



**ОЛЬГА ЖУРЧЕВА**

 <https://orcid.org/0000-0001-7800-021X>

Самарский государственный  
социально-педагогический университет  
Кафедра русской, зарубежной литературы  
и методики преподавания литературы  
443099 Самара  
ул. Максима Горького, д. 65/67  
janvaro@mail.ru

## СИТУАЦИЯ ПОРОГА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРИТЧЕ Э. РАДЗИНСКОГО ЛУНИН, ИЛИ СМЕРТЬ ЖАКА

## THE THRESHOLD SITUATION IN EDVARD RADZINSKY'S HISTORICAL PARABLE *LUNIN, OR THE DEATH OF JACQUES*

Статья посвящена разбору исторической притчи Э. Радзинского *Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии хозяина*. Исходя из жанровой парадигмы притчи, Э. Радзинский выстраивает конфликт пьесы с помощью пороговой ситуации ожидания главным героем казни. Лунин, ожидая смерти, вспоминает всю свою жизнь, поэтому все действие пьесы сосредоточено в реальном и в ментальном времени и пространстве. В реальности Лунин один в камере, в воображении его окружают множество людей, которых он встречал на своем пути. Этот сюжетный парадокс создает иллюзию визуализации воспоминаний героя и публичности его смерти.

**Ключевые слова:** историческая притча, пороговая ситуация, Э. Радзинский, М. С. Лунин, визуализация, парадокс.

The article is devoted to the analysis of the historical parable *Lunin, or the Death of Jacques, Recorded in the Presence of the Master* by Edvard Radzinsky. Proceeding from the genre paradigm of the parable, Radzinsky builds the conflict of the play with the use of the threshold situation, with the main character awaiting execution. While expecting death, Lunin recalls his whole life, therefore the whole action of the play is concentrated in the real and in the mental time and space. Although in reality Lunin is alone in the prison cell, in his imagination he is surrounded by many people whom he has met in the course of his life. This plot paradox creates the illusion of the protagonist's memories becoming visualised and of the public character of his death.

**Keywords:** historical parable, threshold situation, Edvard Radzinsky, Mikhail Lunin, visualization, paradox.

Пьесы-притчи традиционно строятся на переосмыслении мифа, фольклора, исторического события, литературного сюжета. Этот общеизвестный материал легче всего поддается параболизации, создает расположенную к игре ума необычность, да и само выявление сходного в разных эпохах пробуждает мысли о непреходящем и изменяющемся, вечном и временном<sup>1</sup>.

Осознанная в XX веке двойственность и диалектичность притчи дает жанровой форме новую жизнь. С одной стороны, эксперимент организует действие как саморазвитие авторской идеи, что создает условность ситуаций, где персонажи поступают по логике авторского замысла, а не по противоречивой сложности характера. Но, с другой стороны, все это не исключает бытовых, исторических реалий, узнаваемых образов и обстоятельств, элементов психологизма.

Литература XX века тяготеет к философскому обобщению этического, эстетического, социального опыта человечества, выдвигает и переоценивает общечеловеческие ценности на каждой новой ступени общественного развития. Очевидно, с этим связано появление в европейской и русской драме XX века достаточно самостоятельного жанра – притчи. В западном литературоведении и театроведении закрепилось еще одно название жанра – парабола. Хотя в *Словаре театра* П. Пави парабола и притча трактуются как идентичные понятия<sup>2</sup>, традиционно первое из них соотносилось с жанром, второе в большей степени характеризовало структуру произведения.

Парабола – жанровая структура с «двойным дном». Параболическая пьеса должна восприниматься как скрытый рассказ, аллегория, смысл которой должен постигнуть зритель. Фабула, ограниченная определенными рамками пространства и времени и изображающая реальную или придуманную среду, имеет казуальный характер. Одновременно с ней в сюжете присутствует мораль или поучение, в которой заложено интеллектуальное, систематическое или теологическое осмысление фабулы. Парабола в основе своей парадоксальна: рассказ о настоящем проецируется в прошлое или в будущее – это составляет основу художественного вымысла и условности. Композиция параболы выстроена в зависимости от совершенно определенного идеологического контекста, исторически и социально детерминированного, что и дает возможность связать внешнюю форму фабулы с современностью, с нашей действительностью<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> А. Г. Бочаров, *Свойство, а не жупел*, «Вопросы литературы» 1977, № 5, с. 100.

<sup>2</sup> П. Пави, *Словарь театра*, Москва: Прогресс 1991, с. 216.

