

УДК 882.09

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-106-110

**ФИГУРА НАРРАТОРА КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ
«ДОКУМЕНТАЛЬНОГО» СЮЖЕТА В ИСТОРИЧЕСКИХ
ПЬЕСАХ-ПРИТЧАХ Э. РАДЗИНСКОГО**

© Ольга Журчева

**THE FIGURE OF THE NARRATOR AS A WAY
TO CREATE A “DOCUMENTARY” PLOT
IN THE HISTORICAL PLAYS-PARABLES BY E. RADZINSKY**

Olga Zhurcheva

The article studies the peculiarities of dramatic narration in E. Radzinsky's plays-parables. Modern theater and dramaturgy strive to reflect the qualitative changes in representative forms and their potential stage possibilities. One of these forms is the reception of dramatic narration, when the event that is being shown is replaced by the event that is being told about. This technique is actively used by the playwright E. Radzinsky in his historical plays-parables “Conversations with Socrates”, “Lunin, or the Death of Jacques”, “Theater of the Times of Nero and Seneca”, “The Executioner, or Conversations on the Way to the Guillotine”. Despite the fact that the plot is based on a documentary (or pseudo-documentary) text: the story of the life and execution of Socrates, described by Plato; “Moral Letters” to Lucilius (procurator of Sicily) by Seneca; “Letters from Siberia” by Mikhail Lunin; “Notes of an Executioner” by Charles Henri Sanson, the famous executioner during the era of the Great French Revolution, the play has a setting for oral speech. The playwright uses various techniques in constructing a plot to introduce this kind of a narrator into the text. The protagonist acts as a narrator, his position, the system of evidence, the testimony that the narrator uses – all these create an attitude of authenticity, the semblance of documentarity.

Keywords: E. Radzinsky, representativeness, plays-parables, dramatic narration, event, attitude of authenticity

Статья посвящена особенностям драматургической наррации в пьесах-притчах Э. Радзинского. Современный театр и драматургия стремятся отразить качественные изменения репрезентативных форм, их потенциальные сценические возможности. Одной из таких форм становится прием драматургической наррации, когда на смену событию, которое показывают, приходит событие, о котором рассказывают. Таким приемом активно пользуется драматург Э. Радзинский в своих исторических пьесах-притчах «Беседы с Сократом», «Луни́н, или смерть Жака», «Театр времен Нерона и Сенеки», «Палач, или разговоры по пути на гильотину». Несмотря на то, что в основе сюжета лежит документальный (или псевдодокументальный) текст: история жизни и казни Сократа, описанная Платоном; «Нравственные письма» Сенеки Луцилию (прокуратору Сицилии); «Письма из Сибири» Михаила Лунина; «Записки палача» Шарля Анри Сансона, знаменитого палача в эпоху Великой французской революции, – в пьесе есть установка на устное говорение. Драматург использует различные приемы при построении сюжета, чтобы ввести в текст подобного рассказчика, то есть нарратора. Герой действует как нарратор, его позиция, система доказательств, свидетельские показания, которыми пользуется нарратор, – все это само по себе создает установку на достоверность, видимость документальности.

Ключевые слова: Э. Радзинский, репрезентативность, пьесы-притчи, драматургическая наррация, событие, установка на достоверность

Для цитирования Журчева О. Фигура нарратора как способ создания «документального» сюжета в исторических пьесах-притчах Э. Радзинского // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 3 (73). С. 106–110. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-106-110

Размышления о том, как проявляется ориентация на устную речь (шире – на нарратив) в исторических пьесах-притчах Эдварда Радзинского, хочется начать с двух весьма выразительных

цитат. Выдающийся литературовед М. Н. Эпштейн отмечал:

«„Жизнь – это история, рассказанная идиотом, наполненная шумом и яростью... “ В этой знаменитой шекспировской дефиниции жизни (из „Макбета“) нас так поражает ее „идиотизм“, что мы не замечаем другого, более глубокого парадокса: жизнь – это история, рассказ, способ повествования» [1, с. 47].

