**Сценическая судьба трагедии «Борис Годунов».**

Для постановки трагедия была запрещена. Николай I предложил переделать драму «в историческую повесть наподобие Вальтер Скотта».

В 1833 г. В. Каратыгин и Колосова-Каратыгина добивались разрешения на постановку хотя бы сцены у фонтана. Но и это не было разрешено.

Только в1870 г. пьеса увидела свет рампы, но была поставлена с большими изъятиями: из 24 сцен трагедии было поставлено только 16.

Полностью трагедия поставлена только в советское время. Это случилось в Ленинграде в 1934 г. в Александринском театре, который в эти годы был переименован в Академический театр драмы имени Пушкина. Режиссер спектакля Б.М. Сушкевич. Бориса Годунова играл замечательный трагический актер Н.К. Симонов (создавший в кино блестящий образ Петра I), Самозванца – Б.А. Бабочкин (создавший в кино образ Чапаева). Но спектакль не стал серьёзным художественным открытием, потому что центр тяжести сосредоточился не на раскрытии глубокого смысла трагедии, а на внешних постановочных моментах. Используя современную театральную технику, при помощи двух площадок (круга и опоясывающего его кольца) режиссер хотел добиться быстрой смены эпизодов на глазах у зрителей и тем самым достичь непрерывного действия, пульсирующего ритма спектакля. А яркие образы Бориса и Самозванца оказались вне общей концепции спектакля. Театр не разгадал и последнюю ремарку автора – «народ безмолвствует». Впрочем, это почти никому не удавалась.

В 1936 г. над «Борисом Годуновым» работал крупнейший режиссер нашей эпохи Вс.Э. Мейерхольд.

Мейерхольд ставил *не историко-бытовую драму, а «трагическую сюиту в 24 частях» и решал каждую сцену как часть сюиты*.

Он прекрасно ощущал мелодичность пушкинского стиха и тщательно работал над ним с актерами. *Большое значение в спектакле имела музыка, которую писал к спектаклю замечательный композитор С. Прокофьев* (он писал музыку к фильмам «Иван Грозный», «Александр Невский», это крупнейший композитор нашего времени). Музыкально же должна быть решена и сцена «народ безмолвствует».

Новизна общего композиционного решения заключалась в том, что режиссер отказался от форм монументального спектакля с толпами бояр, с большими массовыми сценами, с натуралистическими декорациями. Он пытался выразить в спектакле драматургическое новаторство Пушкина: необычайный лаконизм и психологическую напряженность всех 24 картин.

Мейерхольд вчерне отрепетировал весь спектакль, но затем работа остановилась в начале 1937 г., и спектакль так и не был показан зрителям.

У Мейерхольда это была вторая работа над пушкинской трагедией. Первую он осуществил в сезон 1925/1926 г. в Третьей студии Художественного театра (со студийцами).

Наиболее интересной постановкой трагедии «Борис Годунов» последних лет является телевизионный спектакль, поставленный в 1974 г. выдающимся режиссером нашего времени А.В. Эфросом.

Это был спектакль о попрании чести, правды, истины, об отсутствии совести у всех, власть предержащих, о коварстве и лицемерии этой власти и об отсутствии стремления к правде у всех, в том числе и у народа, которому всё равно, кто накинет на него ярмо. Расплатой за всё это и становится воцарение на московском троне нового лгуна и лицемера Лжедмитрия.

Из других постановок можно назвать спектакль, поставленный режиссером Ю. Любимовым в Театре на Таганке. Но в этом спектакле трудно уловить драматургическое новаторство Пушкина, потому что для режиссера было важнее его собственное новаторство, а трагедия Пушкина стала лишь поводом для самовыражения режиссера.

Были и попытки поставить эту народную трагедию как шутовское, скоморошье представление. Поводом для этого, вероятно, послужил подзаголовок трагедии, данный Пушкиным: «Комедия о настоящей беде Московского государства». Но если Пушкин этим подчеркивал народный характер своей трагедии, то режиссер понял почти буквально, и его актеры, превращенные в скоморохов, разыгрывали «комедию о беде». В результате получилась настоящая беда: *театр не вскрыл подлинную трагедию, происходящую в результате отсутствия стремления к истине*, а лишь позабавил зрителей внешними преображениями актеров в разных персонажей (8 актеров играли всех персонажей трагедии; а Бориса и Самозванца играл один и тот же актер).