<sup>3</sup> См.: О. В. Журчева, *Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века*, Самара: изд-во СамГПУ 2001; О. В. Журчева, *Русская драма XX века. Движение художественных форм художественного сознания*, Самара: СГСПУ 2017.

Для понимания личности, ставшей в центре исторического парадокса Э. Радзинского, хочется привести два фрагмента из очерка Н. Я. Эйдельмана *Лунин и его сибирские сочинения*:

Впоследствии он [Лунин – О. Ж.] запишет: «Мир, которого никто отнять не может, следовал за мною на эшафот, в казематы, в ссылку...»<sup>4</sup>.

И. И. Пущин и С. П. Трубецкой видели в Лунине добровольного мученика, полагая, что «в поступках его много участвует тщеславия, но им одним нельзя объяснить важнейших его действий, тут побудительная причина скрывалась в каком-нибудь более сильном чувстве»<sup>5</sup>.

Современники декабриста Михаила Сергеевича Лунина видели в его поведении, в его письмах, в его шутках самые противоречивые причины. И. Д. Якушкин писал: «... государственный преступник в 50 лет, позволяет себе выходки, подобные тем, которые он позволял себе в 1800 году, будучи кавалергардом; конечно, это снова делается из тщеславия и для того, чтобы заставить говорить о себе...»<sup>6</sup>. Его поведение казалось неуместным не только при Александре I, но и в мире сибирской ссылки его эскапады виделись несоответствующими времени и обстоятельствам.

Успешный драматург Эдвард Радзинский в 1970-е годы обратился к такому трудному жанру, как притча. Так с пьесы *Беседы с Сократом* (1973) начался цикл пьес о разных и непохожих друг на друга исторических персонажах. Сходство в них наблюдалось только одно: их жизненный путь и нравственные убеждения могут послужить примером внутренней свободы, они предпочли смерть духовному рабству. Второй была пьеса *Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина* (1979). Завершила цикл пьеса *Театр времен Нерона и Сенеки* (1982). Через много лет была написана пьеса *Палач: разговоры по пути на гильотину* (2007), посвященная судьбе Мейерхольда, тематически и стилистически примыкающая к циклу.

Все четыре пьесы-притчи имеют сюжетом ситуацию пороговую: герои стоят на пороге смерти, предчувствуя собственную гибель, идут на нее с открытыми глазами. Таким образом, основным событием пьес становится жизненный путь героя (вернее воспоминания о нем), который и привел к роковой черте. По сути дела, события всех четырех пьес происходят

---

<sup>4</sup> Н. Я. Эйдельман, *Лунин и его сибирские сочинения*, [в:] С. М. Лунин. *Письма из Сибири*, изд. подготовили И. А. Желвакова, Н. Я. Эйдельман, Москва: Наука 1987, с. 310.

<sup>5</sup> Там же, с. 312.

<sup>6</sup> *Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина*, Санкт-Петербург: Наука 2007, с. 286.

в ментальном мире, в сознании героя. Поэтому они становятся своеобразными историческими расследованиями, которые должны поставить зрителя перед нравственным выбором, потому что герой свой выбор уже сделал, поэтому и оказался на пороге.

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<sup>7</sup>.

В пьесе *Лунин, или смерть Жака*, на первый взгляд, нет традиционных притчевых конструкций. Отечественная история времен декабристов и подробности их ссылки, их биографии и их взаимоотношения с властью – это не является собственно притчевым материалом, так как не является неким общеизвестным и поэтому подходящим для параболизации фактом современного общественного сознания. Это знание для избранных. Радзинский выстраивает пьесу таким образом, что она из собственно исторической становится драматургической параболой.

Мне показалось, что сюжетная ситуация пьес-притч Радзинского вписывается в концепцию лекции Евреинова *Театр и эшафот*. Евреинов, обращаясь к истории возникновения театра, трактует казнь, жертвоприношение, распятие и др. обобщенно, как зрелище. Радзинский в своих пьесах-притчах превращает ожидание казни и саму казнь в зрелище на сцене, в театре. Это происходит не только потому, что в центре каждой из его пьес мучительная смерть центрального героя, но и потому, что герой, разматывающая нить собственной судьбы, как бы собирает вокруг себя толпу людей, окружавших его в течение всей жизни.

Лекция *Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института* сыграла роль своего рода пратекста к целой группе последующих научных работ Н. Н. Евреинова, посвященных происхождению и истории театра. Она развернулась в таких книгах, как *Происхождение драмы. Первобытная трагедия: роль козла в истории ее возникновения* (1921), *Происхождение трагедии. Фольклористический очерк* (1921), *Первобытная*

---

<sup>7</sup> М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: Наука 1975, с. 397.

