

УДК 811.11

ПРИТЧА ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА

© В.Б.Шамина

Статья посвящена анализу притчевых элементов в постмодернистском произведении. Интерес к данной теме обусловлен тем, что в последнее время писатели разных стран проявляют большой интерес к этому жанру. При этом притчевое начало своеобразно функционирует в постмодернистской литературе, что показано в статье на примере пьесы М.МакДонаха «Человек-подушка». Автор приходит к выводу, что тяга к притче вызвана, с одной стороны, утратой нравственных ориентиров, а с другой – многослойной метафоричностью притчевой формы, позволяющей писателю-постмодернисту использовать ее как гипернарратив.

Ключевые слова: притча, постмодернизм, драма, метатеатральность, гипертекст.

На первый взгляд, постмодернизм по самой своей природе чужд притчевому началу в силу его дидактизма, что в корне противоречит одному из основных постулатов постмодернизма – утверждению о множественности истины. Тем не менее, как это ни парадоксально, рубеж XX-XXI веков был отмечен в литературе явным возрастанием интереса к этому жанру. Об этом, в частности, рассуждает российский критик Илья Кукулин в интервью с Алексеем Цветковым, справедливо замечая, что «активизация интереса к притче происходит параллельно в интеллектуальной литературе и в массовой культуре. Жанр притчи может использоваться в новых, неожиданных целях, но остается привкус притчеобразности: текст отсылает к внеположному смыслу, который не может быть назван прямо» [1]. Этот процесс затронул в равной степени как отечественную, так и зарубежную литературу, о чем свидетельствует, в частности, пьеса Мартина МакДонаха «Человек-подушка», являющаяся предметом исследования данной статьи.

Действие большинства пьес Мартина МакДонаха, который за последнее время снискал невероятную популярность в нашей стране, разворачивается в ирландской провинции, которая во многом напоминает задворки любого современного государства с его очень узнаваемыми проблемами и типажам. Именно этот факт, а также определенная созвучность с Чеховым (боль за судьбу маленького человека, отсутствие внешней динамики, психологический подтекст) и сделали этого автора столь понятным и близким российской публике [2]. В то же время в двух своих последних пьесах «Человек-подушка» (2003) и «Безрукий из Спокэна» (2010) МакДонах расстается с милой его сердцу и полюбившейся зрителю ирландской глубинкой и переносит действие в условное пространство некоего тоталитарного государства («Человек-подушка») и не менее условную Америку («Безрукий из Спокэна»). И ес-

ли даже в «ирландских» пьесах автора общечеловеческое явно превалировало над национальным, то в данном случае сам выбор места действия подчеркивает стремление автора говорить о проблемах, не связанных с какой-либо конкретной страной, что имеет прямое отношение к одному из жанровых признаков притчи – пространственной и временной неопределенности.

Остановимся на первой из двух пьес, которая вызывает наибольшее количество споров. В этой связи стоит отметить, что драматургия МакДонаха в нашей стране до сих пор привлекает внимание скорее театральных критиков, нежели литературоведов-филологов, о чем свидетельствует большое количество рецензий на спектакли по его пьесам и почти полное отсутствие литературоведческих работ; не многим лучше и ситуация на родине драматурга, о чем пишет автор первого серьезного исследования творчества МакДонаха на его родине – Патрик Лонерган [2: xvi].

Если предшествующие пьесы МакДонаха, несмотря на присутствующую в них интертекстуальность и некоторые другие постмодернистские черты, все же полностью укладывались в эстетику реалистического психологического театра, то рассматривать драму «Человек-подушка» вне постмодернистских категорий просто не представляется возможным. В то же время архитектура всей пьесы балансирует на двух взаимоисключающих началах. С одной стороны, здесь присутствует достаточно связный, поддающийся пересказу реалистический пласт. В некотором тоталитарном государстве, в городе Каменец (который, возможно, является отсылкой к Восточной Европе) начинают происходить страшные убийства детей, которые, как выясняется, в точности повторяют ситуации, описанные в рассказах писателя Катурыяна. В ходе расследования полицейские Ариэль (молодой, невзрачный) и Тупольский (пожилой и рассудительный) выясняют, что родители Катурыяна ставили

над ним своеобразный эксперимент. Они заметили у мальчика незаурядные творческие способности и решили развить их достаточно своеобразным образом: когда ему исполнилось семь лет, он каждую ночь слышал за стенкой душевнораздирающие крики ребенка, в то время как родители уверяли, что это всего лишь плод его воображения. Рассказы мальчика становились все лучше и лучше и в то же время все мрачнее и мрачнее. В четырнадцать лет он получил первый приз на литературном конкурсе, но вскоре узнал, что все эти годы родители в потайной комнате мучили его старшего брата, ставшего в результате творческого эксперимента умственно отсталым. Катурян убивает родителей и берет на себя заботу о брате. В момент действия пьесы Катурян находится на допросе и слышит за стенкой крики своего брата Михаила, которого, как выясняется позже, полицейский Ариэль не бил, но просто просил кричать, как можно громче. Катуряна больше всего волнует судьба брата и своих рассказов, ради них он готов отдать собственную жизнь, но, узнав, что именно его недоразвитый брат воплотил сюжеты рассказов в жизнь, убивает его, чтобы избавить от страданий, берет всю вину на себя и готов принять смерть, умоляя только об одном – чтобы его рассказы были сохранены.