Высказывание Джерома Брунера, создателя когнитивной нарратологии, по сути, о том же:

«У нас, по-видимому, нет иного способа описания прожитого (и проживаемого) времени, кроме как в формах нарратива» [2, с. 11].

Современный театр и драматургия постоянно демонстрируют качественные изменения репрезентативности театра, связывают это не только с особенностями игрового пространства, но и с привязанностью к тексту. Именно наррация характеризует поэтику новой пьесы и специфику ее театральной реализации. Вопрос о специфике драматургической наррации и ее функциональности не нов, он достаточно разработан теоретически. Однако разнообразие современных текстов для театра столь велико, художественный опыт и видение мира драматургами столь разнообразны, что проблема продолжает требовать уточнений, дополнительных описаний и обобщений, поскольку это связано с трансформацией родовых признаков драмы, конвергенцией жанров и с особым типом документальности.

Нарратив изначально присутствовал в драматургии. А. А. Аникст в свое время писал о драматической речи, отмечая ее всеобъемлющую функцию в драматургии от античности вплоть до XVII века, поскольку с ее помощью описывались (а не изображались визуальными средствами) место и время действия, «передавались не только желания и мнения персонажей, но и их душевные переживания, скрытые мысли» [3, стб. 508], таким образом, воспроизводился не жизнеподобный бытовой диалог, а поэтическим словом передавались сюжеты и образы. Можно сказать, что все драматическое произведение воплощало в себе в большей степени «поэтический стиль автора» [Там же].

Однако современная теория противопоставляет нарратив драматическому исполнению, основываясь на том, присутствует или отсутствует посредник между автором и читателем/зрителем или, иначе говоря, между субъектами эстетической коммуникации. Еще М. М. Бахтин обозначил основные критерии повествовательности:

«Перед нами два события: событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [4, с. 403].

Особого внимания заслуживают монодрамы – пьесы, содержащие монолог одного-единственного персонажа, или те, в которых имеет место преобладание монологического типа речи над диалогическим, или же в тех случаях, когда автор стремится раскрыть внутренний мир героя (например, в солилоквиях). В подобных случаях важным оказывается определить границы нарративного высказывания и собственно драматического.

Пьесы Э. Радзинского «Беседы с Сократом» (1973), «Луниин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина» (1979), «Театр времен Нерона и Сенеки» (1982), «Палач, или Разговоры по пути на гильотину» (2007), как видно, относятся к разным историческим периодам, однако, их можно назвать тетралогией. Объединяет пьесы не только тема «диалогов перед смертью», но и некая общая тенденция к трансформации и нарастанию нарративных драматургических стратегий.

Жанр притчи изначально предполагал устное бытование (Христос говорил притчами со своими учениками). Притча в основе своей сродни басне, которая тоже имеет установку на устную речь. И притча, и басня тем не менее развивались в сторону литературной, а не устной риторики. А в XX веке в момент возникновения притчеобразной пьесы, драматургической параболы жанр стал соотноситься с игрой ума, с интеллектуальной философской драмой (см. подр.: [5, с. 40–70], [6, с. 108–120]). Драматургическая параболы черпает свои сюжеты из метатекста мировой культуры: чаще всего из мифологии, фольклора, художественной литературы. Присваивая и переосмысляя более или менее известные образы, драматург добивается того, что мы называем парабололизацией, то есть создает смысловые полюса (преходящее и вечное) и формирует необходимые аксиологические критерии, позволяющие как герою, так и читателю/зрителю сделать нравственный выбор.

Эдвард Радзинский – историк. Он обращается к событиям и именам, которые, возможно, не всегда известны современному человеку или известны поверхностно: биографии античного философа Сократа и декабриста Михаила Лунина,

особенности взаимоотношений Нерона и Сенеки, трагические казни в эпоху Великой французской революции. И, казалось бы, они не вполне годятся для параболизации. Но именно их использует Радзинский как своеобразную призму, через которую яснее проступают черты современности.

Интересно, что в основе сюжета лежит документальный (или псевдодокументальный) текст: история жизни и казни древнегреческого философа Сократа, описанная Платоном; «Нравственные письма» древнеримского писателя и философа Сенеки Луцилию, прокуратору Сицилии; «Письма из Сибири» декабриста Михаила Лунина; «Записки палача» Шарля Анри Сансона, знаменитого палача в эпоху Великой французской революции.