Своеобразие пушкинской трагедии, ее новаторство, по-видимому, открывается не всякому режиссеру и его театру. Возможно, наступит время, когда не на телевидении, а на театральной сцене трагедия «Борис Годунов» зазвучит во всю силу своего великолепия.

**«Маленькие трагедии»**

Болдинская осень 1830 г. – самый плодотворный период в творчестве А.С. Пушкина. В эту осень он долго не мог вернуться в столицу: многие губернии в тот год поразила холера, и был объявлен карантин. Пушкин оставался в Болдине, ощущал свою заброшенность, глубокое одиночество. Эти настроения в той или иной мере отразились на атмосфере «маленьких трагедий».

Четыре «маленькие трагедии» – это цикл одноактных пьес; идейно они связаны между собой, хотя каждую из них можно рассматривать отдельно. Но если рассматривать их вместе, то можно сделать вывод, что все они – четыре акта одной большой общественной драмы.

*«Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы».*

В самих названиях этих трагедий уже заложен конфликт.

О чем же рассказывают нам эти трагедии?

В***«Скупом рыцаре»*** в основе не тема скупости, как нередко ее рассматривают, а *тема человеческого индивидуализма.* Барон, то есть, Рыцарь, главный герой, замыслил возвыситься над людьми с помощью золота. Он накопил несметные богатства. Но золото его и растлевает, разрушает его душу. И в конце концов физически его уничтожает. А скупость, скаредность – это уже производные от индивидуализма. Он – Рыцарь, а достоинством, честью, великодушием не наделен. Сына довел до полной нищеты, и тот вынужден обратиться к Герцогу, чтобы отстоять свои права. А Рыцарь, чтобы не лишиться и малой толики своих богатств, обвиняет сына в попытке покушения на него. И происходит позорная сцена на глазах у Герцога: сын называет отца лжецом, за что отец вызывает сына на поединок. Это – вместо примирения. Но поединка не последовало, так как тут же у Рыцаря случился удар, и он умирает. Финальная фраза Герцога: «Ужасный век, ужасные сердца», – печальный итог трагедии.

**«Моцарт и Сальери» –**трагедия о типах художников. Сальери всё изучил, во все вник, может «проверить алгеброй гармонию чувств», но к живому творчеству он не способен. А Моцарт наделен способностью к органическому, непосредственному творчеству, в нем живет потребность самовыявления.

В этой трагедии – не только разное отношение к искусству, но и к жизни. Моцарт способен восхищаться нищим скрипачом, а Сальери – нет. Моцарт отдает дань таланту Сальери, считает себя наравне с ним по таланту. Но Сальери понял, что Моцарт несравненно выше его. Он завидует таланту Моцарта. Моцарт произносит в случайном разговоре с Сальери фразу: «Злодейство и гений – две вещи не совместны». Это запало в душу Сальери. Но зависть к таланту Моцарта губит Сальери: отравляя Моцарта, он обрекает себя на творческую гибель. Этим он губит не только свой талант, но и свою душу, потому что *зависть иссушила его, разрушила гармонию чувств.*Таким образом, здесь также можно усмотреть тему индивидуализма, вытекающую из человеческой зависти.

***«Каменный гость» –***это одна из версий легенды о Дон Жуане, многократно отраженной в мировой литературе. Пушкинская интерпретация во многом отличается от версий его предшественников. У Пушкина Дон Гуан искренен. Он прав перед каждой своей жертвой. Он искренне влюблен в каждую женщину, и испытывает азарт, своего рода спортивный интерес. Он – любитель наслаждений. Он человек дерзновенный. Каждая из женщин прекрасно понимает, с кем имеет дело, и принимает Дон Гуана таким, каков он есть. Лаура, к которой он пробирается, рискуя быть узнанным, тоже не думает, что он будет верен ей. Но его дерзновенность, горячность, нежность ей по душе. И она любит его. И он любит Лауру, хотя утром уже высматривал Дону Анну. Вся красота его речей обращенных к Доне Анне, строится не на обмане, не на хитрости. Полюбив ее, он забывает о всяком расчете. Он душевно богаче, живее и Дон Карлоса, которого он убивает в доме Лауры, и Командора. За эту горячность, за чрезмерную буйность натуры он и поплатился.

