

УДК 882.09

DOI: 10.26907/2074-0239-2022-69-3-94-98

## ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ В ПЬЕСЕ Э. РАДЗИНСКОГО «ПАЛАЧ, ИЛИ РАЗГОВОРЫ ПО ПУТИ НА ГИЛЬОТИНУ»: ПРОБЛЕМА ГРАНИЦ

© Ольга Журчева

### ART AND LIFE IN E. RADZINSKY'S PLAY "THE EXECUTIONER, OR CONVERSATIONS ON THE WAY TO THE GUILLOTINE": THE PROBLEM OF BOUNDARIES

Olga Zhurcheva

The article deals with the problem of the boundary as an aesthetic and ontological component of plot-building in E. Radzinsky's play "The Executioner, or Conversations on the Way to the Guillotine". In all Radzinsky's plays, regardless of the subject matter and genre characteristics, there are, as it were, two spaces: the external attitude to the character (in this case, the space of historical precedents) and the internal one, the space of moral choice, the existential one. The displacement or destruction of the boundaries of these spaces, the overcoming of "dualism", to which the character of the play is doomed, creates the specifics of the conflict and its implementation in the plot of the play. In E. Radzinsky's plays-parables, where the text is organized with the help of a reliable or unreliable historical document, contradictions of the personal order are projected onto the world order of society. In the play "The Executioner, or Conversations on the Way to the Guillotine", E. Radzinsky creates a text organized by expanding it with other texts, which allows him to expose and remove the boundaries between fiction and authenticity, between the reflection of art and life in the play. This projection doubles in the play chosen for our analysis: the events of the Russian Revolution of 1917 and the "great terror" are revealed based on the events of the Great French Revolution and its "great terror". Thus, in the play under consideration, "a text within a text" technique is used, which creates numerous combinations, intersections and collisions of semiotic meanings that multiply and complicate the concept of boundaries. A text frame can be the unifying and structuring principle of such a mosaic text. The semantic framework of the play is the story of Meyerhold and Zinaida Reich's last days. Thus, we can say that the playwright first creates and then destroys the boundaries between a historical document and a historical hoax, between art and reality.

*Keywords:* boundary, frame, play-parable, E. Radzinsky, "a text within a text", Meyerhold

В статье рассматривается проблема границы как эстетической и онтологической составляющей сюжетостроения в пьесе Э. Радзинского «Палач, или Разговоры по пути на гильотину». Во всех пьесах Радзинского, независимо от тематики и жанровой характеристики, присутствует как бы два пространства: внешнее по отношению к герою (в данном случае пространство исторических precedents) и внутреннее, пространство нравственного выбора, экзистенциальное. Смещение или разрушение границы этих пространств, преодоление «дуализма», на которое обречен персонаж пьесы, создает специфику конфликта и его реализацию в сюжете пьесы. В пьесах-притчах Э. Радзинского, где текст организован с помощью достоверного или недостоверно исторического документа, противоречия личностного порядка проецируются на мироустройство социума. В пьесе Э. Радзинского «Палач, или Разговоры по пути на гильотину» создан определенным образом организованный текст за счет расширения с помощью других текстов, что позволяет выставлять и снимать границы между вымыслом и подлинностью, между отражением в пьесе искусства и жизни. В пьесе, выбранной для анализа, подобная проекция удваивается: события русской революции 1917 года и «большого террора» раскрываются на примере событий Великой французской революции и ее «большого террора». Таким образом, в рассматриваемой пьесе возникает прием «текст в тексте», который создает многочисленные сочетания, пересечения и столкновения семиотических смыслов, которые умножают и усложняют понятие границы. Объединяющим и структурообразующим началом в подобном мозаичном тексте может выступать текстовая рамка. Смысловой рамкой пьесы является история последних дней Мейерхольда и Зинаиды Райх. Таким образом,

можно сказать, что драматург сначала создает, а потом разрушает границы между историческим документом и исторической мистификацией, между искусством и действительностью.

*Ключевые слова:* граница, рамка, пьеса-притча, Э. Радзинский, «текст в тексте», Мейерхольд

В творчестве драматурга Эдварда Радзинского есть «пьесы о женщинах», или «пьесы о любви» (как он сам их называет), и пьесы «исторические», которые, скорее, можно назвать пьесами-притчами, пьесами-параболами: «Беседы с Сократом» (1973), «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина» (1979), «Театр времен Нерона и Сенеки» (1982), «Палач, или Разговоры по пути на гильотину» (2007). Последняя из них посвящена Великой французской революции и судьбе Вс. Мейерхольда.