Необходимую для драматургической параболы ситуацию нравственного выбора Радзинский заостряет предельно: его герои вынуждены совершать свой выбор на пороге смерти. Ожиданием смерти начинается пьеса и ее наступлением или осознанием неотвратимости завершается. В каждой из пьес-притч Радзинского в разных вариациях используется один сюжетообразующий прием: герой либо сам расследует историю своей жизни или своей смерти, либо он выступает как свидетель или участник суда над самим собой. Несмотря на расстановку сил в сюжете, протагонист неизбежно вступает в полемику со своими судьями и палачами.

Драматург каждый раз предлагает свой вариант жанра пьесы-притчи, где выбор должен сделать не герой, ибо он его уже сделал в историческом прошлом, а современный читатель/зритель, который вынужден самостоятельно не только разобраться в давно случившейся истории, но и соотнести ее с современностью. Герои Радзинского формулируют некие нравственные максимы, непреложность которых обеспечена подробно воссозданным историческим контекстом. Ощущение же подлинности этого контекста достигается, в свою очередь, не только обращением к реальным событиям и лицам истории, но и использованием как подлинных писем и документов, так и исторических (иначе говоря, литературных) анекдотов, которые в контексте пьесы тоже становятся своеобразными документами эпохи.

Что же получается в результате соединения устных и письменных речевых жанров в пьесах Радзинского?

Обращают на себя внимание названия пьес: в них заложены как минимум два принципа сюжетостроения – беседы (разговоры) и театральное представление – театр, разыгрывание смерти на глазах «хозяина».

В пьесах о Сократе и о палаче Сансоне текст смыслово и графически разделен на условные три части (можно считать их действиями), «Театр времен Нерона и Сенеки» и «Лунин» никак не разделены на действия и картины, но подчеркнута фрагментарны. Уже с пьесы о декабристе Луине (второй по времени написания) ремарочный текст расширен по объему и впрямую включен в сюжет наряду с монологами и диалогами персонажей.

Пьесы-притчи Э. Радзинского часто называют монодрамами. Заявление спорное, но имеющее право на существование. Хотя бы потому, что первоначально существенным признаком жанра считалось число исполнителей [7, с. 456], [8, с. 586]. Так, например, выдающийся специалист по античной драме В. Н. Ярхо называл «трагедиями-монодрамами» некоторые драмы Софокла – «Электра», «Эдип» – на том основании, что действие в них «сконцентрировано вокруг центрального персонажа» и количество произнесенных этим персонажем стихов значительно превышает все остальные [9, с. 31–32]. Так что обозначение жанра «монодрама» связано в первую очередь с центральным положением главного героя. В «Беседах с Сократом» и «Театре времен Нерона и Сенеки» герои принимают участие в диспуте, открыто или опосредованно высказывают свои мысли о мире, о жизни.

В первой пьесе Сократ не единственный монологизирующий персонаж – здесь у каждого есть свой монологический «выход». В первой части пьесы «Пир» Сократ получает от драматурга предпочтения: он знает, что его завтра ждет суд и наказание, и напоследок решает провести ночь в беседах с другом и учениками, к которым присоединяются его враг и его жена. В подобной ситуации парадоксальные рассуждения философа о человеческой природе приобретают характер пророчеств, а он сам становится своего рода главным нарратором среди других говорящих. В частях «Суд» и «Тюрьма» монологи Сократа становятся длиннее и занимают все больше места в беседах с другими действующими лицами.

В пьесе «Театр времен Нерона и Сенеки» Нерон сам становится режиссером, актером и сценаристом всего происходящего. Поскольку почти все события происходят не на сцене (действие пьесы, по мысли драматурга, должно происходить на арене римского цирка), а за сценой, то о них в основном рассказывается. Рассказчиком становится Нерон, он же единственный субъект сознания, так как все остальные, даже Сенека, практически лишены собственного голоса, их реплики сведены к минимуму. Драматург использует своего рода минус оценку: мир, пред-

ставленный в монологах Нерона, лишен красоты, правды, порядка, морали.