Так в пьесе вполне отчетливо формулируются основные вопросы, достаточно часто звучащие в литературе, – моральная ответственность художника за свое творение, равно как ответственность родителей за поступки своих детей, а также правомерность ограничения свободы творчества. Все эти достаточно актуальные вопросы «упакованы» в откровенно условную форму метатеатрального действия. Этому прежде всего способствует сама форма допроса, в которой полицейские четко распределяют свои роли – «Я забыл сказать, он – плохой полицейский, а я хороший». «У нас такая игра – мы говорим, „Спасибо, что напомнил“» [3]. Так, в пьесу вводится одно из ключевых понятий постмодернизма – «игра». Михаила заставляют *играть* – то есть, кричать, *как будто* его мучают, и он очень доволен, что его хвалят за хорошее исполнение. Сам Михаил решил *разыграть* рассказы брата, по его словам, не зная, что получится. Мир-театр сливается в пьесе с понятием мир-текст: «мы не знаем, что дети умерли, просто об этом *написали* в газете», – говорит Катурян [3]. Реальность мучений брата становится текстами Катуряна, которые в свою очередь материализуются в реальности. Казненный Катурян в финале встает и, снимая с головы мешок, говорит, что в последние мгновения своей жизни придумал интерес-

ный поворот истории о своем брате – когда Человек-подушка предложил Михаилу уйти из жизни, чтобы не страдать, тот предпочел мучиться ради того, чтобы его брат в будущем стал хорошим писателем. Так, текст снова приобретает приоритетное положение. Более того, допрос следователей во многом напоминает подход критиков-традиционалистов к постмодернистскому произведению:

Тупольски. Эта история начинается так: «Жила-была маленькая девочка, и у нее был отец, который очень дурно с ней обращался...»

Катурян. Он избивал ее. Он... <...>

Ариэль. Вы сказали «Он...» и замолчали.

Тупольски. Что он олицетворяет?

Катурян. Он олицетворяет плохого отца. Он был плохим отцом. Почему вам кажется, что он должен что-то олицетворять? <...>

Тупольски. <...> в вашем творческом наследии немало историй о том, как с маленькой девочкой или маленьким мальчиком плохо обращались! <...>

Катурян. Но это ничего не значит. Я не пытаюсь этим ничего сказать! <...>

Ариэль. Не пытаетесь чего?

Катурян. Ну...Вы хотите намекнуть на то, что я пытаюсь в своих рассказах сказать, что дети – это что-то олицетворяет?

Ариэль. А что вы «пытаетесь сказать», что? [4].

Подобно писателю постмодернисту, Катурян на протяжении всего допроса пытается убедить следователей в том, что «единственный долг писателя – рассказать историю», отстаивая абсолютную свободу автора как в выборе материала, так и от какой бы то ни было ответственности за возможные последствия написанного.

Огромное место в пьесе занимает тема детства. Фактически все рассказы Катуряна связаны с мучениями детей, что, как выясняется, имело место и в детстве полицейских дознавателей: Ариэль подвергался насилию со стороны отца и в итоге, как и Катурян, убил его, именно этим и объясняется его неврастеченность; отец Тупольского был безнадежным пьяницей, правда, сам Тупольский не считает, что вследствие этого тоже должен стать алкоголиком, а если и станет, то это будет «его личный выбор». Облекая в тексты страдания детей, Катурян, с одной стороны, обличает чудовищную жестокость, но с другой – невольно провоцирует ее.