Поскольку конфликтообразующим началом в драматургической параболе является проблема выбора, то особое значение в сюжете имеет установление пороговой ситуации, а значит, высокую значимость приобретают и все понятия, коррелирующие с категорией порога и границы: начало, конец, рампа, рама, пьедестал, кулисы и т. п.

Порог у М. М. Бахтина рассматривается как важнейший хронотоп в культуре:

«Самое слово „порог“ уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме <...> Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [1, с. 397].

Н. Т. Рымарь, определяя универсальность понятия «граница», отмечал:

«Всякий опыт границы содержит в себе переживание каких-то универсальных аспектов бытия человека, прикосновение к глубинному и вечному, предполагающим смирение пред естественным и неизбежным» [2, с. 10].

Для Радзинского сюжетообразующим началом является еще своеобразная компиляция, даже «жонглирование» разными текстами внутри своего, совмещение их, отграничивание друг от друга, игра на узнавание, что умножает значение «границы» в его пьесах-притчах.

«Текст в тексте» у Радзинского является особым риторическим построением, где различие кодировки разных частей текста становится важным фактором для авторских построений и чита-

тельского восприятия. Происходит постоянное переключение из одной системы культурных кодов в другую семиотическую систему, что, в свою очередь, представляется основой генерирования новых смыслов. Такое построение драматургического произведения прежде всего обостряет момент игры в тексте и с текстом. Так, выбирая определенную позицию и способ кодирования, драматург сообщает тексту черты условности, игровой характер, иронический, пародийный, театрализованный смысл. Этот прием подчеркивает роль границ текста (внутри текста) как внешних, так и внутренних, разделяющих участков различной кодированности. В статье хотелось бы сосредоточиться на возможности создания сложно организованного текста за счет расширения его с помощью других текстов, что позволяет выставлять и снимать границы между вымыслом и подлинностью, между отражением в пьесе искусства и жизни.

Пьеса «Палач, или Разговоры по пути на гильотину» появляется после и отчасти из исторической прозы «Прогулки с палачом». Исторический событийный ряд связан с Великой французской революцией: от ее предчувствия в аристократических салонах к экстатическому (театральному) переживанию революции, от торжества революции к гибели всех ее организаторов и трибунов, к ее финалу. События Великой французской революции – особенно революционный террор – проецируются на русскую революцию 1917 года, вернее на воспоминания о ней во времена большого террора некоего режиссера М. (Мейерхольда), так же как множество других жертв революции (детей Сатурна), ожидающего своего приговора.

Сложно пересказать сюжет пьесы, она построена панорамным принципом монтировки эпизодов, монологов, воспоминаний. Но в самом общем смысле можно сказать, что в первой части главный герой пьесы – Сансон – входит в желанный для него круг людей (аристократов и интеллектуалов), которые в двух следующих частях станут его жертвами.

Несмотря на большое количество известных, малоизвестных, почти совсем неизвестных рядовому читателю/зрителю исторических лиц, основными персонажами все-таки являются Шарль Анри де Лонгеваль Сансон Четвертый – палач Великой французской революции; писатель и мистик Жак Казот; не требующий представления

маркиз де С. (маркиз де Сад). Их встречи и беседы составляют обобщенно-философское осмысление происходящего.

Интересно то, что основные исторические источники, связанные с этими персонами, которые активно использует драматург, являются литературной мистификацией. Во-первых, это «Записки палача», автором которых в пьесе вроде бы является сам Шарль Сансон. На самом деле авторство этого текста приписывают его внуку Клеману (а некоторые источники даже О. де Бальзаку). Во-вторых, знаменитая новелла Жана-Франсуа де Лагарпа «Пророчество Казота», впервые опубликованная в 1806 году в «Посмертных сочинениях» писателя [3]. Ну и наконец, словесные парадоксы Маркиза де С., которые явно отсылают читателя/зрителя к пьесе Петера Вайса «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное артистической труппой психиатрической лечебницы в Шарантоне под руководством господина де Сада». Все эти псевдодокументы эпохи обрамляют подлинные исторические события. Точкой отсчета в пьесе становится эпизод из первого действия «Галантная революция».

