, упрощавшего характеры и ситуации.

Не было в пьесе и единого, сквозного драматургического нерва. Гоголь же был всегда обостренно чуток к единству произведения. Отсутствие этого единства никогда и ничем не могло быть возмещено.





# “Игроки”



В середине 30-х годов Гоголь работает почти одновременно над двумя комедиями из современной жизни — “Игроки” и “Женихи” (окончательное название “Женитьба”).

“Игроков” нередко толковали как развлекательный водевиль. Здесь коренилась причина провалов в постановке этой очень своеобразной пьесы.

Гоголь в “Игроках” сталкивает в остром **гротеске** две линии — очень веселую, водевильную и серьезную, драматическую.

Движение сюжета все время идет как бы в двух планах. Играется как бы пьеса в пьесе.

Такая необычная структура комедии требует почти от каждого исполнителя огромного мастерства, ибо он одновременно играет две роли.

Столь интенсивная манера письма отличала Гоголя от предшествующей традиции.



**Гоголь** отказался здесь и от привычной любовной интриги, воплотив тем самым практически свои представления о завязке современной комедии.

Интерес этой комедии заключается не в карточной афере, сколь бы занятной и остроумной она ни была. Это лишь внешняя оболочка сюжета, за которой открывается самое ядро комедии, ее реальное, общественное содержание.



В основе комедии сложный, разветвленный **образ “игры — жизни”**.

Жизнь становится миражом, призрачностью. Карточная игра перестает быть игрой как таковой, **игра имитирует жизнь**, но оттого не возвышает себя, а обесценивает жизнь. Происходит разыгрывание жизни. Это неизбежно приводит к разрушению естественных человеческих отношений.

Карточный шулер **Ихарев**, недавно обыгравший на 80 тысяч полковника Чеботарёва, приезжает в гостиницу небольшого городка, где надеется найти себе новых жертв. **Ихарев** везёт с собой как драгоценность краплёные лично им колоды. Лучшей из них он даже придумал человеческое имя – **Аделаида Ивановна**.

Ихарев узнаёт, что в той же гостинице сейчас квартируют обчистившие уже многих приезжих **игроки Швохнев, Кругель и Утешительный**. У него просыпается жадное желание померяться с ними шулерским искусством и надуть их на крупную сумму.

Ихарев быстро сводит знакомство с этой троицей и приглашает её сыграть в банчик. Перед этим подкупает трактирного слугу Алексея, чтобы тот, когда его пошлют в лавку за картами, принёс вместо новой колоды краплёную.





Когда начинается игра, Швохнев, Кругель и Утешительный сразу понимают: Ихарев – искусный шулер. Они предпочитают открыться, что сами хотели его облапошить, но теперь вместо этого хотят предложить ему вместе обманывать других простаков. Ихарев соглашается и рассказывает им про Аделаиду Ивановну.

Теперь надо найти, кого обыграть. Швохнев, Кругель и Утешительный сообщают: в трактире живёт **богатый помещик Глов**, но он человек пожилой и рассудительный, от карт отказывается наотрез. Утешительный на всякий случай приводит Глова, с которым он уже успел «сдружиться».

Глов рассказывает: он приехал в город из деревни заложить за 200 тысяч своё имение. Деньги нужны, чтобы выдать замуж дочь. Но в городе Глов чересчур задержался, ибо приказ тянет с выдачей денег. Имея немало дел в деревне, он решил уехать, а двухсот тысяч от приказа должен будет дожидаться оставляемый им здесь сын Саша. За ним, правда, нужен глаз да глаз: Саша – юная бесшабашная голова, мечтает поступить в гусары. Глов просит, чтобы после его отъезда за Сашей присматривал Утешительный.

Глов уезжает. Утешительный предлагает друзьям обыграть Сашу – лихого юношу обмануть будет проще, чем опытного отца.

Шулеры приглашают Сашу к себе в комнату и начинают склонять к игре на деньги, ставя в пример гусарские обычаи. Мошенники вначале дают младшему Глову немного выиграть, но потом начинают безжалостно обчищать его. Пытаясь отыгаться, тот всё поднимает ставки – и быстро проигрывает 200 тысяч.

Чтобы расплатиться, Саша даёт игрокам векселя и оставленную отцом доверенность, а сам от отчаяния даже делает попытку застрелиться.



Когда Глов уходит, Швохнев говорит: главное теперь – добиться, чтобы приказ не тянул с выдачей денег. Игроки приглашают к себе приказного чиновника Замухрышкина, предлагая ускорить эту выдачу за мзду. Замухрышкин принимает взятку, но разъясняет, что деньги всё равно нельзя будет получить раньше четырёх дней.

Новые друзья Ихарева приходят в отчаяние. Они не могут ждать четыре дня. Им надо срочно ехать в Нижний, где они уже приглядели двух купцов, которые должны получить большие суммы за проданный товар. Эти купцы не приедут за деньгами сами. Они пришлют молодых сыновей, которых будет легко затянуть в игру и оставить с носом. Швохнев, Кругель и Утешительный уговаривают Ихарева отдать им 80 тысяч, которые тот выиграл у Чеботарёва. С этими деньгами они немедленно поедут играть в Нижний, а Ихарев пока побудет здесь, чтобы через 4 дня получить 200 тысяч с бумаг Глова.



Ихарев соглашается. Оставшись один в комнате, он радуется удаче, доставившей ему новый крупный выигрыш, и мечтает, с какой интеллигентной просвещённостью он распорядится новоприобретённым богатством. Но к нему вдруг вбегает Саша Глов и спрашивает, где трое остальных игроков. Трактирный слуга сообщает им обоим, что Швохнев, Кругель и Утешительный уехали на заранее заготовленных лошадях.

Глов хватается за голову и объясняет: Ихарева провели. И «отец-Глов», и он сам, и «чиновник Замухрышкин» были подставными лицами с чужими именами. Весь спектакль был разыгран, чтобы выманить у Ихарева 80 тысяч – а никакой заложенной за 200 тысяч деревни Гловых не существует. Мошенники провели и самого «Сашу»: они обещали ему 3 тысячи за участие в обмане Ихарева, но уехали, не отдав.



Разъярённый Ихарев поначалу собирается жаловаться в суд, но вспоминает, что там придётся признаться, что и сам он – шулер. «Саша Глов» исчезает за дверью, успокаивая Ихарева: «Тебе еще с полугоря! У тебя есть Аделаида Ивановна!»



Ихарев — одновременно и обманщик и обманутый. Нет этических скреп, нерушимых нравственных начал. В мире карточных шулеров, как и в настоящей жизни, нужны ум, терпение, хитрость. Удача дается шулеру потом, трудом. Отсюда берет начало неподражаемый комизм “Игроков”: в мир игры, шулерства переносятся понятия большой, “честной” жизни, различных профессий и занятий.

Все в этом мире смешалось. Люди утрачивают человеческий облик, а колоде карт дают человеческое имя “Аделаида Ивановна”, о ребенке, ловко научившемся передергивать карты отзываются с восхищением как если бы он проявлял выдающиеся математические или музыкальные способности.

Сила пьесы Гоголя в том, что ни один плут (Ихарев ли это или Утешительный) не может быть уверен, что его уровень игры последний. Здесь Гоголь выходит к философскому осмыслению жизни.

# “Женитьба”



В 1833 году Гоголь начинает работу над **“Женитьбой”**. Эта пьеса подвергалась неоднократной переделке, прежде чем получила окончательную редакцию в 1841 году.

«Женитьбе» может быть присвоено почетное название «первой бытовой русской комедии»: в ней каждый герой является представителем известного сословия, здесь выведены и купцы, и чиновники, и военные.

Все они очерчены ярко, характерно, ничего общего не имеют с безжизненными образами старой комедии. Яичница, Анучкин, Жевакин, Агафья Тихоновна, Устинья Наумовна – все это, быть может, несколько карикатурные, слишком яркие образы, но, тем не менее, герои живые, облеченные в плоть и кровь.

