

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

СИНТЕЗ ТЕАТРАЛЬНОГО И
ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ
С.А. ЕСЕНИНА «ПУГАЧЕВ»

© 2022 г. А.А. Николаева

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, г. Москва, Россия

Дата поступления статьи: 12 сентября 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 02 октября 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2022 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-298-315>

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, грант № 20-012-00261 «Синтез искусств в творчестве С.А. Есенина и культуре Серебряного века: источники, жанры, поэтика»

Аннотация: Новаторство Есенина-драматурга ярко проявилось в том, что он соединил в драматической поэме «Пугачев» черты поэтического и театрального искусства и выдвинул идею главенства звучащего слова. Совмещение филологического и театроведческого подходов при анализе произведения показывает, что слово в драматургии С. Есенина включает в себя все основные средства театральной выразительности. В монологах героев поэмы заключены декорации, световые, звуковые эффекты; слова участников действия характеризуют особенности мизансцен. Все эти театральные эффекты создаются исключительно поэтическими средствами. Это подтверждает мысль о синтезе театрального и поэтического искусства в поэме, по-новому раскрывает понятие «театр слова» и выявляет сценический потенциал произведения. В статье делается вывод о том, что Есенин-драматург, знакомый с театральными исканиями и экспериментами своего времени, когда на первый план вышло режиссерское прочтение пьесы и выразительные возможности ее сценического воплощения, является «режиссером слова».

Ключевые слова: С.А. Есенин, драматическая поэма «Пугачев», синтез искусств, театр слова.

Информация об авторе: Алла Александровна Николаева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4323-5868>

E-mail: allanikolaeva27@mail.ru

Для цитирования: Николаева А.А. Синтез театрального и поэтического искусства в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачев» // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 1. С. 298–315. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-298-315>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 7, no. 1, 2022

THE SYNTHESIS OF THEATER AND POETIC ART IN THE S.A. YESENIN'S DRAMATIC POEM "PUGACHEV"

© 2022. Alla A. Nikolaeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: September 12, 2020

Approved after reviewing: October 02, 2020

Date of publication: March 25, 2022

Acknowledgements: The research was carried out with financial support of Russian Foundation for Basic Research (RFBR), research grant No. 20-012-00261: "Synthesis of arts in the works of S.A. Yesenin and the culture of the Silver Age."

Abstract: Yesenin's innovation as a playwright was clearly manifested in the fact that he combined the features of poetic and theatrical art in a dramatic poem "Pugachev," putting forward the idea of the supremacy of the sounding word. The combination of philological and theatrical approaches in the analysis of the work shows that the word in Yesenin's drama includes all the main means of theatrical expressiveness. The monologues of the heroes of the poem contain decorations, light and sound effects; the words of the participants in the action characterize the peculiarities of the mise-en-scenes. All these theatrical effects are created exclusively by poetic means. This confirms the idea of the synthesis of theatrical and poetic art in the poem, reveals the concept of "theater of the word" and the stage potential of the work in a new way. The article concludes that Yesenin is the playwright, who is well acquainted with the theatrical searches and experiments of his time, when the director's reading of the play and the expressive possibilities of its stage implementation came to the fore. Yesenin is the "director of the word."

Keywords: S.A. Yesenin's dramatic poem "Pugachev," a synthesis of arts, theater of the word.

Information about the author: Alla A. Nikolaeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4323-5868>

E-mail: allanikolaeva27@mail.ru

For citation: Nikolaeva, A.A. "The Synthesis of Theater and Poetic Art in the S.A. Yesenin's Dramatic Poem 'Pugachev'." *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 298–315. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-298-315>

Интерес к театральному искусству и драматическому роду литературы у С.А. Есенина, признанного мастера лирики, проявился еще в юные годы и сохранялся на протяжении всей жизни. «Пугачев», будучи одним из значительных творческих достижений поэта, вызвал немало откликов в отечественной и зарубежной печати и получил противоречивые оценки, в том числе относительно сценичности произведения. Многие современники С. Есенина не поняли, что поэма строится на органическом синтезе лирического, драматического и эпического начал: «Театру нечего делать с этой не то драматической поэмой, не то — лирической драмой» [6, с. 13]; «“Пугачев” Есенина — невыносим на сцене» [11, с. 37]; «Диалог, даже претендующий на сценичность, требует гораздо более сложных форм, чем перманентная образность и привычные Есенину лирические приемы» [8, с. 37]. В то же время, признавая ослабленность внешнего действия поэмы, В.Г. Шершеневич увидел ее сценический потенциал: «“Пугачев” может быть поставлен хотя бы как трагическая оратория, с минимумом движения, в монументальных формах» [15, с. 8]. Высокую оценку произведения дал С.М. Городецкий, утверждавший необходимость его постановки: «Эта вещь не только должна быть поставлена на большой сцене, но она может послужить прекрасным материалом для работ в пролетстудиях» [7, с. 4]. Сам С. Есенин был убежден в сценическом потенциале «Пугачева», поэтому с болью принял мнение современников о невозможности его постановки. Не признавая себя «театральным» писателем и отказываясь переделывать поэму, поэт мечтал увидеть ее на сцене: «Пусть театр, если он желает ставить “Пугачева”, перестроится так, чтобы <...> пьеса могла увидеть сцену в том виде, как она есть» [9, с. 11].