«Сансон. <...> И на месте Бастилии открыли кафе» [4, с. 239];

«Сансон. <...> Я готов согласиться: есть нечто общее в профессиях актера и палача – и мы, и они выступаем на подмостках...» [Там же, с. 240];

«Маркиз де С. <...> Хорошо сидим – философ, содомист и палач... Такая компания» [Там же, с. 240].

Написано о пьесе немного, но в целом ряде обзорных и обобщающих работ идет речь о своего рода метапьесе [5]. Сам по себе этот вполне спорный «жанр» метапьесы, как и жанр притчи-параболы, предполагает постановку проблемы внутрихудожественных границ – между источниками, формирующими текст, между жанрами этих источников, между источниками фикшна и нон-фикшна и др.

Само название пьесы уже устанавливает границы. Можно говорить о границах родовых – внимание акцентируется на слове «разговоры», что предполагает не сценическое действие, а нарратацию – разговоры. Несомненно, присутствуют границы временные, даже можно сказать – вневременные, потому что речь идет о «разговорах» перед последней чертой.

Особенностью построения исторической притчи Радзинского является то, что фабула, сама история предрешена и всем известна. Герой ждет смерти – перед ним не стоит проблема выбора, потому что выбор уже сделан ранее, а теперь в условно настоящем времени перед глаза-

ми читателей/зрителей разворачивается уже итог этого выбора. События происходят в ментальном пространстве: в воспоминаниях, снах, письмах, записках, видениях. Так возникает необходимость усиления нарратива в ущерб действию.

Рамкой пьесы является история последних дней Мейерхольда и Зинаиды Райх: двойной пролог (сон-предсказание и «реальность») и двойной же эпилог (гибель режиссера М. и его жены). Их история формирует условно-настоящее время, то есть сценическую реальность. Все остальное представляется пьесой, проигрываемой перед режиссером накануне казни.

Начинается пролог с Голоса режиссера М. Таким образом, можно предположить, что действие происходит в театре: режиссер, очевидно, за своим репетиционным столом в темном зале – поэтому Голос; а другие персонажи: человек в парике, он же палач Сансон, и Коломбина – на сцене. А Маляр за окном в люльке – это революционная улица, вторгающаяся в романтически-театральное представление режиссера М. о революции. Маляр так же, как и Сансон, – палач, но любитель, а не профессионал.

Здесь возникает необходимость сделать комментарий, связанный с тем, что режиссер М. представлен в тексте пьесы в большей степени как Голос. Одним из распространенных в современной драме способов достраивания театрального текста является отказ автора/режиссера от визуализации персонажа, его присутствие заменяется голосом. По мнению Ж. Дерриды, голос создает большую, можно сказать, абсолютную близость между «означающим» и «означаемым», показывает самооценку авторского «я» [6].

«Он (Голос) является фактом личности, индивидуальности персонажа, но в то же время, в практике театрального не идентичен ему <...> Живая звучащая речь совмещает в себе идеальность, трансцендентность и присутствие» [7, с. 29, 30].

В словаре Ж. П. Сарразака «Словарь современной и новейшей драмы» дается определение (часть его):

«... голос драматурга или поэта, который так или иначе проявляет себя и распознается в произведениях для театра, которые используют „эффекты голоса“ <...>, он создает театр слов <...> и нарушает интегральность (тождественность) голосов персонажей <...>» (цит. по: [7, с. 30]; см.: [8]).

В пьесе Радзинского Голос режиссера М. и сам режиссер М. – не вполне один персонаж. Голос знаменует театральность событий и театр,

где Голос – демиург. Режиссер М. – только человек со своей драматической и противоречивой судьбой.

Первый пролог представляет палача Сансона: человек в парике, которого режиссер в темноте сцены принимал за Моцарта, оказывается палачом. О пророчестве сна выскажется сам Сансон. Голос режиссера вспоминает о поэзии революции, о Театральном Октябре. Воспоминания не вполне репрезентативны, так как не могут быть воспоминаниями собственно режиссера Мейерхольда.

Вторая часть пролога предполагает возвращение к яви. Этому способствует ремарка, освещенность комнаты, где находятся Режиссер М. и Жена (со сменой номинаций происходит и смена функций персонажей). В словах Жены звучит страх и предчувствие гибели. Однако для режиссера – это новый сюжет для нового спектакля «для театра со взбесившейся сценой ... она должна нестись на рельсах между рядами зрительного зала» [4, с. 213]. Такая сцена станет телегой, мчащейся на гильотину телегой палача Сансона. Эшафот уравнивается со сценой, ожидание казни – с разыгрываемой пьесой.