При подчеркнутом комизме сцен, при всем обнажении пустоты жизни в “Женитьбе” глубоко изображены обыденные человеческие отношения. Чтобы более выпукло показать психологию героев, их типические черты,





И всеми этими людьми вертит и крутит **Кочкарев** натура, бесспорно, энергичная, но с одним, очень часто встречающимся, недостатком, с отсутствием мысли о том, «что из всего этого выйдет».

Ему лишь бы действовать и суетиться, а как на других его суета отзовется, до этого ему дела мало: он доволен, что вмешался, что сам на виду, и в этой суете, без расчета и плана, все его самоудовлетворение.



И, рядом с ним, его застенчивый спутник Подколесин, этот родной брат Обломова, без стремлений, без желаний, с одной лишь мыслью, чтобы скорее прошел день, который бесконечно тянется.

Этого человека ничем не пробудишь к действию: он, со своей флегмой и пассивностью, устоит против всяких доводов разума, или обольщений мечты; жизнь для него дремота в сумерки, и никто, и ничто его от этого полусна не пробудит.

Вскипеть и заторопиться на мгновение он может, во лишь затем, чтобы сейчас же впасть в отчаянье страха перед поступком.

Гоголь поставил в центр произведения необычайной странности дуэт — Подколесина и Кочкарева, абсолютную пассивность и столь же абсолютную активность. Один душевно и физически неподвижен, другой неумоимо энергичен. А по существу, оба — лишь две стороны одной медали: в этой жизни решительность Кочкарева так же бессмысленна, как нерешительность Подколесина. Лишенная высокой нравственной цели, она не более чем суета, она ничего не может изменить. Закрыли дверь перед Подколесиным, он выпрыгнул в окно — это единственный его активный поступок в пьесе. Кажущаяся бессмысленность его, однако, многозначна: в ней — боязнь перемен.



Снова—страх. Гоголевские персонажи из всех человеческих чувств этому подвержены более всего. Страх оглушает, он же и побуждает к поступкам, цель которых одна — спастись, перехитрить жизнь.



Женитьба - лишь повод для создания широкой картины нравов общества. Среда здесь другая: в поле зрения писателя купечество и дворянство в их новых социально-экономических взаимоотношениях. Мир купли и продажи. Денежная мошна с невестой в придачу и «благородная нищета» присматриваются, прицениваются друг к другу. О естественных чувствах тут и речи нет, мечты персонажей убоги, претензии смешны. Съезд женихов на смотрины — парад уродов, «паноптикум печальный», как у Грибоедова.



На первый план выдвинута личная жизнь героев.

Но оказывается, что любовь, искренние чувства, глубокая привязанность к человеку, высокие порывы души чужды героям “Женитьбы”.

Брак, любовь для них лишь выгодная сделка, откровенная купля-продажа, в которой каждый из участников превращается в некий живой товар.

Чистой и благородной человеческой лирики не существует в среде подколесиных, жевакиных и анучкиных — такова важнейшая идея комедии.

Изображение меркантильности отношений людей в определенной мере сближает “Женитьбу” с петербургскими повестями, работа над которыми шла в это же время.



В финале «Женитьбы» Кочкарев говорит, что побежит, догонит, возвратит Подколесина (это он делает постоянно и по ходу действия).

Жевакин, после неудачи у Агафьи Тихоновны, пойдет вновь свататься, в восемнадцатый (!) раз.

Яичница отлучился на минутку из департамента, чтобы посмотреть приданое Агафьи Тихоновны, завтра он так же забежит к другой невесте, по предложению свахи.

Ихарев, несмотря на внезапное поражение, будет так же мошенничать, как и компания Утешительного, и т. д.

Собственно говоря, в комедиях Гоголя нет традиционных развязок. Замкнутое пространство, невозможность выхода, движение по кругу или бег на месте. Персонажи пьес совершают множество поступков, суетятся, волнуются, вроде бы живут напряженно, наполненно. На самом деле их жизнь — тина. Внутреннее, душевное состояние оцепенения мгновенно перерождается в экзальтированное поведение героев.

Многие современники упрекали Гоголя за “несообразное” развитие событий в комедии, за странности поступков героя.

И лишь позднее Достоевский в романе “Подросток” прокомментирует истинный смысл финала комедии: “В самом деле немногие в жизни прыгают из окошек перед женитьбою, но сколько делают это в своих мыслях!”



5 февраля 1843 года в бенефис Щепкина **«Женитьба»** шла вместе с «Игроками» в Большом театре в Москве, но поначалу и на этот раз спектакль не задался. **Щепкин** взял себе роль Подколесина, а **Кочкарева** играл **Живокини** «с привычными для него фарсами». Позднее роль Кочкарева стал играть **Щепкин**, а Подколесина — **Пров Садовский**, отчего спектакль зазвучал совершенно по-другому.



**Михаил Щепкин**



**Василий Живокини**



**Пров Садовский**

# “Ревизор”



7 октября 1835 года Гоголь обращается к Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или несмешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию».

Троекратно повторенное в коротеньком письме «ради бога», обещание «духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта» говорят не просто о желаемом намерении, но о страсти, которой был одержим в то время Гоголь.

И Пушкин, принимавший живейшее участие в молодом писателе, рассказал ему случай, что, произошел с ним самим во время поездки для сбора материалов о Пугачеве.

Пушкин познакомился с Гоголем и рассказал ему про случай, бывший в г. Устюжна Новгородской губернии (сейчас — Вологодской области) — о каком-то проезжем господине, выдавшем себя за чиновника министерства и обобравшем всех городских жителей». По другой версии, также описанной В. Соллогубом, за ревизора самого Пушкина 2 сентября 1833 года принял нижегородский генерал-губернатор Бутурлин, когда Александр Сергеевич прибыл в Нижний Новгород для сбора материалов о пугачёвском бунте

Во время работы над пьесой Гоголь неоднократно писал А. С. Пушкину о ходе её написания, порой желая её бросить, но Пушкин настойчиво просил его не прекращать работу.

В январе 1836 Гоголь читал комедию на утре у Василия Жуковского в присутствии большой группы литераторов, среди которых были А. С. Пушкин, П. А. Вяземский и многие другие. Тургенев вспоминал о том вечере:

*читал Гоголь превосходно..., поразил меня чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой словно и дела нет — есть ли тут слушатели и что они думают. Казалось, Гоголь только и заботился о том, как бы вникнуть в предмет, для него самого новый, и как бы вернее передать собственное впечатление. Эффект выходил необычайный*

Пушкин и Жуковский были в полном восхищении, но многие не увидели или не захотели увидеть за классической ширмой типичного сюжета «комедии ошибок» общественный фарс, в котором за уездным городком обозначена вся Россия.

Сам Гоголь так отзывался о своей работе:

*«В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу всё дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».*

Видимо, поэтому первая редакция “Ревизора” была создана исключительно быстро. 7 октября Гоголь просит у Пушкина анекдот для комедии, а 6 декабря того же года сообщает Погодину, что окончил пьесу. С 1835 по 1842 год Гоголь создал 6 редакций пьесы.

Смысл переработки пьесы заключался в углублении характеров, в избавлении от элементов внешнего комизма, в стремлении к максимальной выразительности образов и художественной речи. В 1842 году был добавлен эпиграф к пьесе (“На зеркало неча пенять, коли рожа крива” Народная пословица).

В 40-е годы созданы и своеобразные автокомментарии к комедии (“Театральный разъезд...”, “Развязка “Ревизора”, “Предуведомление для тех, кто хотел бы как следует сыграть “Ревизора””), где Гоголь разъясняет духовный смысл своей пьесы.

Замысел раскрывается и в “Авторской исповеди” (1847): “В “Ревизоре” я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем”.