Тема отцов и детей приобретает метафорический смысл, уравниваясь с темой авторства, что, в свою очередь, является одной из характерных метафор постмодернизма: постмодернистский художник постоянно чувствует и реализует свою

связь с литературными предками, одновременно разрушая и деформируя эту зависимость. Этому во многом способствует сама форма триллера, столь часто эксплуатируемая постмодернизмом – достаточно вспомнить «Парфюмера» Зюскинда или «Декоратора» Акунина. Во всех этих произведениях красота, искусство создаются через умерщвление и присвоение, что в свою очередь можно интерпретировать как ироничную саморефлексию постмодернистских художников. Да и форма детектива, которая заявлена в начале, также вскоре оборачивается чисто литературной игрой, что, как уже было сказано, проявляется в значительно большем внимании к текстам, созданным Катуряном, нежели к событиям как таковым. Читатель шаг за шагом разгадывает литературные аллюзии, начиная с явной ассоциации с «Процессом» Кафки – когда Катурян долго не может понять в чем его обвиняют, и кончая пресловутой «слезой ребенка» Достоевского, что также обозначает те противоположно заряженные полюса, соприкосновение которых и порождает невероятное напряжение пьесы. С одной стороны – извечная экзистенциальная вина, довлеющая над всем и каждым, с другой – страстный поиск ответа на вопрос, может ли даже самое прекрасное творение быть оправдано мучением ребенка. Этот последний вопрос получает наглядное воплощение в истории о девочке, возомнившей себя Иисусом, которую вследствие этого родители обрекли на мученическую смерть.

В этой связи неизбежно встает вопрос о нравственной позиции автора. Как известно, постмодернизм отрицает традиционные ценности, что не означает отрицание нравственных категорий как таковых, но знаменует отказ от признания их абсолютности и универсальности в пользу множественности интерпретаций. Все творчество МакДонаха пронизано неоднозначностью, продиктованной противоречивостью человеческой природы и жизни как таковой, и в данном случае практически все, представленное в пьесе, имеет оборотную сторону. Благодаря мучениям брата Катурян становится хорошим писателем; он пишет хорошие рассказы, но они провоцируют убийства; он убивает своих родителей, но таким образом восстанавливает справедливость; в его рассказе прекрасный образ девочки-Иисуса оборачивается извращением взрослыми общепринятых моральных норм; в благодарность за доброту таинственный странник из другого рассказа отрубает мальчику пальцы ног, а потом выясняется, что это Гамельнский крысолов, который избавит город от крыс, но после того как ему откажутся заплатить, уведет за собой на по-

гибель всех детей города, кроме одного хромого мальчика, который не поспевает за остальными и таким образом спасется.

Самым парадоксальным является заглавный образ Человека-подушки. Это благодушное существо, придуманное Катуряном, которое приходит к детям в дни их счастливого детства и предлагает уйти из жизни, пока она не стала кошмаром. Соглашаются немногие, и те, кто отказался, потом горько сожалеют о том, что не вняли уговорам Человека-подушки. Все это, казалось бы, свидетельствует о всеобъемлющем релятивизме, пронизывающем пьесу, и все в конечном счете зависит от зрительской и читательской интерпретации. Прав П. Лонерган, который пишет, что «зрители, стремящиеся видеть в пьесе одну определенную авторскую интенцию, обнаружат, что должны идентифицировать себя ... с Ариэлем и Тупольским – людьми, ограниченными в развитии, жесткими по убеждениям, беспощадными в своем желании упростить все до узко понимаемой „правды“» [3: 125]. Если долг писателя – рассказать историю, то интерпретировать ее – дело читателей и критиков. Здесь можно также вспомнить и о том, что, помимо легенды о Гамельнском крысолове, есть и другие отсылки к сказкам братьев Гримм, которые, будучи заимствованными из фольклора, изобилуют примерами жестокого обращения с детьми, достаточно вспомнить «Гензель и Гретель» и «Безрукую девочку», что также в свое время шокировало читателей и переворачивало традиционные представления о нравственности. В этой связи убедительным представляется рассуждение Жозе Лантера: «То, что иногда понимается как „извращенная“ нравственность Мартина МакДонаха, должно быть пересмотрено <...> и определено как его способ выражения нравственности, основанной на условной истине и воплощенной в тексте пьесы, а не той нравственности, что основывается на идее универсальной абсолютной истины» [5: 10].

И все же, несмотря на вышесказанное, драматург, выражаясь словами Джоан Дин, «стремится примирить постмодернизм и морализм» [6: 169]. Циничный, скептический МакДонах, как и в других своих пьесах, исподволь выводит своего зрителя к свету. Как выясняется, полоумный Михаил, поняв, чем оборачиваются его игры, не убивает третьего ребенка, он выбирает самый светлый рассказ о зеленом поросенке, который не хотел быть, как все; он красит девочку зеленой краской и отправляет играть с поросятами, а в конце предлагает брату уничтожить все рассказы, которые могут спровоцировать зло. Это возвращает нас к притчевому началу пьесы. По