Но в том, как, с каким азартом он добивается своих жертв, мы усматриваем попытку возвыситься над людьми. Это тоже проявление индивидуализма, стремление возвыситься над людьми*.* Это – трагическая вина героя. Она существует для Дон Гуана. И Бог (или Судьба) в лице статуи Командора карает его именно тогда, когда он на вершине счастья в любви.

**«Пир во время чумы»**. В этой трагедии, в отличие от предыдущих, герой не гибнет. Здесь герой противопоставляет смерти какой-то миг своей жизни: «Есть упоение в бою». Но нельзя понимать трагедию как поиски упоения в вине опустошенных и обездоленных людей. Они пируют, когда чума унесла жизни сотен людей. Морален ли такой пир?

«Пир во время чумы» – *философский итог тетралогии.*

В каждой из этих трагедий по-разному говорится *об опустошении человеческой души*– от стремления возвыситься над людьми, не имея на то божественного предназначения, при помощи власти денег (а они сжигают душу человека); или от зависти, разрушающей личность; или от эгоистического желания обрести счастье за счет несчастья других.

Почему же «Пир во время чумы» является философским итогом тетралогии?

*Когда в человеке всё иссушено, уничтожено, душа его распята, в чем он повинен сам, тогда он может пировать и во время всеобщего горя; он становится глухим к беде.*

**Сценическая судьба «Маленьких трагедий»**

«Маленькие трагедии» ставились на сцене по отдельности. Больше всего «повезло» «Моцарту и Сальери» и «Каменному гостю», меньше – «Скупому рыцарю» и совсем мало – «Пиру во время чумы».

«Каменный гость» впервые был поставлен в 1847 г. в Петербурге. В. Каратыгин выступил в роли Дон Гуана, В. Самойлова – в роли Доны Анны.

«Скупой рыцарь» тоже впервые поставлен в Петербурге в 1852 г. с В. Каратыгиным в главной роли. А в Москве в Малом театре в 1853 г. Барона играет М. Щепкин.

В 1899 г. по случаю 100-летия со дня рождения Пушкина впервые идет «Пир во время чумы».

Медленное проникновение драматургии Пушкина на сцену объяснялось не только цензурными запретами. Театр еще не был готов воспринимать *новаторство драматургии, которое заключалось в иной системе образов, в психологической обрисовке характеров, в свободе от классицистских «единств» места и времени, в обусловленности поведения героя обстоятельствами.*

Все «маленькие трагедии» впервые появились в кино: в 1970-80-х гг. появился фильм режиссера Швейцера, в котором вся тетралогия нашла свою трактовку. Критика оценила фильм как достойную попытку проникновения в суть пушкинского замысла.

До появления этого фильма (в начале 60-х гг.) была создана телевизионная версия «Моцарта и Сальери», в которой Сальери играл замечательный трагический актер нашего времени Николай Симонов, а Моцарта – молодой Иннокентий Смоктуновский. Это была интереснейшая работа великих актеров. В фильме Швейцера Смоктуновский уже играл Сальери, не менее талантливо, как когда-то Моцарта. Моцарта в фильме играл Валерий Золотухин. Он оказался слабее Сальери- Смоктуновского. И мысль о том, что «гений и злодейство несовместимы» как-то не прозвучала.

Драмы Пушкина реформировали русский театр. Теоретический манифест реформы выражен в статьях, записках, письмах.

По мысли Пушкина, драматург должен обладать бесстрашием, догадливостью, живостью воображения, но главное – он должен быть философом, у него должны быть государственные мысли историка и свобода.

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах…», то есть, обусловленность поведения героя обстоятельствами, – эта формула Пушкина, по сути, является законом в драматургии. Пушкин убежден, что за душой человека всегда интересно наблюдать.

Цель трагедии, по мысли Пушкина, – человек и народ, судьба человеческая, судьба народная. Классицистская трагедия не могла передать судьбу народную. Для утверждения подлинно народной трагедии придется «ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий»(А.С. Пушкин).

Драматургия Пушкина опередила свое время и дала основания для реформирования театра. Однако, резкого перехода на новую драматургическую технику быть не могло. Театр постепенно приспосабливался к новой драматургии: должны были вырасти новые поколения актеров, воспитанных на новой драматургии.