Исследователи, учитывая высказывания С. Есенина о сценичности «Пугачева», ввели особый термин — «театр слова», при этом суть данного феномена в есениноведении до сих пор не раскрыта. В частности, на «междуродовой синтез» в художественной структуре поэмы обратила внимание О.Е. Воронова, охарактеризовав поэму как «лиро-драмо-эпос» [2]. На наш взгляд, «театр слова» — особый вид театра, где главным выразительным средством является звучащее со сцены слово. Поэтому определить, в чем заключается оригинальность есенинской театральной концепции, и выявить своеобразие созданной поэтом новой формы драматического произведения возможно, рассмотрев произведение в русле художественных исканий теоретиков и практиков русской сцены начала XX в.

Благодаря многочисленным творческим поискам реформаторов русской театральной школы в начале XX в. повышается роль личностной индивидуальности режиссера. Если раньше при постановке спектаклей ведущую роль играл актер, то теперь соотношение в творческой триаде создателей спектакля «драматург – режиссер – актер» изменилось и на первый план вышел режиссер как лидер театрального процесса. Создатели МХТ К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко пришли к новаторскому для своего времени решению о том, что различные постановочные эффекты спектакля, которыми владеет режиссер, необходимы для усиления эмоционального воздействия словесного материала произведения на зрителя.

Известно, что С. Есенин был хорошо знаком с театральной культурой своей эпохи. Он часто посещал театральные спектакли, был внимательным и вдумчивым зрителем, общался со многими режиссерами и актерами своего времени. Поэт прекрасно знал о театральных экспериментах В.Э. Мейерхольда, видел его спектакли (например, спектакль-митинг «Зори» Э. Верхарна, «Мандат» Н.Р. Эрдмана), после личного приглашения режиссера посетил с А.Б. Мариенгофом в 1921 г. его лекцию о биомеханике. С. Есенин признавал гениальность В.Э. Мейерхольда: в Берлине в беседе с А.П. Вольским поэт, характеризуя культуру своей страны, в сфере театра упоминает лишь его деятельность и дает высокую оценку («выдающаяся») постановке Мейерхольда «Великодушный рогоносец».

У поэта были и творческие контакты с В.Э. Мейерхольдом. Режиссер предлагал С. Есенину на основании собственного сценария написать драму в стихах «Григорий и Димитрий» для ее дальнейшей постановки в театре

(замысел не осуществился), планировал поставить «Пугачева». Новаторский характер поэмы, очевидно, был близок театральным экспериментам В.Э. Мейерхольда: замысел о постановке возник у режиссера сразу после того, как он впервые услышал авторское чтение произведения.

С. Есенин был хорошо знаком с создателем и художественным руководителем Московского Камерного театра А.Я. Таировым, чей театр группа имажинистов высоко ценила, пропагандировала на страницах журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном». Поэт посещал созданное А.Я. Таировым при театре артистическое кабаре «Эксцентрион», однако находил, что «театр Мейерхольда интереснее театра Таирова» [9, с. 15]. С. Есенин дружил с В.И. Качаловым, а через него — с Московским Художественным театром и с К.С. Станиславским, которому в 1925 г. в Баку читал свои стихи.

Задумав «Пугачева», С. Есенин не сразу определился с его жанром. Изначально произведение мыслилось автором как пьеса [5, с. 130]. В итоге поэт отказался от чисто драматической формы (в черновике встречаются определения «трагедия», «драматическая трагедия») и выбрал особый жанр («драматическая поэма»), отразивший его оригинальный взгляд на театральное искусство. Как вспоминал И.В. Грузинов, С. Есенин утверждал приоритет слова над действием: «...он [Есенин] полагает, что слову должна быть отведена в театре главная роль. Он не желает унижать словесное искусство в угоду искусству театральному. Ему как поэту, работающему преимущественно над словом, неприятна подчиненная роль слова в театре» [9, с. 11]. Подобная точка зрения на театральное искусство определила создание новаторского типа драматической поэмы с основной нагрузкой на слово. Это говорит о том, что поэту была близка идея синтеза искусств, характерная для Серебряного века.

Выявить сценический потенциал поэмы и по-новому раскрыть понятие «театр слова» позволит совмещение филологического и театроведческого подходов, поэтому мы рассмотрим основные сценические средства художественной выразительности театральной режиссуры: мизансцены, декорации, звуковое и световое оформление постановки, которые С. Есенину удалось выразить в слове.