*драма германцев* (1922), *Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов* (1924). Однако «Театр и эшафот» – это не совсем научное исследование, скорее концептуальный документ, отражающий умонастроение и умозаключение художника о наступившей эпохе. Впервые лекцию *Театр и эшафот* Н. Н. Евреинов прочел в Одессе 28 августа 1918 года под эгидой Южного театрального агентства Е. Гениса и П. Зенкевича<sup>8</sup>.

Квинтэссенцией лекции Евреинова, пожалуй, являются следующие строчки:

Куда бы мы ни обратились в поисках начала театра, – к истории, фольклору, психологии ребенка или этнографии, – везде мы наталкиваемся на явные или скрытые признаки эшафота, где палач и жертва (человек или животное) первые на заре искусства драмы определяют своим действием притягательность этого нового для толпы института – института, еще только в будущем имеющего стать театром<sup>9</sup>.

Интересно, что в другой работе *За кулисами кулис. Театр тож. Эшафот как театр* встречается тот ход, который впоследствии будет использован Э. Радзинским:

Вот больной, умирающий, собирается ли толпа смотреть на него? Нет. Потому что здесь нет театра (борьбы, насилия, человеческого произвола, преображения, от творческой воли человека зависящего). Но больна (травматические повреждения) и жертва торговой казни (кнутом) и толпа жадно смотрит. Потому что здесь театр = эшафот<sup>10</sup>.

В работах Н. Н. Евреинова сказывается его идея тотальной театрализации жизни, театра как реабилитации человека и общества в целом, как

[...] художественное отрешение всех известных социальных практик, в ряду которых стоит даже сама Октябрьская революция. Именно этот смысл был заложен во впечатляющем перформансе 1920-х годов «Повторное взятие Зимнего дворца», в котором принимали участие более 10 тыс. актеров и 150 тыс. зрителей<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> *Хроника*, «Мельпомена» 1918, № 23, 7 сентября, с. 15.

<sup>9</sup> Н. Евреинов, *Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института*, публикация, вступ. текст и прим. В. Иванова, [в:] *Мнемозина. Документы и материалы по истории русского театра XX в.*, сост. В. Иванов. Москва: Издательство ГИТИС 1996, с. 37.

<sup>10</sup> Н. Евреинов, *Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920–1950 гг.*, сост. и предисл. И. М. Чубаров. Москва: Логос-альтера 2004, с. 191.

<sup>11</sup> И. Чубаров, «Эшафот как театр» *Николая Евреинова*, «Социология власти» 2012, № 8, с. 56.

Эта эстетическая и социальная концепция театрализации жизни предполагает возможность инсценирования всех сторон жизни, но не только. Инсценировке подается смерть и связанная с ней атрибутика. Евреинов предлагает два пути реализации этой темы: представить опыт другого (дать ему говорить) или инсценировать этот опыт (если другой мертв). Интересно, что в работе *Эшафот как театр* Евреинов утверждает, что казнимые и мучимые жертвы не лишены были своеобразного лицедейства. Правда, это не есть оправдание пыточной практики и казней.

Но «осознание этого симулятивного эффекта является более действенным средством борьбы с невыносимой социальной реальностью, чем действительно иллюзорные надежды на «справедливое право», «мягкие наказания» или «открытую тюрьму»<sup>12</sup>.

Лунин не случайно становится персонажем литературного произведения, а тем более исторической притчи. Его фигура сложная, не только в политическом, но и в культурном отношении: он успел многое увидеть, почувствовать и реализовать в куртуазном уходящем XVIII в.; он вступил на самостоятельное политическое поприще с первыми годами XIX в.:

Лунин «довольно рано становится героем полуполюгендарных или легендарных рассказов, о нем ходят анекдоты, трудно отличимые от были; он совершает действительные поступки, похожие на небылицы, начиная с дерзких проказ, дуэлей в первые годы службы (совпадающие с первыми годами нового века) и кончая издевательскими шуточками над следователями в 1826 г.»<sup>13</sup>.

Он стал в какой-то степени последней жертвой репрессий над декабристами, поскольку одной из версий его смерти (точка зрения историков С. Б. Окуня и Н. Я. Эйдельмана) – является удушение арестованного в 1845 году в Акатуе. В пьесе Радзинский создает образ конкретный и обобщенный одновременно: Лунин выступает как своего рода квинтэссенция поколения и в то же время некая маргинальная для своего времени персона.