***Н.В. Гоголь и театр***

**Николай Васильевич Гоголь** (1809-1852) – один из сложнейших русских писателей, противоречивых, во многом запутанных (рядом с ним можно поставить только Достоевского и Толстого).

В Гоголе, как и в Пушкине, живет *художник* и *мыслитель.* Но как художник Гоголь несравненно сильнее Гоголя-мыслителя. Между его мировоззрением и творчеством существует противоречие, которое иногда объясняли его болезнью. Но это верно лишь отчасти. По своим убеждениям Гоголь был монархист, он считал существующий государственный строй справедливым; был убежден, что своим творчеством он служит укреплению государства. Но законы используются плохо, потому что есть нерадивые чиновники-бюрократы, которые искажают законы и сам государственный строй. И своим творчеством Гоголь критиковал этих чиновников, надеялся, что укрепляет таким образом государство.

Чем объясняются такие противоречия между мировоззрением и творчеством?

Истинное творчество всегда правдиво. Сердце художника всегда понимает больше, чем голова. Когда художник полностью отдается творчеству, он не может одновременно и анализировать его, потому что творчество – процесс подсознательный. Творческий процесс полностью захватывает художника, и он, помимо воли, отражает правду жизни (если, конечно, это большой художник).

Театру и драме Гоголь придавал большое значение. Его мысли о театре и драме разбросаны в его письмах (к актеру Малого театра М.С. Щепкину, к своим современникам-писателям, а также в статье «Театральный разъезд», некоторых других и в «Предуведомлении к «Ревизору»). Эти мысли можно суммировать таким образом:

*«Драма и театр – душа и тело, их нельзя разделять».*

А существовало мнение, что театр может обойтись без драматургии, как и драма без театра.

Гоголь видел *высокое предназначение театра в просвещении и воспитании народа, он придавал ему значение храма.*

*«Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь во внимание то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не схожая между собою, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением. Зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра…»*

*«Театр – великая школа, глубоко его назначение: он целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой и полезный урок…»*

Огромное значение поэтому Гоголь придавал репертуару театров. Театральный репертуар того времени состоял во многом из переводной западноевропейской драматургии, нередко в искаженном виде, с большими сокращениями, иногда не переведенные, а «пересказанные». Шли в театрах и русские пьесы, но они были незначительного содержания.

Гоголь считал, что в репертуаре театров должны быть старые классические пьесы, но их *«надо увидеть своими очами».* Это означало, что классику надо осмыслить в русле современных проблем, выявить ее актуальность.

*«…Нужно ввести на сцену во всём блеске все совершеннейшие драматические произведения всех веков и народов. Нужно давать их чаще, как можно чаще… Можно все пиесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить, как следует, на сцену. Публика не имеет своего каприза; она пойдет, куда ее поведут».*

О публике и ее суде очень ярко Гоголь написал в работе ***«Театральный разъезд после представления новой комедии»***, где в форме диалогов разных зрителей охарактеризовал их вкусы и нравы по отношению к театру.

Интересовали Гоголя и*вопросы актерского искусства*. Классицистская манера исполнения роли его не удовлетворяла, она была далека от реалистического существования актера на сцене. Гоголь говорил, актер должен не представлять на сцене, а доносить до зрителя мысли, заложенные в пьесе, а для этого надо полностью зажить мыслями героя. *«Артист должен передавать душу, а не показывать платье».*

*Спектакль*, по мысли Гоголя, *должен представлять собой художественное целое.* Это означало, что актеры должны играть *в ансамбле.* А для этого актерам нельзя в одиночку заучивать текст; необходимо репетировать всем вместе *импровизационно.* Об этом Гоголь говорит, в частности, в *«Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора».* В этих его замечаниях усматриваются начатки режиссуры и того метода репетиционной работы, который впоследствии будет назван методом действенного анализа пьесы и роли.

Дружба Гоголя с великим русским актером Щепкиным сказалась на его взглядах на искусство театра и на актерское искусство. Отдавая «Ревизора» Щепкину, он полагал, что Щепкин будет руководить постановкой. Это было в правилах, что первый актер труппы руководил постановкой. В своих «Предуведомлениях» Гоголь отмечал самое существенное в каждом персонаже, то – что впоследствии Станиславский назовет *«зерном» роли*. Не случайно Станиславский первую репетицию по созданной им системе воспитания актера проводил на основе «Ревизора».