Мизансцена — важнейший компонент театральной режиссуры. Это взаимное расположение на сцене актеров и окружающих их предметов

в определенный момент действия; композиционная организация сценического пространства. Режиссерское искусство является в первую очередь искусством мизансценирования. Не случайно В.Э. Мейерхольд указывал себя на афишах спектаклей как «автор мизансцен» и отмечал: «Не красавости должен искать режиссер в мизансценах. С помощью мизансцен вскрывается подтекст, вскрывается то, что лежит между строк» [12, т. 2, с. 308]. На первом этапе работы над «Пугачевым», задумав произведение, предназначенное для постановки в театре, С. Есенин размышлял о расположении героев на сцене. В беловом автографе поэмы есть предваряющая текст первого действия (главы) ремарка, где четко обозначены два плана — ближний, на котором находится главный герой, и дальний, где появляется сторож. В третьей главе чернового автографа находим схожее указание на разделение сцены: «Вдалеке слышится хлюпанье шагов» [10, т. 3, с. 235]. В результате работы С. Есенин изменил жанр произведения, вычеркнул большинство ремарок и не оставил четких указаний относительно конкретного расположения героев на сцене постановщикам, предоставив им возможность подойти к этому вопросу творчески.

Мизансцена зависит от количества героев, участвующих в действии. Анализ реплик и монологов героев поэмы позволяет проследить, как меняется количественное соотношение участников каждой главы-сцены, и обнаружить, что главы расположены особым образом: массовые сцены чередуются с эпизодами, где участвует несколько действующих лиц. Это позволяет создать визуальное разнообразие при просмотре спектакля, что поддерживает интерес зрителя к происходящему. В первых четырех главах последовательно чередуются более спокойные в эмоциональном отношении эпизоды с двумя героями и массовые сцены. Причем действие начинается с того, что перед зрителем предстает один герой, затем появляется его собеседник, а в следующей сцене резко увеличивается количество действующих лиц. Такой прием дает развитие действия.

В то же время в центре произведения три главы подряд (пятая, шестая и седьмая) представляют собой сцены с тремя действующими лицами и не разбиваются массовыми сценами. Казалось бы, однотипное построение эпизодов, одинаковое количество действующих лиц на сцене может утомить зрителя. Но С. Есенин преследует другую цель — подготовить читателя к яркому финалу, поэтому он намеренно три раза подряд выводит на

сцену одно и то же количество героев. Так поэт создает эффект напряжения перед финальной главой, органично завершающей действие. Таким образом, три типа сцен относительно количества участвующих в них героев: с двумя (первая, третья главы), тремя действующими лицами (пятая, шестая, седьмая главы) и массовые (вторая, четвертая, восьмая главы) находятся в почти равном количественном и особом композиционном соотношении.

Расположение актеров на сцене связано с идеей эпизода и спектакля, носителями которой являются определенные герои, поэтому режиссеру важно с помощью мизансцены выделить главных для каждого действия персонажей. Подобную задачу С. Есенин решает с помощью поэтического средства: различного объема монологов или реплик героев. Поэт особым образом в ряде глав распределяет нагрузку на действующих лиц и, соответственно, добивается разного эффекта зрительского восприятия.

Этот прием использован в середине поэмы, где в пятой, шестой и седьмой главах участвуют три героя. В центре пятой главы оказывается один герой — Хлопуша; почти весь текст здесь говорит он. Остальные два действующих лица произносят лишь небольшие реплики и оттеняют центральную позицию героя. Следующая глава выводит на передний план Зарубина: именно ему отведено большее количество монологов (4), а у Шигаева и Торнова текста в два раза меньше (по 2 монолога у каждого героя). В седьмой главе соотношение реплик и монологов иное: каждый из трех участников действия произносит по два монолога. Такое продуманное распределение фраз в тексте создает постепенное нарастание внешне отмечаемого зрителем действия и логично завершается массовой финальной главой.

С помощью распределения монологов и реплик в основном между несколькими героями заявляются главные персонажи в массовых сценах. Как правило, в них коротких реплик, звучащих «из толпы», мало; текст распределен между главными для эпизода тремя или четырьмя героями. Причем среди них всегда выделяется один герой (вторая глава — Кирпичников; четвертая и восьмая — Пугачев). Исследователями уже было отмечено, что вторая и восьмая главы, обозначающие начало и конец восстания, схожи по композиции: в них присутствует «подчеркнутый динамизм», который вносит «элемент трагического “параллелизма”, драматической “симметрии”» [2, с. 257], и ремарки, обладающие структурным и типологическим сходством [3]. Отметим еще один момент: в большом количестве участников

здесь выделяются три героя, два из которых противостоят третьему (Кирпичников противостоит Траубенбергу и Тамбовцеву во второй главе; Пугачев — Крямину и Творогову в восьмой главе). В процессе развития действия в обоих случаях герой-одиночка убивает одного из противостоящих ему, таким образом, количество главных героев в каждой сцене почти зеркально соотносится.