Одновременно с этим в прологе возникает новое расширение литературно-театрального поля. В монологе режиссер М. вспоминает о новелле Огюста Вилье де Лиль-Адана «Пытка надеждой» [9], которая, в свою очередь, вызывает ассоциации с «Легендой о Великом Инквизиторе» Ф. Достоевского, и с романом «Приглашение на казнь» В. Набокова.

Другая цепочка ассоциаций, уже самого режиссера, приводит читателя/зрителя от маляра к звуку сорвавшейся бадьи, к туману над озером и далее – к чайке. Последняя пьеса, по мысли режиссера М., о революции не должна быть великой трагедией, как у Еврипида или Фриниха, должна стать комедией (как у Чехова) о гибели великих идей [4, с. 214].

Таким образом, Радзинский предлагает следующую довольно сложную конструкцию: комедия (конечно, условная комедия), основанная на записках Сансона, пророчествах Казота и парадоксах Маркиза де С., будет последней пьесой, поставленной режиссером М., пьесой для камеры, для эшафота.

Эпилог следует сразу после описания казни Робеспьера – революция умерла вместе с ним, неподкупным. Голос режиссера М. произносит слова из предсмертного письма Мейерхольда Молотову о пытках в тюрьме [4, с. 317]. Голос говорит о присутствии в одной камере Людовика Шестнадцатого, Николая Второго, Марии-Антуанетты, Бухарина, Демулена и др. Этот по-

следний монолог создает двойственность восприятия личности режиссера. Драматург соотносит режиссера с Робеспьером, посылающим на казнь, но одновременно он и жертва революции, как и Робеспьер.

Здесь появляется и Маляр: в камере режиссера М. – расстрельщик, в квартире режиссера – убийца Жены режиссера. Он становится своего рода воплощением исторической реальности, жестокой действительности – совсем не романтической, не поэтической и не театральной. Он новый Сансон, только не по профессии, а по убеждению, то есть убийца. Эта реальность прорывает бумажные декорации, вторгается в мир мейерхольдовско-блоковского «Балаганчика», который, очевидно, по мысли Радзинского, есть знаковый, определяющий всю его жизнь спектакль Мейерхольда. В финале на сцене остаются мертвые куклы Пьеро и Коломбина, Моцарт, теперь настоящий (из трагедии Пушкина), с последним монологом, предвосхищающим исполнение «Реквиема».

Голос режиссера появляется и в каждом из трех действий, словно напоминая, что это не жизнь, а поставленные на сцене записки палача Сансона. В первом действии «Галантная революция» голос появляется трижды: начинает действие, дает указания о выставлении декораций, о появлении и поведении Сансона. Интересно, что речь идет не об актере, играющем Сансона, а о самом палаче. Режиссер режиссирует историю.

Голос произносит «Революция! Революция!», обозначая ее пришествие (начало). С комментарием голоса «Плач Казота» – монологом Казота – заканчивается галантный и экстатический период революции. И режиссер дает указания: «Теперь площадка для бала поднимается и оказывается ... (смешок) эшафотом» [4, с. 243].

Во втором действии «Гильотина» Голос режиссера опять появляется трижды с теми же функциями: голос отмечает казнь Казота, превращение черной кареты в телегу, на которой теперь возят на эшафот (теперь верх кареты улетает и появляется телега), и перед решением о казни короля.

Третье действие «Царство палача» почти обходится без вмешательства режиссера: его голос звучит только раз – накануне объявленного Робеспьеру в Конвенте ультиматума. То, что казнь самого режиссера М. в пьесе происходит прямо после казни Робеспьера, должно убедить читателя/зрителя, что действие, сочиненное как театральное, начинает существовать независимо от воли своего создателя.

Таким образом, рассмотрев только один структурный элемент пьесы – рамку, можно уви-

деть прием, с которым работает Радзинский. Он разрушает границы между прецедентными текстами, вымыслом и реальностью, искусством и действительностью, представленной историческими или псевдоисторическими событиями, уравнивает их, создает некое единое поле текста, близкое к тексту исторического анекдота. Возможность этого соединения и разрушения границ проверяется драматургом в пороговой ситуации. Радзинский разрушает не только внутрисухожественные границы, но и соединяет вместе в симультанную конструкцию разные исторические эпохи, связанные с революционным насилием.