Первые слова Лунина (не считая пролога): «Рад вас приветствовать в моем гробу»<sup>14</sup> (аллюзия и не единственная к *Запискам из Мертвого дома* Ф. М. Достоевского) практически задают направление сюжета. Судьба государственного преступника определена – он умрет от апоплексического удара, т. е. будет удушен в своей постели. Таким образом, все разговоры,

<sup>12</sup> Там же, с. 57.

<sup>13</sup> Н. Я. Эйдельман, *Лунин и его сибирские сочинения...*, с. 303.

<sup>14</sup> Э. Радзинский, *Лунин, или Смерть Жака*, [в:] он же, *Боги и люди*, Москва: АСТ: АСТ МОСКВА 2007, с. 148. В дальнейшем цитаты из пьесы будут приводиться по этому изданию, страницы указаны в тексте.

воспоминания, каламбуры и риторические заявления героя будут крутиться вокруг темы смерти, точнее казни.

Отношение к смерти у палачей и у приговоренного разное. Для палачей, поручика Григорьева, писаря, мужиков-душителей, смерть – это серьезная и пугающая тема. Для Лунина смерть – это привычка все время находиться на краю пропасти, поэтому возникает насмешка над смертью, игра со смертью. Вероятно, здесь можно говорить об амбивалентном отношении к смерти: соединение серьезного и комического как понимание единства жизни и смерти. Этому есть своеобразные доказательства – надежда Лунина на то, что его мысли, зафиксированные в его письмах и трудах, дойдут до потомков, найдут свое место в вечности; рефреном в пьесе звучит латинская поговорка: «Улетают слова, но остается написанное».

Показателен первый диалог с Григорьевым:

ГРИГОРЬЕВ. ... А вот чей портрет вы на стенку повесили – принужден я спросить.

ЛУНИН. И это – знакомец [...].

ГРИГОРЬЕВ. А это, если не ошибаюсь, государственный преступник Муравьев-Апостол у вас висит?

ЛУНИН (смешок). У нас висит... Ну вот, сами знаете, а чего спрашиваете? [...]

ГРИГОРЬЕВ. [...] Ну зачем же вы государственного преступника и повесили?

ЛУНИН. Это вы его повесили, любезнейший! А я его не вешал. (Смешок) Фраза?

Последние слова он произносит смеясь, туда – в темноту, в толпу мундиров.

Я ведь шутник, господа... (148–149).

Еще один пример, связанный с соблюдением общепринятых обычаев: переодевание, соборование, присутствие священника, который закроет глаза. Лунин хранит ритуал, требует его соблюдения, в то время как его палачи стремятся нарушить своеобразную святость смерти, казни:

ЛУНИН. Послушайте, мальчик, я редко шучу. (Он холодно и страшно посмотрел.) Священник закроет мне глаза. Только тогда вы шею мою получите. Если не так, Григорьев, добирайтесь до нее сами. И уж двух как минимум я с собой заберу при лучшем для вас исходе (151).

В посмертных записках (монолог) Лунина присутствует постоянная соотнесенность тюрьмы, смерти, казни с публичностью, с костюмированностью, со зрелищем:

...разум угасает... в грязи, в вони, в мучениях, в обществе убийц и фальшивомонетчиков, где единственное зрелище – публичная порка, которую заставляют меня смотреть!.. (155)

...Ибо после публичной порки... после поручика Григорьева и убийц... возвращаясь в свою камеру, я в воображении учился видеть Магомета и Будду... (155).

Кольцевая композиция связана с ожиданием смерти и с видениями всей предшествующей жизни, куда естественно включены собственно события из жизни Лунина, его реальные высказывания, реальные люди, с которыми он встречался и фрагменты его писем из Сибири сестре, Екатерине Сергеевне Уваровой. Поскольку сюжет представляет собой чередование событий действительных и событий-воспоминаний (происходящих в сознании Лунина), они, с одной стороны, представлены в хронологии, определенной самим героем: детство – бал – суд – плаха, а с другой стороны, происходят как бы симультанно, одновременно, потому что теснятся в голове героя.

По сути дела Радзинский выставляет заглавного героя в таком виде, что он намеренно делает свою тайную тюремную жизнь с допросами, экзекуциями, унижениями и казнью в финале достоянием театра, т.е. общественным достоянием.

Прием визуализации внутреннего, ментального пространства – воспоминаний Лунина – соединяется с декларативностью и риторичностью тона его писем, а также с условностью притчеобразного построения сюжета, образов персонажей и метафоричности монологов. Это само по себе выводит героя на авансцену, лишает его бытового пространства, заставляет быть «на народе», обращаться к зрителю с прямыми декларациями. В конечном итоге, гибель его тоже происходит как бы прилюдно, как публичная казнь. Не случайно он в своих репликах словно бы предупреждает: меня убьют.