Мизансцена тесно связана с рядом внешних моментов сценического оформления спектакля: декорациями, светом, звуковыми эффектами. Эти средства театральной выразительности в поэме скрыты в слове и возникают в воображении читателя/зрителя, который становится в этом случае соавтором постановки — режиссером, сценографом и художником.

О декорациях С. Есенин думал на первом этапе работы, когда планировал создать пьесу, о чем свидетельствуют ремарки черного и белого автографов «Пугачева». В первой сцене зритель должен был видеть несколько домиков; важным элементом декорации являлась скамья. Действие второй главы должно было происходить утром на базарной площади; третьей — ночью на хуторе на Таловом уме; четвертой — на том же хуторе на рассвете.

Отказ от подобных ремарок позволил С. Есенину сосредоточить внимание зрителей на содержании происходящего на сцене. Из тех же соображений исходил и К.С. Станиславский, когда рассуждал о роли декораций и о том, что зритель не должен отвлекаться на внешнее оформление: «...много актерских и режиссерских бездарностей усиленно прячутся на сцене за декорации, костюмы, красочные пятна, <...> с помощью которых стараются эпатировать неопытного и наивного зрителя. Наоборот, при плохих декорациях, которые не скрывают, а выставляют на первый план актера и режиссера, прятаться не за что, и нужно хорошо играть, надо рассчитывать только на то, что ценно в самой сущности произведения» [13, т. 1, с. 194]. В творческой практике режиссера были примеры сценического исполнения спектаклей без яркого внешнего оформления на гастроях в Петербурге, почти ежегодно проводившихся весной с 1901 по 1915 гг.: «Вспоминаются мне и те вечера, которые мы ежегодно устраивали там, исполняя отдельные акты из пьес Чехова без декораций, гримов и костюмов. <...> этот вид сценических выступлений <...> позволяет, передавая внешнее действие пьесы лишь сдержанными движениями и намеками, сосредоточить все внимание

зрителя на внутренней жизни действующих лиц, выражающейся в мимике, в глазах и в интонациях голоса» [13, т. 1, с. 312]. А.Я. Таиров также в своей режиссерской практике стремился уйти от громоздких живописных декораций, утверждая, что «театр есть театр, а не географический атлас и не видовые картины “кино”, и его *единственное место действия* — это сцена, на которой происходит представление. Пора достаточно ясно осознать это и раз навсегда перестать забавлять зрителя этнографическими движущимися декорациями» [14, с. 171]. В его спектакле «Обмен» П. Клоделя (1918) актеры играли на почти обнаженной сцене, а в 1940 г. режиссер поставил «Чайку» А.П. Чехова как спектакль-концерт: без декораций, костюмов, грима.

Такой подход весьма близок лаконичной «сценографии» «Пугачева», заключенной в словах героев, чьи монологи выступают в роли своеобразных декораций: «Монологи есенинских героев <...> нередко выполняют роль своеобразных пейзажных “заставок”, ремарок, <...> характеризующих природный фон, на котором изображается все происходящее» [2, с. 259]. Основная задача декорационного оформления — обозначить место действия — у С. Есенина благодаря слову расширяется. Поэт намеренно усиливает описательное начало в монологах большинства глав, которые, подменяя, по существу, традиционные ремарки, содержат описания не только места, но и времени действия каждого эпизода. В словах героев, таким образом, проявляются черты, характерные для разных видов искусств: с точки зрения литературы, это описательные фрагменты, с точки зрения театрального искусства, это декорации. В подобных монологах ярко представлена идея синтеза искусств, реализующаяся в «театре слова» С. Есенина.

Часто в поэме такие декорации подробно представлены в монологах, открывающих главу, своего рода монологах-прелюдиях, без последующего возвращения к описанию того, что происходит вокруг. Здесь явно прослеживается шекспировская традиция: «В отличие от театра XIX в., где мы, как правило, сначала видим место действия, а затем различаем находящихся в нем персонажей (или же они чуть позже приходят туда у нас на глазах), у Шекспира мы видим сначала лишь персонажей на голой или почти голой площадке, а уж потом из их разговоров и действий у нас может сложиться (если это понадобится автору) какое-то представление о том, где все это происходит по сюжету» [1, с. 281]. По существу, тем же путем идет и Есенин-драматург.

Так, третья глава открывается монологом Карavaева с подробным описанием природного фона вокруг него и времени действия — осенней ночи. Глаголы настоящего времени здесь («стоят», «ломает», «мокнут») рождают почти репортажный эффект присутствия. Главный «эффект» визуального оформления данной сцены — проливной дождь. О нем упоминалось в ремарке в черновике: «Хмурый темный осенний дождь» [10, т. 3, с. 232]. Убрав ремарку, поэт оставил отношение к дождю героев: в монологе Карavaева дождь несколько раз обозначен как «скверный», но данный эпитет меняется на «славный», «замечательный» с приходом Пугачева. Дождь и сопутствующие ему природные явления служат декорацией и к четвертой главе, и это вновь заявлено в начале первого монолога Пугачева. Действие в четвертой главе происходит в каком-то помещении: описание осеннего пейзажа начинается со слов «там на улице». В финалах третьей и четвертой глав вновь говорится о месте («весь хутор») или о времени («нынче ночью») действия, но это уже лишь небольшие штрихи.