Провинциальный город



## Драматургическая поэтика комедии.



“Ревизор” — произведение новаторское. Этим во многом объясняется долгое непонимание истинных намерений автора зрителями и читателями.

В наибольшей мере глубина новаторства проявилась в разворачивании действия, в характере интриги. Апполон Григорьев заметил, что в “Ревизоре” **интрига прозрачна, миражна**: в центре ее Хлестаков.

Его появление в уездном городе завязывает действие, но он ведет интригу невольно, не прикладывая никаких усилий, даже не догадываясь, что его принимают за ревизора. Хлестаков — мнимый ревизор, а чиновники создают видимость, мнимость порядка.



Оригинальна **композиция** пьесы.

Гоголь вместо обычного в русской и западно-европейской драме фокусирования на одном персонаже, на одной семье, на одной любовной интриге изобразил целый социально организованный коллектив — чиновников во главе с городничим, купцов, мещан, жандармов, помещиков и других обитателей потревоженного город.

(Некоторое предвестие такой структуры Гоголь мог найти в “Ябедe” В.В. Капниста, однако здесь коллективность действия ограничивалась “судом”, а не “городом”).

Гоголь написал пьесу, тяготеющую к предельному обобщению. Так возник город “Ревизора”, — по позднему определению Гоголя, “сборный город всей темной стороны”.

Этот образ обладает двумя противоположными чертами: он замкнут сам в себе и одновременно открыт в пространстве.

В русской комедии до Гоголя обычно место действия — поместная ли усадьба, суд или город — вырисовывалось как изолированный островок порока и злоупотреблений. Создавалось впечатление, что где-то за пределами сцены кипит настоящая “добродетельная” жизнь, которая вот-вот нахлынет на гнездо злонамеренных персонажей и смоеет его.



У Гоголя жизнь уездного города соотносится с бесконечными пространствами и за его пределами. Городничий получает письмо от своего приятеля, предупреждающего его о приезде ревизора. И из письма вырисовывается образ такого же города и такого же городничего. Хлестаков приезжает из Петербурга и находит со всеми общий язык, его друг Тряпичкин, которому он посылает письмо безусловно поймет его с полуслова.

Благодаря этому широта изображения и сила социальной критики достигалась посредством не буквального расширения масштаба художественного мира, но его подобия другим, реальным мирам.



В русской литературе подобный метод использовал Пушкин в “Истории села Горюхина”.

В дальнейшем эта традиция вела от гоголевского “Ревизора” к “Патриархальным нравам города Малинова” и “Запискам одного молодого человека” Герцена, к “Истории одного города” Салтыкова-Щедрина, к “Городку Окурову” Горького и др. произведениям вплоть до “Города Градова” Платонова, где прием обнажен и подчеркнут (город Градов — это как бы город, возведенный в квадрат).

Вместе с тем “прием города” в соответствии с агнографической и мемуарно-исповедальной традицией давал возможность движения в субъективную сферу.



Здесь необходимо отметить важнейшее авторское толкование образа города в “Развязке “Ревизора””: “Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! — Все до единого согласны, что такого города нет во всей России (...) ...это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас”.

Каждый должен заглянуть в свою душу и провести “ревизию” в ней. Не заражена ли она пороками взяточничества, казнокрадства, произвола, пустословия, хвастовства, лицемерия?

Гоголь считал, что истинным ревизором души должна стать “наша проснувшаяся совесть”, “перед этим ревизором ничего не укроется, потому что по Именному Высшему повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад”.



Пьеса состоит из 5 действий.

Особенностью композиции является то, что главное действующее лицо — Хлестаков — не появляется ни в 1, ни во 5 акте. Т.е. Экспозиция и развязка происходят без него.

В конце комедии приходит известие о прибывшем ревизоре и комедия возвращается к началу. Такое «кольцовое построение» не смотря на возможные неприятности и «чистку», которую может принести приезд настоящего ревизора, не дают основание считать, что городничий и чиновники города раскаются в своих «грехах» или понесут наказание. Скорее всего, вновь повторится и будет разыграна ситуация с Хлестаковым: ревизора будут пытаться «умаслить» и задобрить взятками.

Пьеса состоит из 5 действий.

Особенностью композиции является то, что главное действующее лицо — Хлестаков — не появляется ни в 1, ни во 5 акте. Т.е. Экспозиция и развязка происходят без него.

В конце комедии приходит известие о прибывшем ревизоре и комедия возвращается к началу. Такое «кольцовое построение» не смотря на возможные неприятности и «чистку», которую может принести приезд настоящего ревизора, не дают основание считать, что городничий и чиновники города раскаются в своих «грехах» или понесут наказание.

Скорее всего, вновь повторится и будет разыграна ситуация с Хлестаковым: ревизора будут пытаться «умаслить» и задобрить взятками.





# 1. Экспозиция

**Инверсия экспозиции и завязки:** завязка предшествует экспозиции.

Экспозиция оказывается рассредоточенной. После первой же фразы Городничего (это первая завязка) мы получаем возможность осмотреться и разобраться с обстановкой.

# 2. Завязка

Завязка носит «общественный характер» и касается всех персонажей: известие о приезде ревизора и события, которые повлечет за собой его приезд, касаются всех действующих лиц.

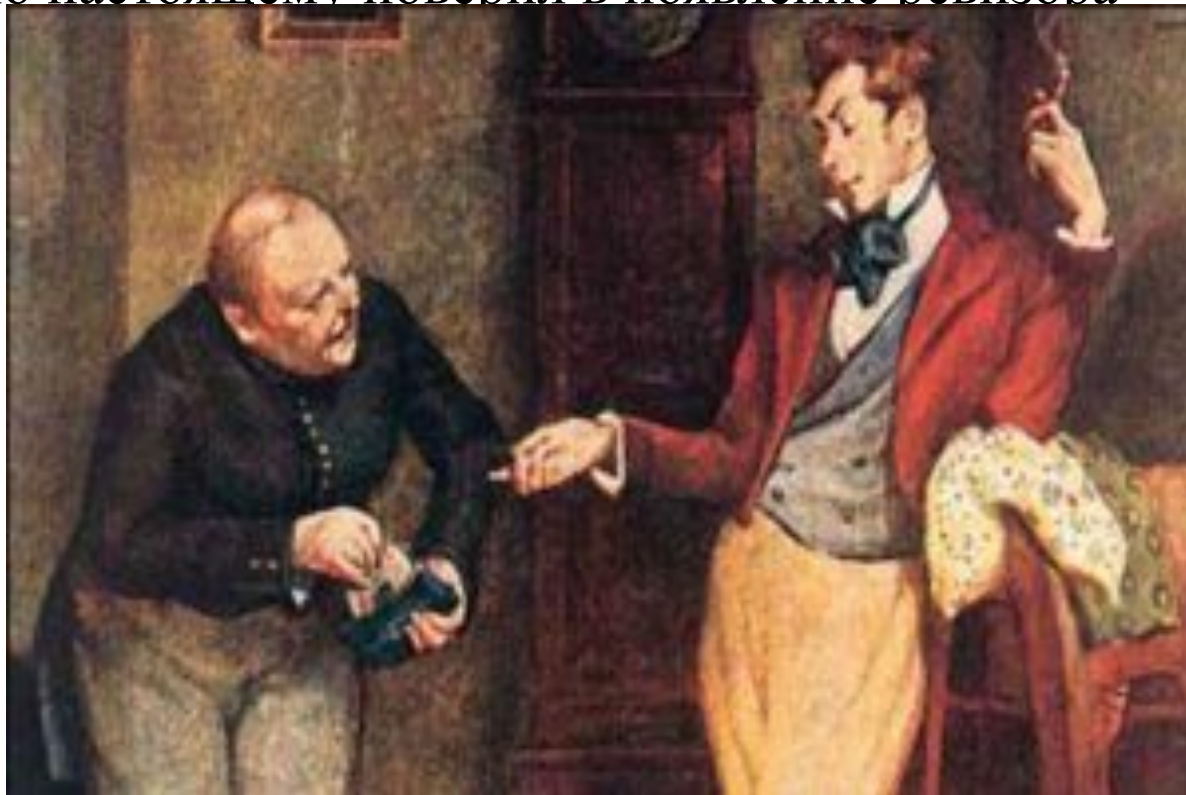
Так Гоголь воплотил свои теоретические положения о “новой” завязке, свойственной именно общественной комедии, — завязке, основанной не на взаимоотношениях частных лиц и частной ситуации комедии мольеровского типа, а имеющей всеобщий смысл. Завязку “Ревизора” Гоголь возвел к традиции старой аттической комедии.