удачному выражению исследователей Э.Бальбу-рова и М.Бологовой, притча является «палимпсестом нравственной памяти» [7:44], который просвечивает сквозь многочисленные наслоения смыслов пьесы. Как мы попытались показать выше, это вовсе не означает сведения всех этих смыслов к общему знаменателю. Права С.Махотина, которая пишет, что «как правило, притча включает в себя не только поверхностный, ситуативный смысл, легко считываемый сразу, но и несколько пластов глубинного смысла, отличающихся, а иногда и прямо противоположных поверхностному» [8: 7]. Театральное «воскрешение» Катуряна в финале, когда он рассказывает, что в последние минуты жизни придумал очередной рассказ, вновь стирает грань между текстом и реальностью, превращая все в игру. На этом фоне образ Михаила может быть воспринят как метафора современного человека, заблудившегося в мире симулякров, размытых понятий о добре и зле, ищущего точку опоры и находящего ее в незатейливой сказке, которая учит добру. Так, современный художник, используя многослойную метафоричность притчевой формы, создает гипернарратив, который может быть истолкован принципиально шире, чем это позволяют поверхностные элементы текста.

1. *Кукулин И.* «И говорил с ними...» Три интервью о возрождении жанра притчи в современной литературе. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm> (дата обращения: 11.03.2014).
2. См. *Шамина В.Б.* Образ ирландской глубинки в пьесах Мартина МакДонаха // *Филология и культура.* – 2013. – № 2(32). – С. 292 – 296.
3. *Лонерган П.* Театр и фильмы Мартина МакДонаха / под ред. В.Б.Шамина. – Пермь: Астер, 2014. – 368 с.
4. *МакДонах П.* Человек-подушка. URL: http://bookz.ru/authors/martin-makdonah/4elovek-_309/1-4elovek-_309.html (дата обращения 11.03.2015).
5. *Lanter J.* The Identity Politics of Martin MacDonagh // Russel R.R. (ed) *Martin MacDonagh: A Casebook.* – London: Routledge, 2007. – С. 9 – 24.
6. *Dean J.* Review of «In Bruges» // *Estudios Irlandeses.* – 2009. – № 4. – С. 166 – 169.
7. *Бальбуров Э.А., Бологова М.А.* Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков // *Критика и семиотика.* – 2011. – Вып. 15. – С. 43 – 59.
8. *Махотина С.* «Яко злато в земли...» // *Притчи человечества* / сост. В.В.Лавский. – Минск: Лотац, 2001. – 608 с.

THE PARABLE OF POSTMODERN EPOCH

V.B.Shamina

The essay addresses parabolic elements in postmodern literature. The interest in this subject is determined by the emergence of a great number of literary works with parabolic elements. A parable in postmodern literature has its specific features, which are analyzed in the essay exemplified by M.MacDonagh's play "Pillowman". The author arrives at the conclusion that modern writers are very much attracted to parables due to the loss of moral orientations on the one hand. On the other hand, the multilayered metaphoric nature of this genre makes it possible to use it as a hypertext.

Key words: parable, postmodernism, drama, metatheater, hypertext.

1. *Kukul'in I.* «I govorit s nimi...» Tri interv'yu o vozrozhdenii zhanra pritchi v sovremennoj literature. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue2/parables.htm> (data obrashheniya: 11.03.2014) (In Russian)
2. *Sm. Shamina V.B.* Obraz irlandskoj glubinki v p'esax Martina MakDonaxa // *Filologiya i kul'tura.* – 2013. – № 2(32). – S. 292 – 296. (In Russian)
3. *Loneragan P.* Teatr i fil'my Martina MakDonaxa / pod red. V.B.Shaminoj. – Perm': Aster, 2014. – 368 s. (In Russian)
4. *MakDonax.P.* Chelovek-podushka. URL: http://bookz.ru/authors/martin-makdonah/4elovek-_309/1-4elovek-_309.html (data obrashheniya 11.03.2015). (In Russian)
5. *Lanter J.* The Identity Politics of Martin MacDonagh // Russel R.R. (ed) *Martin MacDonagh: A Casebook.* – London: Routledge, 2007. – С. 9 – 24. (In English)
6. *Dean J.* Review of «In Bruges» // *Estudios Irlandeses.* – 2009. – № 4. – С. 166 – 169. (In English)
7. *Bal'burov E'.A., Bologova M.A.* Pritcha v literaturno-kriticheskom i filosofskom soznanii XX – nachala XXI vekov // *Kritika i semiotika.* – 2011. – Vyp. 15. – S. 43 – 59. (In Russian)
8. *Maxotina S.* «Yako zlato v zemli...» // *Pritchi chelovechestva* / sost. V.V.Lavskij. – Minsk: Lotac, 2001. – 608 s. (In Russian)

* * * * *

Шамина Вера Борисовна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского федерального университета.

420008, Россия, Казань, ул.Кремлевская, 18.

E-mail: vera.shamina@kpfu.ru

Shamina Vera Borisovna – Doctor of Philology, Professor, Department of World Literature, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University

18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russia

E-mail: vera.shamina@kpfu.ru

Поступила в редакцию 13.03.2015