В произведении использован и иной прием: подробное описание места и времени действия в начале главы и возвращение к этому описанию в середине и в финальных строках эпизода. Уже в первом монологе Пугачева в начале поэмы подробно представлено место действия. Это, как и предполагалось в ремарке, окраина населенного пункта: здесь проходит дорога, протекают реки Яик и Чаган, видна степь и избы. Действие происходит ночью — Пугачев любителю луной. Первая небольшая реплика Сторожа вновь акцентирует внимание на месте и времени действия: «Что бродишь долом? / Что тревожишь ты ночи гладь?» [10, т. 3, с. 8]. В середине главы Пугачев отмечает существенное изменение во внешнем мире: «взвыли в небе облака» [10, т. 3, с. 10] и говорит о наступлении рассвета, что также отражено и в финальных словах Сторожа. Схожее описание природного фона присутствует в шестой главе, где в начале Зарубин говорит о месте (луга) и времени действия (ночь со светящим месяцем), а в последнем монологе героя эта информация вновь повторяется: «Вот вззвенел <...> синий сумрак над ширью равнин. / Даже рощи <...> поднимают хоругви рябин» [10, т. 3, с. 38]. В середине этой главы Шигаев описывает трубы виднеющихся изб. В седьмой главе на месте и времени действия делается постоянный акцент: в первом монологе Чумаков описывает ночную картину степи; постепенно пространство расширяется, читатель/зритель отмечает «от горящих деревень

бьющий лапами в небо дым...» [10, т. 3, с. 40]. Следующий затем монолог Бурнова подробно описывает наблюдения героя за луной и звездами. Далее Творогов вновь любителюется ночным пейзажем. Благодаря такому приему создается ощущение участия природы в заговоре казаков.

Отметим также, что большая часть действия поэмы происходит на фоне природы, а в начале четвертой главы вместо описания помещения, где собрались казаки, представлено описание осенней непогоды за его пределами. Действие же всех пяти рассмотренных нами глав происходит ночью, что придает таинственность всему происходящему, поддерживает тему заговора.

Благодаря таким приемам (наличие декораций-описаний только в начале главы; возвращение к ним в последующих монологах) при постановке поэмы декорации можно воссоздать, проанализировав монологи героев, либо вообще от них отказаться, так как вместо видимых на сцене предметов зритель мысленно может представить их во время исполнения монологов. Не случайно поэтому использование героями глаголов, подчеркивающих визуальность, а также сиюминутность происходящего; скрытые «приглашения» зрителя к соучастию в созерцании окружающего природного фона: «Но что я вижу? / Колокол луны скатился ниже...» [10, т. 3, с. 12], «Загляжусь я по ровной голи...» [10, т. 3, с. 34], «Посмотри, вон сидит дымовая труба...» [10, т. 3, с. 37].

При этом в трех главах из восьми подобные декорации-описания отсутствуют. Это вторая — начало восстания, пятая — появление Хлопуши, и последняя глава — предательство казаков. Действие в них настолько яркое, что не требует описания места и времени, которое заменяется здесь повествованием, рассказом о том, что произошло.

Внешнюю обстановку на сцене создают и различные световые и звуковые эффекты. Они также присутствуют в поэме в виде описаний, подчеркивая особую роль слова в произведении. Световое и звуковое решение поэмы ярко и разнообразно за счет активного включения соответствующих суггестивных образов в речь героев. Скрыв световые и звуковые эффекты в тексте поэмы, в звучащем со сцены слове, С. Есенин словно приглашает читателей/зрителей к сотворчеству, рисуя словом цветозвуковые картины, возникающие в воображении, благодаря чему создается ощущение реальной жизни.

Световые эффекты представлены в поэме в виде поэтического приема — цветописи, которая, как и в лирике поэта, связана с красотой окружающего лирического героя природного мира. С. Есенин использует цветопись как особое средство выразительности: в поэме присутствуют разные цвета, что оправдано как внешними фактами — описанием природно-бытовых явлений, так и внутренней логикой произведения. И вместе с этим цветопись может рассматриваться как элемент внешнего оформления сценического действия. Цветовые эпитеты вновь подчеркивают то, что слово в произведении сочетает в себе особенности театральной и поэтической выразительности.