Своеобразие завязки: она имеет трехступенчатый характер:

**1 стадия** — известие о приезде ревизора

**2 стадия** — явление З, появление Бобчинского и Добчинского и их рассказ об «инкогнито» из гостиницы

**3 стадия** — второй акт, встреча в гостинице Городничего и Хлестакова, когда Городничий по настоящему поверил в появление ревизора



## Кульминация

В третьем акте действие резко «взлетает вверх»: Хлестаков, которого принимают в доме Городничего, опьяненный вином, услужливостью и вниманием, начинает самозабвенно врать, приписывая себе несуществующие заслуги, положение и чины, чем приводит слушателей в трепет: что же будет, если прогневят или не угодят такому «важному» человеку.

### **Первая стадия кульминации - 3 акт, сцена вранья**

Действие вновь взлетает в 4 акте: один за другим приходят чиновники давать взятку Хлестакову. Каждый раз это происходит по шаблону, но с каждым вновь вошедшим Хлестаков церемонится все меньше: ему нужны лишь деньги и он все больше сокращает время на пустые разговоры. Действие вновь начинает ускоряться к приему просителей и сватовству.

### **Вторая стадия кульминации — 4 акт, прием просителей.**

Апофеоз мнимой власти Хлестакова. Он ею опьянен, все — и чиновники, и просители — держатся так, будто бы от Хлестакова что-то зависит. И вот уже он сам уверовал в это и ведет себя соответственно.

## **Третья стадия кульминации — 4 акт, сватовство.**

Неожиданность не только для Городничего и его семьи, но и для самого Хлестакова (сначала делает, потом думает). Поворот событий: сватовство делает Городничего и Хлестакова почти родней, а между родственниками какие разборки и счеты («рука руку моет»). Сватовство открывает перед Городничим новые перспективы и возможности: Петербург, чины, положение.

## **Развязка**

Отъезд Хлестакова не является развязкой, т. к. он не разрешает противоречия и напряженности, «не разводит» героев.

**1 стадия развязки** — письмо Хлестакова, перехваченное почтмейстером (вскрывает ложь Хлестакова и легковерие Городничего)

**2 стадия развязки** - монолог Городничего «Чему смеетесь?»

**3 стадия развязки** — немая сцена, возникшая сразу после прихода жандарма. Этот финал возвращает пьесу к началу и замыкает круг.

Уникальной, единственной в мировой драматургии явилась и заключительная “немая сцена”. Трактуются она по-разному, как по-разному ее оценивал и сам Гоголь. В финале видят торжество закона, которое Гоголь “выразил средствами страха и окаменения” (Манн Ю.В.). Современное литературоведение рассматривает “немую сцену” и как символическую картину Страшного суда. Каждый из персонажей всей фигурой как бы показывает, что он уже ничего не может изменить в своей судьбе, шевельнуть хотя бы пальцем, — он перед Судией.

По замыслу Гоголя, в этот момент в зале должна наступить тишина всеобщего размышления. По замечанию Гоголя, в финале “положенья многих лиц почти трагическое”. Гоголь хотел вызвать мгновение безмолвного потрясения зрителей, которые бы открыли для себя, сколь ничтожна, бессмысленна, бездуховна жизнь.



В ходе развития пьесы выявляются черты явления, получившего в дальнейшем определение “хлестаковщины”:

- абсолютная безответственность, культ видимости, сосредоточивающий все заботы общества, государства не на том, чтобы ”быть, а на том, чтоб “казаться”;
- обладание “духом псевдокультуры”, которая извращает лучшие достижения культуры подлинной, низводит Пушкина до уровня пошлости (“Ну что, брат Пушкин...”);
- безликость, способная мгновенно приладиться к любым обстоятельствам;
- потеря здравого смысла, допускающая и питающая любые авантюры, наваждения, массовые психозы.

Автору важна не отвлеченная общественная функция персонажа, но его особенный индивидуальный характер. Поэтому о “Ревизоре” говорят как о **комедии характеров**.

Ни один из героев пьесы не может быть сведен к одному определенному качеству. У любого персонажа возможны разнообразные оттенки и переходы, при четкой определенности психологического свойства, душевных движений того или иного героя.

Хлестаков среди героев комедии — самый многогранный образ. Поэтому Хлестаков есть в каждом герое комедии, его болезнью заражены все. Каждый мечтает сыграть роль хоть вершком повыше той, которая ему уготовлена.

Ее можно увидеть у Городничего (мечты о жизни в столице, которые иногда осознаются как реальность), у Анны Андреевны и в других героях.

Иван Александрович Хлестаков сконцентрировал и выразил в себе те рассеянные импульсы, которые давно уже вошли в жизнь всей России.

Многогранность характеров у Гоголя помогает увидеть в обличаемых персонажах людей, почувствовать за их словами и поступками естественные человеческие побуждения и переживания.

Добро и зло в гоголевских героях соединяются, как например, в Городничем. Судя по одним художественным деталям, это человек жесткий: таскает купцов за бороды, морит под арестом жаждой и т.д. Другие детали свидетельствуют, что он не злопамятен, иногда готов помочь. Ход действия выявляет нечто подобное и в других характерах (самостоятельно подберите примеры).

Истоки такого изображения людей — в понимании Гоголем **двойственной природы человека, сочетающей в себе положительные и отрицательные грани**. Нет абсолютно хороших или плохих людей. Поэтому у Гоголя нет характерного для предшествующей ему драматургии деления персонажей на “ангелов” и “бесов”.

Зритель видит на сцене не носителя определенного порока, а прежде всего сложного человека. Поэтому, воспринимая героев комедии, он способен будет соотнести их с собственной личностью, что было очень важно для автора “Ревизора”.



Комична выбранная писателем **ситуация** ревизора — ситуация страха, влекущая за собой саморазоблачение и взаиморазоблачение героев

**Речь** действующих лиц: манера разговора, лексика, синтаксические особенности фразы.

**Прием отражения одного характера в другом:** Хлестаков и осип; Хлестаков и Городничий; Анна Андреевна и Марья Антоновна; Бобчинский и Добчинский.

**Говорящие и двойные фамилии** (судья Ляпкин-Тяпкин, лекарь Гибнер, полицейские Держиморда, Уховертов и т.п.)

## Средства создания комического в “Ревизоре”

**Комичные ситуации** (падение Бобчинского, Городничий надевает футляр вместо шляпы и др.)

### **Гипербола:**

Например, Хлестаков говорит об “арбузе в 700 рублей”, о “супе в кастрюльке из Парижа”, “тридцати пяти тысячах курьеров”, которые скажут, чтобы уведомить о его приезде и др

**Г  
Р  
О  
Т  
Е  
С  
К**

**Крылатые выражения:** “Оно конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?”, “С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: “Ну что, брат Пушкин?” — “Да так брат, — отвечает, бывало, — так как-то все...”, “Чему смеетесь? Над собой смеетесь!”

## **Выводы.**

Развивая традицию национальной общественной комедии, заложенную в русской литературе Фонвизиним и Грибоедовым, автор “Ревизора” существенно обновил принципы построения драматургического сюжета.