В творчестве Гоголя присутствуют элементы фантастики, иногда даже – мистики. (Известно, что Гоголь был религиозен, а в последние годы жизни ударился в мистику; у него есть статьи этого периода.)

Художественный вымысел, воображение, фантастика – необходимые элементы творчества. И правдивость художника не в том, что он описывает то, что*часто действительно бывает*, а и в том,*что может быть.*

Искусство Гоголя *гиперболично*. Это его художественный прием. Искусство начинается с *процесса отбора* явлений жизни в их последовательности. Это – начало творческого процесса. Фантастические элементы в творчестве Гоголя, его *гротеск*не умаляют, а подчеркивают его*реализм.* (Реализм не есть натурализм).

*Гоголь осознавал необходимость написать общественную комедию.* Он написал комедию «Владимир III степени», но она была громоздка, и Гоголь понял, что для театра она не годится. К тому же сам автор замечает: *«Перо толкается в такие места, … которые не могут быть пропущены на сцену… Но что такое комедия без правды и злости?»*

Любопытны мысли Гоголя *о комическом*: *«Смешное обнаруживается само собой именно в той серьезности, с какою занято каждое из действующих лиц хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачей своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы».*

В 1833 г. Гоголь пишет комедию «Женихи», где ситуация такова: невеста не хочет упустить ни одного из женихов и, по-видимому, теряет их всех. Подколесина и Кочкарева в ней не было. А в 1835 г. была закончена комедия, где уже фигурировали Подколесин и Кочкарев. Тогда же установилось новое название – «Женитьба». Осенью того же года Гоголь приготовил текст комедии, чтобы отдать ее в театр, но, занявшись в октябре – декабре 1835 г. «Ревизором», отложил свое намерение.

В печати «Женитьба» появилась в 1842 г. в Собрании сочинений Гоголя (т.4). Она была поставлена в Петербурге в декабре 1842 г. в бенефис Сосницкого и в Москве – в феврале 1843 г. в бенефис Щепкина.

В Петербурге пьеса никакого успеха не имела, актеры играли, по замечанию Белинского, «гнусно и подло. Сосницкий (он играл Кочкарева) не знал даже роли…» Не удовлетворила Белинского и московская постановка, хотя «и тут исполнители центральных ролей Щепкин (Подколесин) и Живокини (Кочкарев) были слабы.

Причиной сценической неудачи «Женитьбы» была необычная форма пьесы (отсутствие внешней интриги, медленное развитие действия, вставные эпизоды, купеческий бытовой материал и т.п.).

Но всё это случилось после того, как был написан «Ревизор».

*«Театр должен быть зеркалом», –* считал Гоголь. Вспомним эпиграф к «Ревизору»: *«На зеркало неча пенять, коли рожа крива».* Но его комедия стала еще и «увеличительным стеклом» (так о театре скажет Маяковский).

«Ревизор был написан Гоголем за два месяца (в октябре 1835 г. Пушкин подсказал ему сюжет, а к началу декабря пьеса была готова). Неважно, подсказан был сюжет или позаимствован, *важно,****что****скажет писатель этим сюжетом.*

В течение восьми лет Гоголь шлифует слово, форму, образы, нарочито подчеркивает какие-то стороны комедии (значащие имена персонажей, например). Вся система образов несет глубокую мысль. Художественный прием –*гротеск*– сильное преувеличение. В отличие от карикатуры, он наполнен глубоким содержанием. Гоголь широко пользуется приемом гротеска.

Но приемы внешнего комизма – это не путь гротеска. Они ведут к измельчанию произведения, к водевильному началу.

Времена любовной интриги для комедии прошли.

Гоголь кладет в основу сюжета естественные человеческие стремления – служебную карьеру, стремление добыть наследство удачной женитьбой и т.д.