Такие эпитеты нередко используются для описания различных природных явлений. С помощью золотого цвета характеризуются степные просторы. Заря в поэме приобретает красный или золотой оттенок. Действие поэмы происходит осенью, богатство красок которой включает и золотой цвет, и багряный, и медный. С. Есенин описывает животный мир: в произведении появляются черные галки, калмык сравнивается с желтым зайцем. В то же время определенное цветовое решение связано с рядом мотивов и образов поэмы. Мотив смерти, один из ведущих в произведении, поддерживается желтым или золотым цветом. Этот цвет встречается при описании воскресших мертвецов или смерти человека: «...прыгают кошками желтыми казацкие головы с плеч» [10, т. 3, с. 13]; Творогов не желает «лежать и струить золотое гнилье» [10, т. 3, с. 45]; находясь в остроге, Хлопуша молится на «зари желтый гроб» [10, т. 3, с. 31]. И в творчестве поэта желтый цвет связан с темой смерти (например, «Я душой стал, как желтый скелет» [10, т. 1, с. 197]). Черный цвет также выступает маркером смерти в поэме. Он появляется наряду с желтым/золотым в описании предзнаменований в природе, предвещающих гибель. Черные птицы выклевают мертвецам глаза; могильщик варит щи на черный срок, после убийства Траубенберга восставшие казаки сравнивают Россию с прудом, где «черными лягушками в тину пушки мечут стальную икру» [10, т. 3, с. 18]. Преобладание контрастного сочетания черного/золотого с вариацией желтого в цветовой гамме поэмы ассоциативно усиливает внутренний драматизм, остроту социальных и психологических конфликтов, заложенных в ее содержании.

В противовес мрачным описаниям смерти в монологе Бурнова представлена картина мирной счастливой жизни, где использован белый цвет:

«...ладони, как белые скользкие блюдца...» [10, т. 3, с. 42], «...яблоновым цветом брызжется душа моя белая...» [10, т. 3, с. 42]. Окончание жизни Петра III передано с помощью метафоры: Екатерина, «разбив белый кувшин головы его, взошла на престол» [10, т. 3, с. 25]. Обновление в природе связано с зеленым цветом: «...не вывести птенцов — зеленых вербенят...» [10, т. 3, с. 18], «...весной <...> тополь снова покроется мягкой зеленой кожей...» [10, т. 3, с. 44]. Зеленый цвет и в лирике поэта символизирует юность («Зеленая прическа, / Девическая грудь...» [10, т. 1, с. 123]).

Мы уже обращали внимание на то, что действие большинства глав происходит в ночное время. В тексте поэмы нередко встречается обозначение ночи с использованием слов «тьма» или «мгла», а в ее описании появляется синий оттенок, словно в сумерки на сцене добавляется синий свет: «синью стынущие луга» [10, т. 3, с. 34], «синь ночная над Доном» [10, т. 3, с. 50], «синий сумрак» [10, т. 3, с. 38]. Ночные светила приобретают желтый или золотой оттенок. Смена света явно обозначена только в первой главе, в финале которой наступает рассвет.

Не меньшую роль играет в произведении и его звуковая поэтика. Практически все монологи героев наделены звуковыми образами, играющими важную роль в есенинском «театре слова». Тема восстания на протяжении всего произведения раскрывается через звуковую картину происходящего: «стонет Русь от цепких лапищ» [10, т. 3, с. 9]; «скоро грозный крик <...> сильней громов раскатится над нами» [10, т. 3, с. 11]; «слышится звань <...> к оружию под каждой оконницей» [10, т. 3, с. 37]; «гибель стучит по деревьям в колотушку» [10, т. 3, с. 41]; «голос гнева <...> сзывает на страшную месть» [10, т. 3, с. 38]. В финале о неудаче восстания говорит главный герой: «Неужели и вправду отзвенели мечи?» [10, т. 3, с. 47]. Обращает на себя внимание очень громкая звуковая экспрессия, воссоздающая звуковую «симфонию» восстания (крики, раскат, грохот, лязг, стон, рев, звон сабель), призванная передать «голос гнева» казачьего бунта.

Полноправным героем поэмы является природа, которая наряду с казаками участвует в восстании. Призывая к нему, Пугачев отмечает: «Уже слышится благовест бунтов, / Рев крестьян оглашает зенит, / И кустов деревянный табун / Безлиственной ковкой звенит» [10, т. 3, с. 26]. Происходящие в стране события сравниваются с природным явлением («...в ковыльных просторах ревет гроза, / От которой дрожит вся империя» [10, т. 3, с. 31]),

а Зарубин наблюдает за подготовкой природы к сражению («...взвенел, словно сабли о панцири, / Синий сумрак над ширью равнин» [10, т. 3, с. 38]).

Звуковые образы часто встречаются в описании природных явлений: это и реальные звуки, издаваемые животным миром, и образы, построенные на олицетворении («ржет дорога» [10, т. 3, с. 7], «благовест лучей стал глух» [10, т. 3, с. 12], «сентябрьского листолета протяжный свист» [10, т. 3, с. 21], «лает вода» [10, т. 3, с. 44], осень «визжит и хохочет» [10, т. 3, с. 49]).