Список источников

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Наука 1975. 504 с.
2. Рымарь Н. Т. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce, 2016. 336 с.
3. Лагран Ж.-Ф. [Пророчество Казота] // Уолпол Гораций. Замок Отранто; Казот Жак. Влюбленный дьявол; Бекфорд Уильям. Ватек. Л.: Наука, 1967. С. 244–248.
4. Радзинский Э. Палач, или Разговоры по пути на гильотину // Э. Радзинский Боги и люди. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. С. 207–318.
5. Макаров А. В. Итеративный принцип метатеатральности в русской драме 2000-х годов (на материале пьесы Э. Радзинского «Палач») // Проблемы истории, филологии, культуры. М.: Магнитогроск; Новосибирск, 2013. № 1 (39). С. 215–224.
6. Деррида Ж. Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999. 209 с.
7. Мalyutina Н. Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме // Новейшая драма рубежа веков: Проблема действия. Самара: изд-во «Самарский университет», 2014. С. 29–45.
8. Лексикон Новой и Новейшей драмы // Театр. 2011. № 2. URL: <http://oteatre.info/lexicon-novoy-i-noveyshey-dramy/> (дата обращения: 21.04.2022).
9. Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы. М.: Наука, 1975. 239 с.

References

1. Bakhtin, M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. 504 p. Moscow, Nauka. (In Russian).
2. Rymar', N. T. (2016). *Poetika granitsy v literature. Esteticheskie i poetologicheskie aspekty problemy granitsy kak fenomena hudozhestvennogo yazyka* [The Poetics of the Boundary in Literature. Aesthetic and Poetological Aspects of the Boundary Problem as a Phenomenon of Artistic Language]. 336 p. Siedlce. (In Russian)
3. Lagrap, Zh.-F. (1967). *Prorochestvo Kazota* [The Prophecy of Kazot]. Uolpol Goratsii. Zamok Otranto; Kazot Zhak. Vlyublenniy d'yavol; Bekford Uil'yam. Vatek. Pp. 244–248. Leningrad, Nauka. (In Russian).
4. Radzinskii, E. (2007). *Palach, ili Razgovory po puti na gil'otinu* [The Executioner, or Conversations on the Way to the Guillotine]. E. Radzinskii. Bogi i lyudi. Pp. 207–318. Moscow, AST, AST MOSKVA. (In Russian)
5. Makarov, A. V. (2013). *Iterativnyi printsip metateatral'nosti v russkoi drame 2000-h godov (na materiale p'esy E. Radzinskogo "Palach")* [The Iterative Principle of Metatheatrality in the Russian Drama of the 2000s (based on E. Radzinsky's Play "The Executioner")]. *Problemy istorii, filologii, kul'tury*. No. 1 (39), pp. 215–224. Moscow; Maginitogrosk; Novosibirsk. (In Russian)
6. Derrida, Zh. (1999). *Golos i fenomen: vvedenie v problemu znakov v fenomenologii Gusserlya* [Voice and Phenomenon: An Introduction to the Problem of Signs in Husserl's Phenomenology]. 209 p. St. Petersburg, Iskusstvo. (In Russian)
7. Malyutina, N. (2014). *Plastika personifikatsii golosa kak katalizator deistviya v sovremennoi drame* [Plastic Voice Personification as a Catalyst for Action in Modern Drama]. *Noveishaya drama rubezha vekov: Problema deistviya*. Pp. 29–45. Samara, izd-vo "Samskii universitet". (In Russian)
8. *Leksikon Novoi i Noveishei dramy* (2011) [The Lexicon of New and Newest Drama]. *Teatr*. No. 2. URL: <http://oteatre.info/lexicon-novoy-i-noveyshey-dramy/> (accessed: 21.04.2022). (In Russian)
9. Villiers de l'Isle Adam, Au. (1975). *Zhestokie rasskazy* [Cruel Tales]. 239 p. Moscow, Nauka. (In Russian)

The article was submitted on 03.07.2022  
Поступила в редакцию 03.07.2022

**Журчева Ольга Валентиновна**,  
доктор филологических наук,  
профессор,  
Самарский государственный социально-педагогический университет,  
443099, Россия, Самара,  
Максима Горького, 65/67.  
janvaro@mail.ru

**Zhurcheva Olga Valentinovna**,  
Doctor of Philology,  
Professor,  
Samara State University of Social Sciences  
and Education,  
65/67 Maxim Gorky Str.,  
Samara, 443099, Russian Federation.  
janvaro@mail.ru