Современники Гоголя не поняли, не прислушались к замечаниям автора. Гоголь считал главным героем своей комедии Хлестакова. Но *что такое* Хлестаков? Хлестаков – *ничто.*Это*«ничто»* очень трудно сыграть. Он не авантюрист, не жулик, не прожженный прохвост. Это человек, который на миг, на момент, на минуточку хочет стать *чем-то.* И в этом – суть образа, поэтому он современен в любую эпоху. Гоголь боролся с пошлостью пошлого человека, обличал человеческую пустоту. Поэтому стало обобщающим понятие «хлестаковщина». Окончательная редакция «Ревизора» – 1842 г.

Но первые премьеры состоялись еще до окончательной редакции.

19 апреля 1836 г. впервые «Ревизор» был сыгран на сцене Александринского театра. Гоголь был недоволен этой постановкой, в частности, актером Дюром в роли Хлестакова, который, будучи водевильным актером, играл Хлестакова по-водевильному. Образы Добчинского и Бобчинского были совершенными карикатурами. Один только Сосницкий в роли городничего удовлетворил автора. Он играл Городничего крупным бюрократом с хорошими манерами.

Последняя – немая сцена – тоже не получилась: актеры не прислушались к голосу автора, а он предостерегал от карикатуры.

Позже Городничего играл В.Н. Давыдов, Осипа – Васильев, затем К. А. Варламов.

Сатира может и не вызывать смех в зрительном зале, а гнев, негодование.

Передавая пьесу в Малый театр, Гоголь надеялся, что Щепкин будет руководить постановкой и учтет всё, что беспокоило автора.

Московская премьера состоялась в том же 1836 г. (намечалась она на сцене Большого театра, но игралась в Малом: там меньше зрительный зал). Реакция публики была не такая шумная, как в Петербурге. Гоголя тоже не вполне устроила эта постановка, хотя здесь удалось избежать некоторых ошибок. Но реакция зрительного зала, довольно сдержанная, обескуражила. Правда, после спектакля друзья объяснили, в чем дело: половина зрительного зала – это те, кто дает взятки, а вторая половина – те, кто их берет. Вот причина, почему не смеялся зал.

В Малом театре Хлестакова играл Ленский (и тоже водевильно), позже – Шумский (его игра уже удовлетворяла требованиям автора), еще позднее эту роль играл М.П. Садовский. Городничего играл Щепкин (позже – Самарин, Макшеев, Рыбаков). М.С. Щепкин, игравший Городничего, создал образ жуликоватого плута, который запанибрата со своими подчиненными; с ними он и чинит все безобразия. Осипа играл Пров Садовский. Анну Андреевну играли – Н.А. Никулина, позже – А.А. Яблочкина, Е.Д. Турчанинова, В.Н. Пашенная.

Сценическая история «Ревизора» богата. Но не всегда в постановках выявлялось сатирическое содержание, обращенное к современности. Иногда комедия ставилась, как пьеса о прошлом.

В 1908 г. в Московском Художественном театре «Ревизор» был поставлен как галерея ярких характеров, в спектакле было много подробностей быта, то есть это была бытовая комедия (режиссеры – Станиславский и Москвин). Но правда, следует заметить, что этот спектакль был экспериментальным в том смысле, что Станиславский на этой постановке опробовал свою «систему»; именно поэтому было обращено внимание на характеры и бытовые подробности.

А в сезон 1921/22 г. во МХАТе – новое сценическое решение «Ревизора». В этом спектакле отсутствовали натуралистические подробности быта. Режиссура пошла по линии поисков гротеска. Хлестакова играл Михаил Чехов – яркий, острый, гротесковый актер. Его исполнение этой роли вошло в историю театра как яркий пример гротеска в актерском искусстве.

В 1938 г. в Малом театре Хлестакова играет И. Ильинский.

В середине 50-х годов появилась экранизация «Ревизора», в которой играли в основном актеры МХАТа, а Хлестакова – студент исторического факультета Ленинградского университета И. Горбачев, впоследствии ставший актером, художественным руководителем Александринского театра.

Самой интересной постановкой середины нашего столетия, пожалуй, можно считать спектакль БДТ, поставленный в 1972 г. Г.А. Товстоноговым. Городничего играл К. Лавров, Хлестакова О. Басилашвили, Осипа – С. Юрский.