Звуковое наполнение поэмы отражает и быт изображаемых С. Есениным мест. Поэт описывает мирную жизнь крестьян через звук прялки, точно подмечает свист кочевников и характерную деталь их быта — телеги и повозки. Поэтому читатель/зритель слышит «тележный свист» [10, т. 3, с. 13], видит луну, которая «едет, <...> поскрипывая колесами, как киргиз с повозкой» [10, т. 3, с. 46]. Отдельно выделим несколько видов звуков. Во-первых, это колокольный звон. Крестьянские избы, солнце, луна сравниваются с колоколами, а восстание казаков — с благовестом, созывающим людей на службу. В финале со звуком происходит метаморфоза, и Пугачев слышит звон колокольчика. Еще один звук, важный для поэмы, — смех. Смеются как персонажи, участвующие в действии (Пугачев, Хлопуша, Творогов), так и те, которые лишь кажутся героям (мертвецы — седьмая глава, осень — восьмая глава). Наконец, жизнь человека ассоциируется со звоном: Бурнов мечтает жить и «звенеть в человеческом саду» [10, т. 3, с. 42]; Пугачев перед смертью понимает, что «юность <...> отзвенела черемухой» [10, т. 3, с. 50].

Звуков, предполагающих воплощение при постановке произведения на сцене, в тексте поэмы немного. Яркое звуковое оформление имеет только третья глава в поэме, где идет дождь. В седьмой главе герои замечают изменения в природе: «...суслики в поле притоптанном стонут...» [10, т. 3, с. 41], «...в воздух крылья крестами бросают крикливые птицы...» [10, т. 3, с. 41]. Следует отметить звуки, обрамляющие определенные темы произведения. Это два выстрела, символизирующие начало и конец восстания (вторая и восьмая главы), причем в последней главе звук выстрела поддерживается криками казаков, обнажающими сабли; а также это пение петуха в финалах первой и восьмой глав: «Трагическое предзнаменование предательства получает <...> пение петуха. <...> В контексте поэмы пение петуха явно соотносится с известным новозаветным эпизодом отречения от Иисуса Христа его ученика Петра, прежде чем петух возвестит зарю» [5, с. 180–181].

Подобное внимание к деталям внешней обстановки характерно для драматургии А.П. Чехова. Работая над постановкой его пьес, К.С. Станиславский отметил это как важную для театра особенность: «Чехов одинаково владеет на сцене и внешней, и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология?» [13, т. 1, с. 292].

Более того, С. Есенин добавляет новый эффект, воздействующий на читателя/зрителя, — создает образы-запахи. Их невозможно почувствовать, но постоянное обращение к образам, связанным с ними, расширяет сферу читательских/зрительских ощущений. В поэме выделяются запахи природы, связанные с крестьянским миром, которые возникают в монологах близкого ему Пугачева: «пропахшая солью почва» [10, т. 3, с. 7], «запах травы, холодом подоженной» [10, т. 3, с. 21], «тянет мягкою гарью с сухих перелесиц» [10, т. 3, с. 50]. Вторая группа запахов прямо противоположна первой: это смрадный запах смерти («гроб смердящий» [10, т. 3, с. 28], «смрадная холодная душа» [10, т. 3, с. 41]) и вонь («вонючая моча волов» [10, т. 3, с. 18], «дует <...> ветер сырью и вонью болот» [10, т. 3, с. 36], «злые рты, как с протухшею пищей кошли» [10, т. 3, с. 45]).

Поэт посредством художественного слова открывает у читателя/зрителя разные каналы восприятия. Перед нами предстают зрительные цветовые образы, одновременно слышны звуки, чувствуются запахи. Подобная «синтетическая» образность поэмы (свет, цвет, звуки, запахи) в каждой главе направлена на возникновение у читателя многообразных сенсорных ощущений. Использование образов, вызывающих яркие эмоциональные переживания у читателей/зрителей, активизирующих воображение, связывает поэму с произведениями «новой драмы» начала XX в., одной из отличительных особенностей которой является суггестивность.

Размышления над театральной выразительностью слова в поэме «Пугачев» позволяют нам сделать вывод о новаторстве Есенина-драматурга, создавшего «театр слова», и выявить такой синкретический критерий, проявившийся в его произведении, как «режиссура слова». Отводя главенствующую роль в театре слову, С. Есенин наделяет его средствами сценической выразительности. Поэт как «режиссер слова» думает о количестве актеров на сцене и располагает главы таким образом, чтобы при постановке поэмы в театре зрителю было интересно наблюдать за происходящим. С точки зрения количества героев на сцене мизансценическое решение произведения представляется хорошо продуманным. С. Есенин создает мизансцены своеобразно, делая акцент на словесном начале в произведении и вводя разное по составу участников и объему количество монологов и диалогов в текст. Герои поэмы «рисуют» словом декорации к происходящему; отмечают цветное многообразие окружающего их мира и слышат его звуки, что определяет своеобразное световое и звуковое оформление каждой главы-сцены. Все эти театральные эффекты создаются исключительно поэтическими средствами; именно слово становится в театре С. Есенина главным средством сценической выразительности. Кроме того, изобразительная и выразительная роль слова в поэме дает возможность говорить о том, что С. Есенин учитывает творческий потенциал режиссера и актера и предоставляет им возможность разнообразных сценических решений. Примером может служить знаменитый спектакль Ю.П. Любимова в Театре на Таганке (1967).