Гоголь ищет завязку комического действия в повседневности, заявляя, что “комизм кроется везде”.

Он обновляет сам тип завязки, заметив, что в настоящее время более действительны “чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь”.

В соответствии с этим Гоголь отказывается и от традиционных героев, от разделения персонажей на носителей истины и далеких от нее, достойных осмеяния.

**Положительным героем комедии Гоголя является смех,** которому он уделял очень важную роль.

В драматургическом действии **нет прямого авторского слова,** авторская позиция выражается в действии. Повысилась ее объективность, ибо у Гоголя исчезли герой-резонеры, служившие субъективным рупором истины у Фонвизина, а отчасти такую роль сохраняет еще и грибоедовский Чацкий.

6 декабря 1835 года — через два месяца после письма к Пушкину! — Гоголь написал Погодину: «Да здравствует комедия! Одну, наконец, решаюсь давать на театр... едва только успел третьего дня окончить пьесу». Речь шла о «Ревизоре».

Работу над комедией он продолжал еще в течение шести лет, окончательная ее редакция появилась лишь в 1842 году в собрании сочинений писателя. Работа шла в основном в направлении заострения социального смысла произведения и касалась образов Городничего и Хлестакова.

Так, в первом варианте не было реплики: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!»; не было и эпиграфа: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица». Вообще он советовал писателям переписывать свои сочинения по восемь раз и «непрерывно собственной рукой». Сам он создал шесть редакций «Ревизора» и пять «Женитьбы», над которой работал около десяти лет.

18 января 1836 года Гоголь читал «Ревизора» у Жуковского в присутствии небольшого круга друзей, среди которых был и Пушкин.



Н.В. Гоголь читает «Ревизора» 5 ноября 1831 на квартире в доме Талызина в Москве на Никитском бульваре (слева направо: Г.П. Данилевский, И.С. Тургенев, С.В. Шумский, П.М. Садовский, М.С. Щепкин, С.Т. Аксаков, И.С. Аксаков).

Пьеса неожиданно легко прошла цензуру. Может быть, цензор не понял ее обличительного смысла и внутреннего родства с «Недорослем» и «Горем от ума», но только 13 марта разрешение на ее постановку было получено и **19 апреля 1836 года состоялась премьера в Александрийском театре в Петербурге, а в мае — в Малом в Москве.**

Несмотря на ближайшее участие Гоголя в распределении ролей и проведении репетиций, трактовка комедии не отличалась художественной цельностью и завершенностью.

Для Гоголя это означало почти провал, т.к. не был понят его творческий замысел.

*Я помню, что, когда ставили «Ревизора», все участвующие артисты как-то потерялись: они чувствовали, что типы, выведенные Гоголем в пьесе, новы для них, и что эту пьесу нельзя так играть, как они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилях.*

из воспоминаний А. Панаевой

Уже после первого акта недоумение было написано на всех лицах, словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс - большинство зрителей выбитое из всех театральны́х ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении... Аплодисментов почти не было, зато напряжённое внимание, судорожное, усиленное следование за всеми оттенками света, иногда мёртвая тишина показывали, что дело, происходящее на сцене, страшно захватывало сердца зрителей...

По окончании четвёртого акта прежнее недоумение уже переродилось почти во *всеобщее негодование*, которое довершено было пятым актом...

Общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики был: это невозможность, клевета и фарс.

П.В. Анненков

Иван Сосницкий — первый исполнитель роли Городничего (с 1836 года)



Первым исполнителем роли Хлестакова стал знаменитый водевильный актёр **Николай Дюр**.

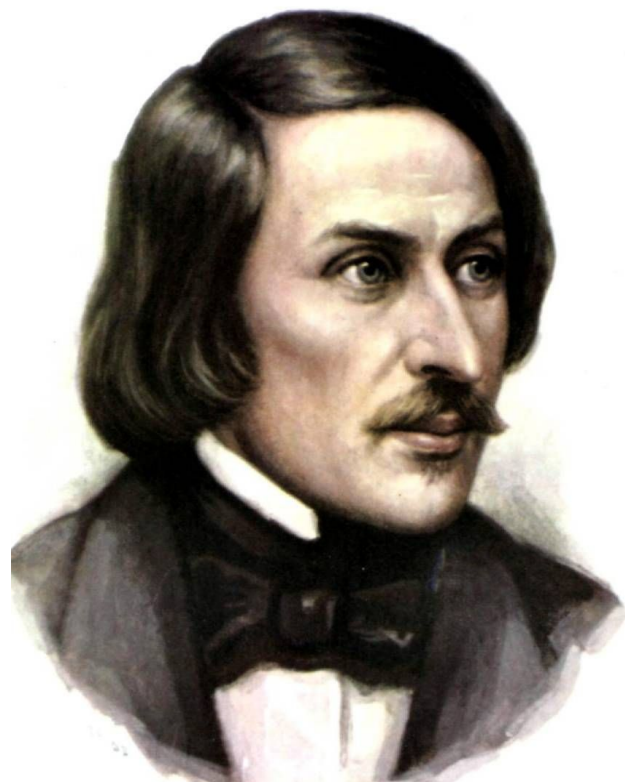
В пьесе многие увидели карикатуру на российское чиновничество, а в ее авторе - бунтовщика. Официозная журналистика принялась тут же ругать «Ревизора». По словам Сергея Тимофеевича Аксакова, были люди, которые возненавидели Гоголя из-за «Ревизора». Так, граф Фёдор Толстой (по прозвищу Американец) говорил в многолюдном собрании, что Гоголь - "враг России" и что "его следует в кандалах отправить в Сибирь". Но комедия была дозволена к постановке вследствие высочайшего разрешения.

**Император Николай Павлович** не только сам присутствовал на премьере, но велел и министрам смотреть «Ревизора». Во время представления он хлопал и много смеялся, а выходя из ложи, сказал: "Ну, пьеска! Всем досталось, а мне - более всех".



**Гоголь писал Щепкину:** «Действие, произведенное пьесой, было большое и шумное. Все против меня. Чиновники пожилые и почтенные кричат, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях. Полицейские против меня, купцы против меня, литераторы против меня. Бранят и ходят на пиесу, на четвертое представление нельзя достать билетов».

И с горечью подводил итог: «Теперь я вижу, что значит быть комическим писателем. Малейший признак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия».







Демократическая критика приняла комедию восторженно.

**Белинский** в «Молве» писал о Гоголе: «...его оригинальный взгляд на вещи, его умение схватывать черты характера, налагать на них печать типизма, его неистощимый гумор — все это дает нам право надеяться, что театр наш скоро воскреснет, скажем более — что мы будем иметь свой национальный театр, который будет нас угощать не насильственными кривляниями на чужой манер, не заемным остроумием, не уродливыми переделками, а художественными представлениями нашей общественной жизни».

Великий критик не раз еще будет обращаться в своих статьях к «Ревизору», который навсегда останется для него «глубоким, гениальным созданием».

Но в тот трудный для писателя период после первой премьеры Гоголь, казалось, и не расслышал этого голоса.

Ошеломленный хором хулителей, он уехал из Петербурга за границу, даже не заехав в Москву, где тоже готовилась премьера и Щепкин просил автора прочитать пьесу труппе.

Гоголь и сам собирался это сделать, но, «познакомившись с здешнею театральною дирекциею, я такое получил отвращение к театру, что одна мысль о тех при-ятностях, которые готовятся для меня еще и на Московском театре, в силах удержать поездку в Москву»,— писал он актеру, посылая ему пьесу из Петербурга в апреле 1836 года.

Не остановило его даже вмешательство Пушкина, который из Москвы давал поручение жене: «Пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву, прочесть «Ревизора. Без него актерам не спеться... С моей стороны я тоже ему советую: не надобно, чтобы «Ревизор» упал в Москве, где Гоголя любят больше, нежели в П. Б.»