Жанр исторической притчи позволяет драматургу выйти к обобщениям, к выводу частной истории к вечным истинам и архетипам. Это воплощено в системе персонажей:

Жизнь-то свелась к ним, к четырем: Каин... Авель... Кесарь... и Мария – на одной лавочке умещается вся жизнь! (199).

При обилии лиц, которые мелькают в воображении Лунина, а соответственно и перед читателем/зрителем, они сведены драматургом к четырем фигурам, вечным образам: Кесарь, Авель, Каин, Мария. Кесарь – это три царственных особы, с которыми был в своей жизни связан Лунин, три брата – Александр, Константин, Николай. Фигуры Авеля и Каина, поначалу обозначенные как Первый мундир и Второй мундир, впоследствии разделены на Первый мундир и Сермягу (каторжника). Исходя из цитат из писем Лунина – это портрет общества, разделившегося после восстания на палачей и жертв, т.е. на Каинов и Авелей, добровольно и даже с удовольствием принявших для



себя и ту, и другую роль. Наконец, Мария – Прекрасная дама, Богородица. В письмах Лунин упоминает двух женщин, которые фантазией драматурга приобрели в жизни героя гораздо большее значение, чем на самом деле. Одна из них – Наталья Потоцкая, вторая – Мария Волконская.

Евреинов придумал название своей лекции скорее как эффектный ход, апеллируя к тематике своих последующих научных изысканий. Однако если попытаться применить эту формулировку к пьесе Радзинского, можно увидеть, как в ней проступают сюжетные принципы притчи:

1. Пороговая ситуация задает особый тип высказывания героя и восприятия представленных событий.
2. Возникает ситуация визуализации ментального пространства – внутреннего монолога, воспоминаний, переживаний.
3. Декларативность высказывания выдвигает героя на авансцену, противопоставляя его всему миру.
4. Выбор в данном случае исторического персонажа работает на создание жанровой формы притчи, т. к. предполагает историческую, онтологическую и аксиологическую значимость нравственного выбора.
5. Создается своеобразный эффект катарсиса (скорее близкое к катарсису сожаление, сопереживание) в силу неизбежного трагического начала в притче – уроком для зрителей может стать только неизбежная ситуация физической гибели героя, что собственно и знаменует его моральную победу.

## References

- Bakhtin, Mikhail M. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Nauka, 1975.
- Bocharov, Anatoliy G. "Svoystvo, a ne zhupel", *Voprosy literatury*. No. 5 (1977): 100.
- Chubarov, Igor M. «Eshafot kak teatr» Nikolaya Evreinova. In: *Tsotsiologiya vlasti*. No. 8 (2012): 50–57.
- Eydelman, Naum Ya. *Lunin i ego sibirskie sochinenia*. In: S. M. Lunin. *Pisma iz Sibiri*, eds. I. A. Zhelvakova, Naum Ya. Eydelman. Moskva: Nauka, 1987: 301–352.
- Khronika*. In: *Melpomena*. No. 23, 7 sent. 1918: 5.
- Pavi, Patris. *Slovar teatra*. Moskva: Progress, 1991: 216.
- Radzinskii, Edvard. *Lunin, ili Smert Jacqa*. In: *Bogi i lyudi*. Moskva: AST:AST MOSKVA, 2007: 318.
- Yevreinov, Nikolai N. *Taynye pruzhiny iskusstva. Stati po filosofii iskusstva, etike i kulturologii: 1920–1950 gg.*, ed. I. M. Chubarov. Moskva: Logos-altera, 2004.
- Yevreinov, Nikolai N. *Teatr i eshafot. K voprosu o proishozhdenii teatra kak publichnogo instituta*. In: *Mnemozina. Dokumenty i materialy po istorii russkogo teatra XX v.*, ed. V. Ivanov. Moskva: izdatelstvo GITIS, 1996: 14–44.
- Zapiski, stati, pisma dekabrista I. D. Yakushkina*. St. Peterburg: Nauka, 2007.
- Zhurcheva, Olga V. *Russkaya drama XX veka. Dvizhenie khudozhestvennykh form i khudozhestvennogo soznania*. Samara: SGSPU, 2017.
- Zhurcheva, Olga V. *Zhanrovye i stilevye tendentsii v dramaturgii XX veka*. Samara: izd-vo SamGPU 2001: 184.