В «Луние» герой с помощью воспоминаний, воскрешения прошлого перемещает зрителя/читателя в ментальный мир своих размышлений о произошедшем с ним в течение жизни. Поскольку в большинстве сцен главный герой разговаривает с людьми из прошедшей жизни героя или с персонажами вымышленными, представляющими собой лишь маски (функции), а не реальных людей, то почти весь текст пьесы, за небольшим исключением, можно назвать монологом Лунина.

В пьесе «Палач, или Разговоры по пути на гильотину» возникает сложный прием театра в театре (и текста в тексте). Главного героя, палача Сансона, и, соответственно, всех остальных персонажей, с ним связанных, актуализирует, выводит на сцену воображение режиссера М. Только появившись перед зрителем/читателем как персонаж театрального представления, Сансон становится реальностью и с помощью своих рассказов о событиях своей жизни «оживляет» и всех остальных. Таким образом, почти всю пьесу можно считать разыгранным по ролям повествованием главного героя.

Все эти способы построения сюжета в пьесах Радзинского направлены на то, чтобы ввести в текст рассказчика, то есть нарратора. Заглавный герой действует как нарратор, его позиция, система доказательств, свидетельские показания, которыми он пользуется, – все это само по себе создает установку на достоверность, видимость документальности. Можно сказать, что к устному слову, к «свидетельским показаниям» драматург питает больше доверия, чем к слову, зафиксированному на бумаге. Неслучайно Сократ приходит в ужас, когда узнает, что его первый ученик записывает за ним его остроумные софизмы как философские истины.

Для того чтобы понять, как устное говорение связано с «установкой на достоверность», можно обратиться к некоторым теоретическим выкладкам фольклористики, связанным с изучением современного прозаического нарратива. Здесь речь идет не о традиционных прозаических сюжетных текстах с установкой на достоверность (легенды, предания, былички), но об иных формах нарративной коммуникации. Специалист по этносемиотике И. А. Швед отмечала активное бытование текстов, принадлежащих к устной речевой народной культуре и интерпретирующих современные ритуальные практики и обряды, семейные рассказы и воспоминания, а также «„нестереотипные“ спонтанные повествования частного характера, включенные в повседне-

ную коммуникацию „носителей“ традиции и характеризующиеся ограниченной вариативностью и невыраженностью эстетической функции» [10, с. 258]. Подобный рассказ можно считать отражением общего знания о мире в бытовой, аксиологической и онтологической сферах. Среди нарративов, имеющих установку на достоверность, называют мемораты (рассказы по памяти), биографии, мемуарную литературу и другие источники.

Достоверность текста связана не только с ситуацией рассказывания, но и с рефлексией над произошедшим и рассказанным. Таким образом, ситуация рассказывания и само событие становятся равноправными и неразличимыми: «Пока происшедшее не получило названия, оно не может быть идентифицировано как событие» [11, с. 282]. Поскольку толчком для рассказывания в пьесах Радзинского становится переживание героя, стоящего на пороге смерти, то можно сказать, что толчком для наррации становится событие. Как писал Ю. М. Лотман, «событие есть пересечение семантической границы» [Там же].

Однако драматургический нарратив не предполагает изображения события, а предпочитает рассказывать о событии/событиях помощью одного нарратора, как это было в «Луние», или двух нарраторов, представляющих разные точки зрения, как в «Театре времен Сенеки и Нерона», или целой группы нарраторов (с выделением все-таки основного – как субъекта сознания, а иногда и субъекта речи), как в «Беседах с Сократом» и «Палаче».

Пьеса у Радзинского неожиданно становится не «показанной» историей, а «рассказанной» историей. Она дает возможность погрузиться читателю/зрителю в ментальный мир героя, принять его систему доказательств, воспринять его как субъект сознания в пьесе, посмотреть на мир (события) его глазами. Подобный драматургический нарратив создает художественный эффект достоверности, правдивости, документальности (подобной документальности эго-документа).