Все усилия друзей оказались напрасными — Гоголь уехал.

Первое представление комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» в Малом театре состоялось **25 мая 1836 года.**

Большинство актеров, воспитанных на мелодраме и водевиле, не сумело понять сложных, многогранных и в то же время гротесковых характеров комедии.

Исключение составлял только **Щепкин,** игравший Сквозника-Дмухановского.



Хлестакова играл известный автор водевилей **Дмитрий Ленский**. У него Хлестаков предстал традиционным водевильным плутом, морочившим головы всем, с кем он соприкасался. Спектакль в сценах с Хлестаковым приобретал несколько легкомысленную направленность.

**М. Д. Львова-Синецкая** придавала своей **Анне Андреевне** не свойственные городничихе драматизм и светскость.

Роль **Марьи Антоновны** исполняла совсем неопытная **Самарина**. Артисты **Н. М. Никифоров** и **С. В. Шумский** в ролях **Бобчинского** и **Добчинского** выкидывали коленца одно другого чуднее, но сути двух помещиков и небокоптителей так и не раскрыли. Так же, скорее карикатурно, чем жизненно убедительно, были показаны чиновники.



Комедия Гоголя «Ревизор» вызвала в русской критике множество разнообразных откликов – как положительных, так и отрицательных.

Но ни «похвалы», ни «обвинения», не показались Гоголю справедливыми: он видел, что и хвалят его, и бранят многие потому, что не понимают тех целей, которые преследовал он сам, сочиняя свою комедию.

Желая выяснить её истинный смысл, Гоголь написал несколько разъяснений «Ревизора»:

**1. «Развязка Ревизора»,**

**2.«Дополнение к «Развязке Ревизора»,**

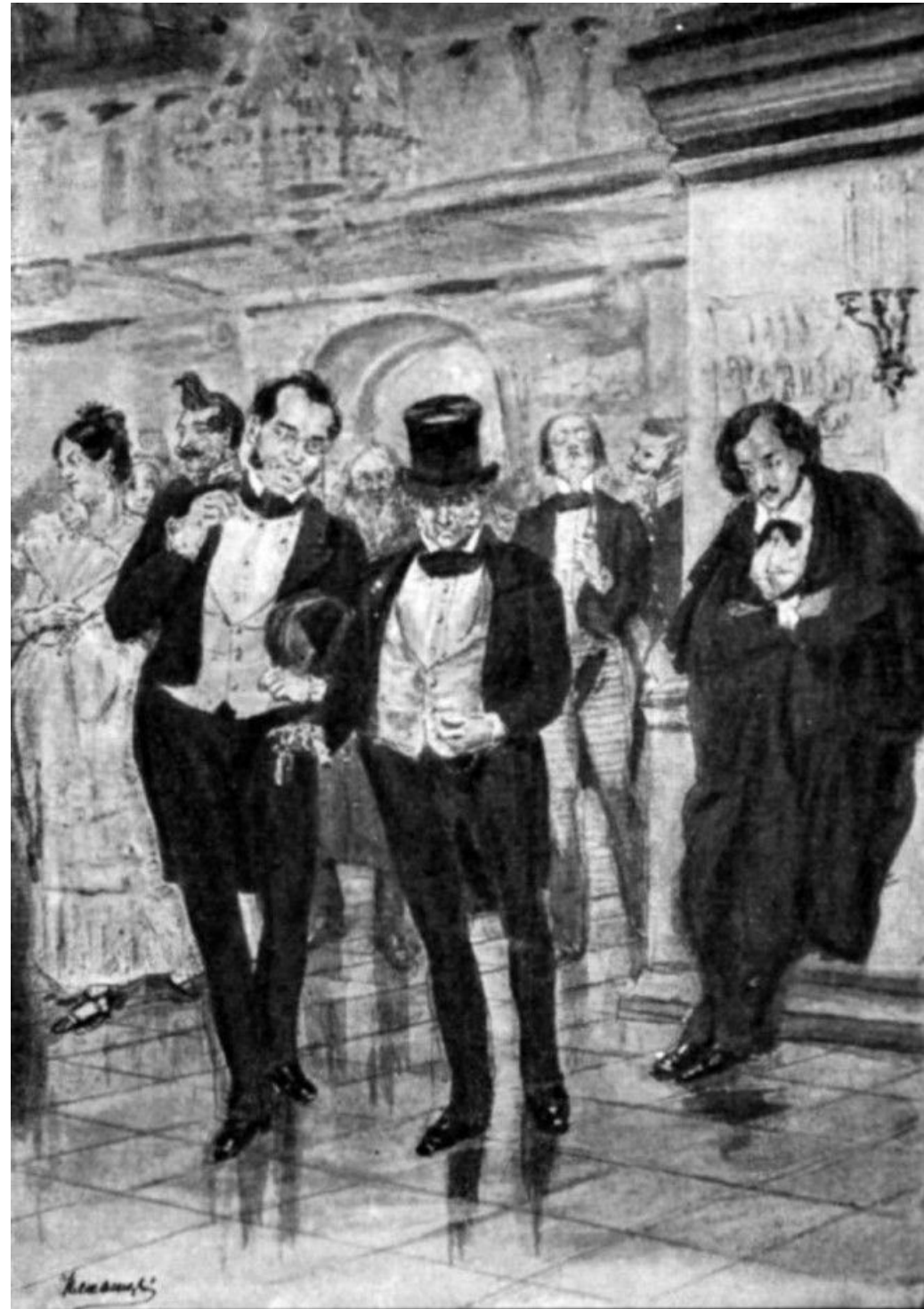
**3. «Театральный разъезд после представления новой комедии».**

В «Театральном разезде» Гоголь отвечает своим критикам, разбирая их обвинения, отчасти похвалы.

Обвинения против «Ревизора» сводились к следующему:

- 1) эта пьеса не комедия, а фарс;
- 2) построена она не по правилам: нет завязки и развязки,
- 3) в «Ревизоре» нет добродетельных героев.
- 4) эта комедия есть насмешка над Россией, она опасна в политическом отношении, так как она подрывает «основы» русской жизни.

Эти обвинения высказываются зрителями, которые на «театральном разезде», спускаясь после окончания представления по театральной лестнице, делятся впечатлениями, вынесенными из театра.





На все обвинения, тут же из толпы слышатся и ответы, оправдывающие автора и его произведение.

Один из зрителей говорит о правильности построения пьесы, о великом общественном значении серьезного комического сочинения.

Другой зритель опровергает мнение, будто комедия Гоголя опасна в политическом отношении, ссылаясь на слова одного мужичка, сказавшего по поводу комедии: «небось, прятки были воеводы, а все побледнели, как пришла царская расправа».

Из этого восклицания он выводит заключение, что «основ» государственной жизни «Ревизор» не затрагивает, теряется уважение только к порочным слугам государства. Тот же зритель говорит о великом нравственном значении комедии, приглашая слушателей внимательнее заглянуть в свои сердца, поискать там тех чувств и мыслей, которые высмеяны автором в его комедии.

В конце **«Театрального разезда»** Гоголь влагает в уста одного из его персонажей, «автора», свои мысли **о великом очищающем значении «смеха»**.

Он указывает, какая громадная духовная сила сокрыта в смехе его бояться все, даже те, «кто уже ничего не боится на свете». Серьезный смех не есть пустозвонство. Он углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проницающей силы, которого мелочь и пустота жизни не испугали бы так человека; ничтожное и презренное, мимо чего человек проходит равнодушно всякий день? проясняется и делается понятным, благодаря указанию писателя-юмориста.

Его и задача поэту сводится к тому, чтобы поучать отрицательными образами, подчеркивая и отдавая на смех безобразию зла. Осмеивая зло, он, тем самым, возвышает идеал добра. Вот почему юморист не гаер, не балаганный шут-зубоскал, а врач, который врачует человеческие недуги, скорбя в то же время над падшим человеком. «В глубине холодного смеха, – говорит в **«Театральном разезде»** устами «автора» Гоголь, – могут отыскаться горячие искры вечной, могучей любви, и кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете».