В этом спектакле важным действующим лицом был Страх – страх возмездия за содеянное. Воплощено это было в образе черной кареты, которая обычно везет ревизора. Эта карета висела, как дамоклов меч, над планшетом сцены на протяжении всего спектакля. Прочитывалось: *все чиновники под дамокловым мечом.* Страх, даже ужас вселялся порой в Городничего так, что он не мог с собой совладать. В первой сцене он очень по-деловому приказывает чиновникам навести такой порядок, чтобы «пронесло». Но когда Страх подбирается к нему, он не может с собой совладать.

Примерно в то же время появился «Ревизор» и в Московском театре Сатиры. Он был поставлен В. Плучеком, главным режиссером этого театра. Играли в нем известнейшие актеры: Городничего – Папанов, Хлестакова – А. Миронов, в других ролях были заняты не менее популярные артисты, появлявшиеся еженедельно в серийной телепередаче «Кабачок 13 стульев». Спектакль не только не нес никакой сатиры, а только смех, вызываемый тем, что участники спектакля воспринимались через персонажей «кабачка», а не гоголевской пьесы. Вероятно, именно так и были сыграны первые постановки этой комедии в столицах, которыми Гоголь был недоволен.

Н.В. Гоголь не просто вывел на всеобщее осмеяние служебные преступления, но и показал процесс превращения человека в сознательного взяточника*.*Всё это делает комедию «Ревизор» произведением большой обличительной силы.

Гоголем заложен прочный фундамент для создания русской национальной драматургии. До «Ревизора» можно назвать лишь «Недоросля» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова – пьесы, в которых художественно полноценно были изображены наши соотечественники.

«Ревизор» приобрел силу документа, обличающего существующий строй. Он оказал влияние на развитие общественного самосознания современников Гоголя, а также и на последующие поколения.

Комедия «Ревизор» способствовала тому, что наше русское актерское мастерство смогло отойти от заимствованных у зарубежных актеров приемов игры, господствовавших на сцене с XVIII века, и овладеть реалистическим методом.

В 1842 г. появилась одноактная комедия ***«Игроки».*** По резкости реалистических красок, по силе сатирической направленности и по совершенству художественного мастерства она может быть поставлена рядом с прославленными комедиями Гоголя.

Трагикомическая история опытного шулера Ихарева, остроумно и изобретательно обманутого и ограбленного еще более ловкими мошенниками, приобретает широкий, обобщенный смысл. Ихарев, обыграв краплеными картами провинциала, рассчитывает «исполнить долг просвещенного человека»: «одеться по столичному образцу», пройтись в Петербурге «по Аглицкой набережной», пообедать в Москве у «Яра». Вся «мудрость» жизни его в том, чтобы «обмануть всех и не быть обмануту самому». Но он оказался сам обманутым еще более ловкими хищниками. Ихарев негодует. Он взывает к закону, дабы наказать мошенников. На что Глов замечает, что он не имеет права обращаться к закону, потому что сам поступал беззаконно. Но Ихареву кажется, что он абсолютно прав, потому что он доверился мошенникам, а они его ограбили.

«Игроки» – это маленький шедевр Гоголя. Здесь достигнута идеальная целеустремленность действия, завершенность сюжетного развития, раскрывающего в конце пьесы всю гнусность общества.

Напряженный интерес действия сочетается с раскрытием характеров. При всем лаконизме событий персонажи комедии проявляют себя с исчерпывающей полнотой. Самая интрига комедии кажется выхваченным из жизни заурядным бытовым случаем, но благодаря таланту Гоголя этот «случай» приобретает широкий разоблачительный характер.

**Значение Гоголя** для развития русского театра трудно переоценить.

Гоголь выступает как замечательный новатор, отбрасывая уже изжившие себя условные формы и приемы, создавая новые принципы драматургии. Драматургические принципы Гоголя, его театральная эстетика знаменовали победу реализма. Величайшей новаторской заслугой писателя явилось создание театра жизненной правды, того действенного реализма, той общественно-направленной драматургии, которая проложила дорогу дальнейшему развитию русского драматического искусства.

Тургенев в 1846 г писал о Гоголе, что «он указал дорогу, по которой со временем пойдет наша драматическая литература». Эти прозорливые слова Тургенева полностью оправдались. Всё развитие русской драматургии XIX века, вплоть до Чехова и Горького, многим обязано Гоголю. В драматургии Гоголя с особенной полнотой сказалось общественное значение комедии.