Список источников

1. Эпштейн М. Н. Жизнь как нарратив и тезаурус // Московский психотерапевтический журнал. 2007. № 4. С. 47–56.
2. Брунер Дж. Жизнь как нарратив // Постнеклассическая психология. 2005. № 1 (2). С. 9–30.
3. Аникст А. А. Драма // Театральная энциклопедия: в 5 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1963. Стб. 502–521.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эсте-

тики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

5. Агранович С. З., Саморукова И. В. Гармония – цель – гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. М.: Международный институт семьи и собственности, 1997. 135 с.

6. Журчева О. В. Русская драма XX века. Движение художественных форм и художественного сознания. Самара: изд-во СГСПУ, 2017. 166 с.

7. Мокульский С. С. Монодрама // Литературная энциклопедия: в 11 т. / под ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского. М.: Советская энциклопедия, 1934. Т. 7. С. 456–459.

8. Головенченко А. Ф. Монодрама // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: РАН ИНИОН, 2001. 1600 с.

9. Ярхо В. Н. Античная драма: Технология мастерства. М.: Высшая школа, 1990. 144 с.

10. Швед И. А. О коммуникативно-прагматическом аспекте прозаических текстов устной традиции с установкой на достоверность // Взгляд из Эстонии и Беларуси. Тарту: Научное издательство ЭЛМ, 2022. С. 257–297.

11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

References

1. Epshtein, M. N. (2007). *Zhizn' kak narrativ i tezaurus* [Life as a Narrative and Thesaurus]. *Moskovskii psikhoterapevticheskii zhurnal*. No. 4, pp. 47–56. (In Russian)

2. Bruner, Dzh. (2005). *Zhizn' kak narrativ* [Life as a Narrative]. *Postneklassicheskaya psikhologiya*. No. 1 (2), pp. 9–30. (In Russian)

3. Anikst, A. A. (1963). *Drama* [Drama]. *Teatral'naya entsiklopediya: v 5 t. T. 2*. Stb. 502–521. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian)

4. Bakhtin, M. M. (1975). *Formy vremeni i khronotopa v romane* [Forms of Time and Chronotope in the Novel]. M. M. Bakhtin. *Voprosy literatury i estetiki*. Pp. 234–407. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)

5. Agranovich, S. Z., Samorukova, I. V. (1997). *Garmoniya – tsel' – garmoniya. Khudozhestvennoe soznanie v zerkale pritchi* [Harmony – Goal – Harmony. Artistic Consciousness in the Mirror of a Parable]. 135 p. Moscow, Mezhdunarodnyi institut sem'i i sobstvennosti. (In Russian)

6. Zhurcheva, O. V. (2017). *Russkaya drama XX veka. Dvizhenie khudozhestvennykh form i khudozhestvennogo soznaniya* [Russian Drama of the Twentieth Century. The Movement of Art Forms and Artistic Consciousness]. 166 p. Samara, izd-vo SGSPU. (In Russian)

7. Mokul'skii, S. S. (1934). *Monodrama* [Monodrama]. *Literaturnaya entsiklopediya: v 11 t. Pod red. V. M. Friche, A. V. Lunacharskogo*. T. 7, pp. 456–459. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian)

8. Golovenchenko, A. F. (2001). *Monodrama* [Monodrama]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponjatii*. 1600 p. Moscow, RAN INION. (In Russian)

9. Yarkho, V. N. (1990). *Antichnaya drama: Tekhnologiya masterstva* [Antique Drama: The Technology of Mastery]. 144 p. Moscow, Vysshaya shkola. (In Russian)

10. Shved, I. A. (2022). *O kommunikativno-pragmaticheskom aspekte prozaicheskikh tekstov ustnoi traditsii s ustanovkoj na dostovernost'* [On the Communicative-Pragmatic Aspect of Oral Tradition Prose Texts Orientated Towards Authenticity]. *Vzglyad iz Estonii i Belarusi*. Pp. 257–297. Tartu, Nauchnoe izdatel'stvo YeLM. (In Russian)

11. Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Literary Text]. 384 p. Moscow, Iskusstvo. (In Russian)

The article was submitted on 27.08.2023
Поступила в редакцию 27.08.2023

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