# Взгляды Гоголя на театр

1. Гоголь видел в театре - общественную трибуну, **"кафедру"**, имеющую огромное воспитательное значение.

**"Театр** ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, - писал в 1845 году Гоголь, - если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. **Эта такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра"**.

2. На протяжении всего своего творческого пути Гоголь постоянно обращался к вопросам театра и драматургии, неизменно отстаивая **принципы национальной, общественно направленной драматургии.**

В своих **статьях о театре**: "Петербургская сцена в 1835/36 г.", "Петербургские записки 1836 года", "О театре, об одностороннем взгляде на театр" (1845) и в особенности в "Театральном разезде" (1842) - Гоголь создал цельную и глубокую **теорию социальной комедии**, обосновал эстетику театра жизненной правды, во многом сближаясь с Белинским в разработке этих вопросов.

Белинский писал о "Театральном разезде" в рецензии на "Сочинения Гоголя", что "...в этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такою славою, сколько поэтом и социальным писателем. Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме, - дело, возможное для одного Гоголя! В пьесе этой содержится глубоко сознанная теория общественной комедии..."



3. Гоголь решительно порывает с учением о драме и комедии в эстетике классицизма, с ее требованием "правдоподобия", а не правды, искусственной регламентацией "единств". Выдвигая принципы **социальной сатиры и жизненной правды в комедии**, Гоголь являлся непосредственным продолжателем Пушкина.

#### **4. Против мелодрамы.**

Принципы гоголевской драматургии складывались в борьбе с той казенно-благонамеренной и художественно неполноценной "продукцией", которая заполняла сцены театров.

Основное место в тогдашнем репертуаре занимали переводные, пустопорожние, бессодержательные водевили, или нелепые мелодрамы и их переделки на русский лад, ограничившиеся, впрочем, лишь переменной имен и отдельных подробностей.

В "Петербуржских записках" Гоголь резко выступил против этого засилья мелодрам и водевилей, видя в них искажение жизненной правды, измену подлинному искусству. Он указывал на вырождение и измельчание современной европейской драматургии, еще недавно представленной такими именами, как Лессинг и Шиллер: "взгляните, что делается после вас на нашей сцене; посмотрите, какое странное чудовище, под видом мелодрамы, забралось между нас! Где же жизнь наша? где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама..."

Во всех своих высказываниях о театре и драматургии Гоголь настойчиво проводил основное требование - **требование жизненной правды**, идейности, изображения основных явлений действительности в свете тех прогрессивных и демократических идеалов, которые и определили реалистический и обличительный характер его собственных пьес. В разговорах зрителей **"Театрального разезда"** Гоголь ядовито высмеивал этот бессмысленно-развлекательный, безидейный репертуар, вдобавок сдобренный фарсовой пикантностью.



## 5. Наличие идеи в пьесе.

Комедия, по мнению Гоголя, должна не забавлять смешными ситуациями, прикрывая этим подлинные, кровоточащие противоречия и язвы общественной жизни, а смело и правдиво их вскрывать, сдергивать маску лицемерия с представителей господствующих классов.

Эта **общественно-обличительная "идея"** комедии, глубина отражения ею действительности и определяют ее художественную структуру: "...правит пьесою, - указывает Гоголь, - идея, мысль: без нее нет в ней единства".

Таким образом, настаивая на принципах реализма (комедия- "верный сколок с общества"), Гоголь предостерегает против натуралистического подхода к жизни, против простого "списывания сцен", не освещенного идейной направленностью.

Эта глубокая теоретическая осознанность художественных принципов драматургии и позволила Гоголю создать образец "высокой комедии", комедии подлинно идейной и реалистической. В "Театральном разезде" Гоголь обосновал эстетические принципы комедии как "зеркала общественной жизни", театра жизненной правды. "Если комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни, - указывает Гоголь, - то она должна отразить ее во всей верности".

## **6. Требование создания национальной драматургии и национальной театральной школы.**

Гоголь вел борьбу за создание русского национального театра.

Резко выступая против засилья иностранных мелодрам и водевилей, против переделки и перелицовки бессодержательных развлекательных пьес Скриба, Дюканжа и их подражателей, **Гоголь призывает к созданию драматургии, продолжающей национальные традиции русского театра.**

"Положение русских актеров жалко. Перед ними трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они и в глаза не видали. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди, не имеющие решительно никакой определенной страсти и резкой физиономии? Где выказаться? На чем развиться таланту? Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам..."

# Театральные взгляды Гоголя на искусство актера

Для Гоголя театр – это прежде всего актер. Страницы работ Гоголя, посвященные творчеству актера, передают непосредственные эстетические впечатления, отображают поведение актера, моменты его творчества на сцене. Они носят не столько эмоционально-оценочный характер, сколько выясняют самую методологическую основу сценической игры и активно поддерживают утверждавшуюся в то время в русской сценической практике новую, реалистическую системы воспитания актера.

Невозможно даже оценить, какую роль в формировании русского актера своего поколения и будущих поколений сыграли всегда темпераментные и проницательные высказывания Гоголя-драматурга.

Основная мысль, которую, по Гоголю, ставит перед актером реалистический театр, – воспроизведение и выражение на своем специфическом языке «мира» действительности, «верное изображение жизни».

Творческое воспроизведение действительности вызывает необходимость изучения актером самой действительности, и Гоголь не перестает повторять эту мысль, он буквально «вбивает» ее в общественное сознание. Актер должен исходить не только из содержания драмы, но и непосредственно из самой действительности, положенной в основу драмы.



Актеры в пьесах Гоголя встретились не с условными театральными масками, не с раз навсегда установленными театральными амплуа, как это было в водевилях или мелодрамах, а с живыми людьми, имеющими и сильные и слабые стороны.

Актеры должны играть так, чтобы за каждым персонажем возникала подлинная жизнь во всей ее сложности и глубине. **Это должны быть герои одновременно и типичные и заурядные**, как раз такие, о которых Гоголь говорит устами одного из своих персонажей: «Ничуть, ни вовсе не злодеи. Они именно те, что говорит пословица: не душой худ, а просто плут»

Смеясь над ними, зрители невольно осматривались вокруг себя, чувствуя, что близко от них находятся те, над кем они только что смеялись.

Стремление **максимально приблизить искусство театра к жизни**, добиться того, чтобы театр стал «увеличительным стеклом» жизни, красной нитью проходит через всю театральную эстетику Гоголя, драматургия которого поставила актеров и принципиально новое положение и необычайно высоко подняла идейное и художественное значение актерского искусства в целом.



Артист водевиля в конце спектакля, как бы выходил из сценического образа и в заключительных куплетах обращался к зрительному залу уже непосредственно от своего имени с шутливой и заискивающей просьбой о снисхождении и похвале. Эта просьба, часто соединенная с лестью публике, хорошо обрисовывала взаимоотношения, существовавшие в то время между зрителем и актером. Зрители воспринимали актеров как слуг, нанятых на короткий срок для развлечения и потехи.

Гоголь ставил актеров в другую позицию по отношению к зрительному залу.

В финале «Ревизора» актер у Гоголя не просит зрителя о снисхождении и одобрении, а **гневно обличает пороки**. Финал «Ревизора» не только завершал новую идейную миссию театра, но и поднимал актеров в глазах у общества на высоту народного трибуна.

Согласно своему взгляду на творчество как на процесс мышления образами, Гоголь выдвинул перед актерами новые требования, а именно: «словом изгнать вовсе карикатуру и ввести их в понятие, что нужно не представлять, а передавать. Передавать прежде всего мысли, позабывши странность и особенность человека»

Тайна искусства актера – тайна перевоплощения. Сущность же перевоплощения Гоголь раскрывает так: «Поймавши ... главную заботу выведенного лица, актер должен с такой силой исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во время представления пьесы»

Необходимость перевоплощения в комедийном жанре, который обычно воспринимался как «представленческий», Гоголь считает нужным мотивировать особо.