Все это подтверждает идею синтеза театрального и поэтического искусства в поэме. Поэтому высказанная в есениноведении ранее мысль о том, что «в своем творчестве поэт стремился максимально осуществить свое понимание искусства и шел к синтезу поэтического слова, музыки и живописи» [4, с. 15], может быть дополнена. С. Есенину близки творческие поиски русской театральной школы начала XX в., когда на первый план вышло режиссерское прочтение пьесы и выразительные возможности ее сценического воплощения. В его драматургии претворяются принципы новаторской театральной эстетики, характерные для творческих исканий русского театра начала XX в.

Не случайно поэт в статье «Отчее слово» отметил: «...у прозревших слово есть постижение огня над ним» [10, т. 5, с. 182]. Можно с уверенно-

стью утверждать, что «Пугачев» обладает ярко выраженным, до сих пор не раскрытым до конца сценическим потенциалом, причем этот аспект может быть реализован как при художественном чтении драматической поэмы вслух одним (в формате «театра одного актера») или несколькими исполнителями, так и при постановке произведения на сцене.

Список литературы

Исследования

- 1 Баранов А.Н. О местах действия и ремарках у Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 278–285.
- 2 Воронова О.Е. Театр Есенина (об особенностях драматургической поэтики в поэме «Пугачев») // Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания). Рязань: М-ПРЕССС, 1997. С. 251–263.
- 3 Николаева А.А. Поэтика ремарок в драматической поэме С.А. Есенина «Пугачев» // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Серия «Филологические науки». 2013. № 3. С. 36–41.
- 4 Шубникова-Гусева Н.И. Есенин и искусство: проблемы и перспективы исследования // Сергей Есенин и искусство. М., Константиново; Рязань: ИМЛИ РАН, 2014. С. 8–33.
- 5 Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 688 с.

Источники

- 6 Блюм В.И. [Рецензия на книгу С. Есенина «Пугачев» (М.: Имажинисты, 1922)] // Театральная Москва. 1922. № 23. С. 13.
- 7 С.Г. [Городецкий С.М.] [Рецензия на книгу С. Есенина «Пугачев» (М.: Имажинисты, 1922)] // Труд. М., 1922. № 75. С. 4.
- 8 Груздев И.А. Русская поэзия в 1918–1925 гг. (К эволюции поэтических школ) // Книга и революция. 1923. № 3 (27). С. 37–38.
- 9 Грузинов И.В. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М.: Всерос. союз поэтов, 1927. 22 с.
- 10 Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1995–2002.
- 11 Лежнев А. Мариенгоф «Заговор дураков» // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 37–38.
- 12 Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. М.: Искусство, 1968.
- 13 Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1989.
- 14 Таиров А.Я. О театре. М.: ВТО, 1970. 603 с.

15 Шершеневич В.Г. Поэты для театра // Театральная Москва. 1922. № 34. С. 8–9.

References

- 1 Baranov, A.N. “O mestakh deistviia i remarkakh u Shekspira” [“About the Locations and Remarks in Shakespeare”]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, 2017, pp. 278–285. (In Russ.)
- 2 Voronova, O.E. “Teatr Esenina (ob osobennostiakh dramaturgicheskoi poetiki v poeme ‘Pugachev’)” [“Esenin’s Theater (about the Features of Dramatic Poetics in the Poem ‘Pugachev’)”]. *Dukhovnyi put’ Esenina (religiozno-filosofskie i esteticheskie iskaniiia)*. Riazan’, M-PRESS Publ., 1997, pp. 251–263. (In Russ.)
- 3 Nikolaeva, A.A. “Poetika remarok v dramaticheskoi poeme S.A. Esenina ‘Pugachev’” [“Poetics of Remarks in the Dramatic Poem ‘Pugachev’ by S.A. Esenin”]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M.A. Sholokhova. Seria ‘Filologicheskie Nauki’*, no. 3, 2013, pp. 36–41. (In Russ.)
- 4 Shubnikova-Guseva, N.I. “Esenin i iskusstvo: problemy i perspektivy issledovaniia” [“Esenin and Art: Problems and Perspectives of Research”]. *Sergei Esenin i iskusstvo*. Moscow, Konstantinovo, Riazan’, IWL RAS Publ., 2014, pp. 8–33. (In Russ.)
- 5 Shubnikova-Guseva, N.I. *Poemy Esenina ot “Proroka” do “Chernogo Cheloveka”*: *Tvorcheskaia istoriia, sud’ba, kontekst i interpretatsiia* [Esenin’s Poems from the ‘Prophet’ to the ‘Black Man’: Creative History, Fate, Context and Interpretation]. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2001. 688 p. (In Russ.)