Ратуя за «комедию характеров», Гоголь тем самым приравнивает ее к высокой драме. Именно поэтому он ставит и перед комедийным актером общие драматические задачи – комедийный актер тоже должен создавать образы, характеры, а не увлекаться теми специфическими моментами, которые должны быть только средством усиления сценической с выразительности.

**Реалистические принципы драматургии Гоголя означали отказ от так называемого «канонического амплуа», как оно понималось в первой половине XIX века.**

**Большое значение Гоголь придавал эмоциональной природе искусства актера.**

То сценическое самочувствие, которое позже было отнесено Станиславским к театру «переживания», было одним из главных опорных пунктов в борьбе Гоголя с рационализмом сценического бытия, который без искренности и страстности актера не мыслит правильной игры.

«Верность роли», которую Гоголь так высоко ценит в искусстве актера, сводится к **достижению сопереживания актера с воплощаемым им действующим лицом и соответствующему действию в «образе»**. Это и есть задача эмоционального, а не только внешне характерного перевоплощения актера.

**Основная задача актера – в творчестве образа, создании характера, типов.**

«Искусство должно изобразить нам таким образом людей земли нашей, чтобы каждый из нас почувствовал, что это живые люди».

Способность к воодушевлению, к вдохновению составляет, по Гоголю, сущность таланта. А воодушевление, вдохновение актера – это и есть **способность переживания в образе.**

Чтобы создать полнокровный сценический образ, одного природного таланта, одного непосредственного переживания в «образе» еще недостаточно. Переживания должны быть сценическим организованы, зримо воплощены – «оформлены».

Исходным пунктом для решения актером творческих задач является осознание им **целей своего искусства**, осмысление своего поведения на сцене, а отсюда – постоянная работа над собой и над ролью. Гоголь настойчиво зовет актера к «изучению», «размышлению» и «обдуманности», «к труду».

Гоголь, в принципе, подготовил тот вопрос, который уже настойчиво выдвинул и на который дал теоретический и практический ответ **Станиславский** – как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества. Речь идет **о внутренней работе артиста над собой**, заключающейся в выработке психической техники, позволяющей артисту вызвать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Станиславский говорил, что художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. «Ничего не оставлять на произвол минутного вдохновения» – эта прекрасная герценовская формула гоголевского метода определяют и существо сорокалетних поисков Станиславского в искусстве, основу его системы.

Основополагающим в работе «умного актера» над ролью Гоголь считает верный взгляд на образ в целом. «Прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица», то есть характерные детали образа, актеру необходимо «стараться поймать общечеловеческое выражение роли».

В этом направлении и должна идти основная работа актера над ролью – **отыскании главной задачи, ее зерна**, как сказали бы мы. «Актеру необходимо отыскать призвание роли, главную и преимущественную заботу каждого лица, постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. ... Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой степени исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все времена представления пьесы».

**Здесь совершенно четко речь идет о сверхзадаче, о сквозном действии роли и о творческом внимании.**

Любопытно, что сама терминология гоголевская, которая вошла в состав будущей системы Станиславского, впервые появилась на репетициях «Ревизора» (постановка Станиславского 1908 года).

Режиссер Б. Сушкевич пишет: «На репетициях пьесы «Ревизор», которую ставил Константин Сергеевич, возникали и начали звучать странные слова: «гвоздь», «круг». Эти два слова – родоначальники системы Станиславского. «Гвоздь» – это то, что мы теперь называем «сквозное действие», «круг» – «внимание», «творческое внимание».

Между гоголевской «главной заботой» и «сверхзадачей» образа у Станиславского прослеживается совершенно ясное профессиональное тождество.





Выдвигая на первое место в творческом процессе сознательную сверхзадачу, Станиславский вслед за Гоголем указывал на то, что главной заботой актера должна стать забота о высокой идейности сценического искусства. Принципиальное значение гоголевской «главной заботой» («сверхзадачи») заключается в том, что она устанавливает неразрывную связь драматургии и актерского искусства; зависимость театра от литературы. «Главная забота» («сверхзадача») является основной целью, ради которой драматург создавал свое произведение, а актер исполняет свою роль.

В работе актера над ролью Гоголь останавливается особо на значении репетиции. Николай Васильевич высказывает здесь передовую для своего времени мысль, которую позже очень тщательно культивировали в своей работе с актерами Станиславский и Немирович-Данченко в Художественном театре.

Эта мысль о необходимости верного тона роли в начальном («застольном») периоде, в процессе постоянного общения с партнером и в «обстановливающих» («предлагаемых») обстоятельствах и об опасности при самостоятельном заучивании роли фиксирования неверного тона.

Гоголь устанавливает строй репетиционной работы, в котором выясняются **«обстановливающие» обстоятельства.**

Пушкинские «предполагаемые» обстоятельства, гоголевские «обстановливающие» обстоятельства – корни «предлагаемых обстоятельств» Станиславского, в которые закладывается тот же смысл, т. е. правда жизни, дающая возможность постигнуть жизнь человеческого духа.

В своем исследовании актерского творчества Гоголь, как правило, идет от практики театра, от действительности. Все элементы актерского искусства, разработанные им, служат конечной цели творческого процесса актера – созданию правдивого сценического образа. Овладение этими приемами подводят актера к творческому состоянию, «к наблюдению внутреннему над человеком и над душой человеческой. Мое дело говорить живыми образами».

Приведенные высказывания Гоголя как бы вливаются в мысли Станиславского о цели сценического искусства, «которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме».

Для Гоголя актерское мастерство представляло собой ценность только в том случае, когда актер был способен в «обстановливающих обстоятельствах» пьесы и роли активно и полно жить на сцене чувствами и мыслями изображаемого лица.

Без этого искусство переживания лишается смысла и перевоплощение становится недостижимым.

Поэтому Гоголь и напоминал постоянно о том, что актеру следует «не представлять, а передавать», не передразнивать, но «почувствовать существо дела, для которого призвано действующее лицо».

Эта мысль Гоголя, удивительно точно сформулированная, перекликается со словами Станиславского о том, что «сценическое создание должно быть убедительным; оно должно внушать веру в свое бытие. Оно должно быть, существовать в природе, жить в нас и с нами, а не только казаться, напоминать, представляться существующим».

Взгляды Гоголя на искусство актера, нашли свое развитие в системе Станиславского. Творчески воспринятые театральные воззрения Гоголя помогали великому реформатору сцены XX века двигаться вперед. Константин Сергеевич признавался в том, что не может отделить мысли Гоголя от интересов современного театра.

**Станиславский говорил, что Гоголь «обнаружил в своих письмах задатки замечательного режиссера».**

Элементы режиссуры выразились прежде всего в требовании ансамбля. «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре»,— писал Гоголь. И при постановке своих пьес он больше всего заботился именно об этом «согласованном согласии всех частей».

Неоднократно повторяется в его письмах мысль о том, что работой над спектаклем должен руководить «первоклассный актер», и трагедии — первый трагик, в комедии — первый комик, потому что все будет сделано «истинно так, как следует» только тогда, «когда они будут исключительные **хоровожди** такого дела». Возвращаясь постоянно к задачам «хоровождя», Гоголь, по существу, говорит о режиссуре в ее современном понимании, о режиссере как создателе художественного единства в спектакле.

Продолжая традиции Пушкина и Грибоедова, Гоголь «указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература»,— предсказал И. С. Тургенев. Этой «дорогой» был **критический реализм**, в историческом движении которого творчество Гоголя составляет важнейший этап, потому что он не только создал гениальные произведения, но и заложил теоретические основы для дальнейшего развития русского театра.