

Ольга Ю. Багдасарян  
Екатеринбург

САД/ПАРК КАК «ТЕАТР ПАМЯТИ»  
В ДРАМАТУРГИИ ПАВЛА ПРЯЖКО  
(САД АФРОДИТЫ ДУБОВИК, УРОЖАЙ, ПАРКИ И САДЫ)

Русскоязычный белорусский драматург Павел Пряжко по прошествии 10 лет после появления в российском литературном/театральном поле (дебютировал в 2004 году на международном драматургическом конкурсе «Евразия») воспринимается как одна из самых заметных фигур в современной «новой драме»<sup>1</sup>. Пряжко пишет много, его с энтузиазмом — может быть, даже с большим, чем на родине — ставят в России<sup>2</sup>, творчество молодого писателя справедливо рассматривается театральными критиками как важная «силовая линия» в современной российской драматургии.

В 2010 году спектакль по пьесе Пряжко *Жизнь удалась* получил специальный приз жюри конкурса «Золотая маска» — «за смелость и точность художественного диагноза языковой реальности, в которой живет Россия»<sup>3</sup>, еще раз подтвердив, что тексты этого белорусского драматурга на русской сцене резонируют сильнее и читаются как пьесы о современной России.

---

<sup>1</sup> П. Пряжко — лауреат II-ого Международного конкурса драматургов «Евразия — 2004», Международного конкурса современной драматургии «Свободный театр» (2005, 2007), Международного фестиваля театрального творчества «Панорама — 2004», обладатель специальной премии жюри драматического театра национальной театральной премии России «Золотая маска».

<sup>2</sup> Спектакли по пьесам Пряжко были поставлены Эдуардом Бояковым и Виктором Алферовым в Театре Практика, Михаилом Угаровым в Театре.doc и Центре драматургии и режиссуры Михаила Рощина и Алексея Казанцева, Иваном Вырыпаевым в Театре на Литейном и др. Думается, что в России Пряжко нашел и «своего режиссера» — Дмитрия Волкострелова, который поставил самые «провокационные» и «нетеатральные» пьесы драматурга (*Я свободен*, *Солдат*, *Хозяин кофейни*, *Печальный хоккеист*, *Три дня в аду*).

<sup>3</sup> Итоги XVI фестиваля «Золотая маска» <<http://www.goldenmask.ru/press.php?id=962>> (15.07.2014).

В художественной манере Пряжко критиков в первую очередь привлекает своеобразная работа со словом. По мнению Павла Руднева, Пряжко повернул «новую драму» от «драматургии темы к драматургии языка»<sup>4</sup>, сделав объектом своего наблюдения «речевые окрестности» современного человека. Внимание драматурга к «пароксизмам языка» (Руднев), эксперименты с театральной ремаркой, с границами текста и паратекста приводят к тому, что драматургические работы Пряжко чаще именуется не «пьесами», а «текстами» и требуют от режиссера или использования жанра читки, или крайней самостоятельности и изобретательности в нахождении постановочных решений.

На первый взгляд драматургическая манера Пряжко намеренно не учитывает возможности использования традиционного сценического пространства. Как правило, драматург скуп — лишь одним-двумя словами — обозначает место действия, или, напротив, осуществляет трансгрессию театрального пространства, выводя его за пределы сцены — например, в область фотографии<sup>5</sup>. В то же время в названиях пьес Пряжко, как ни парадоксально, активно апеллирует к пространственным образам (*Комната Марселя Пруста, Волшебный лес, Запертая дверь, Кемпинг, Сад Афродиты Дубовик, Отдых на море, Поле, Сады и парки, 15 бассейнов* и т.д.), среди которых не последнее место отведено топосу сада (парка).

Сад, один из самых «укорененных» образов в культуре, давно приобрел устойчивый ценностный статус. Как замечает Дмитрий Лихачев, «сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом»<sup>6</sup>. Представление о гармоническом мироустройстве («гармония космоса») — то, что составляет ядро мифологемы сада, однако история культуры продемонстрировала не только постоянство, но и подвижность, «гибкость» этого образа, его высокую семиотичность. За образом сада, как показывают исследователи, стоит широкий контекст русской и европейской литератур, в каждую эпоху по-своему осваивающийся художественным сознанием. В русской литературе XX века художественные интерпретации образа сада (от символистских «метафизи-

<sup>4</sup> П. Руднев: *Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь*. «Топос: Литературно-философский журнал», <<http://www.topos.ru/article/7237>> (15.07.2014).

<sup>5</sup> Сравнение драматургического метода Пряжко с «моментальной фотографией» развернуто Татьяной Артимович в ее лекции о творчестве драматурга, прочитанной в 2013 году в «Еврокафе» (Брест, Беларусь). Материал размещен на сайте: <[http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/07/03/lektsiya\\_tatyany\\_artimovich](http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/07/03/lektsiya_tatyany_artimovich)> (15.07.2014).

<sup>6</sup> Д.С. Лихачев: *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. Москва: Согласие, ОАО Типография «Новости» 1998, с.11.

ческих» садов до города-сада как символа революционного проекта) чутко отражали смену социокультурных, философских, эстетических представлений о мире<sup>7</sup>. Тем интереснее, что в текстах Пряжко, главной темой которых, по замечанию Марины Давыдовой, становится жизнь современных «одноклеточных» («простейших»)<sup>8</sup>, сложные, нагруженные смыслами пространственные образы возникают с завидным постоянством. Рассмотрим на материале нескольких пьес драматурга: *Сад Афродиты Дубовик* (ориентировочно — 2004–2005), *Урожай* (2007), *Сады и парки* (2013) — какая роль отведена образу сада в театре Павла Пряжко.

Моя идея заключается в том, что сад в пьесах Пряжко используется как своеобразная «территория памяти» (персональной, культурной, исторической). Существование персонажей на этой территории («проработка», отказ от нее или попытка к ней вернуться) всегда провокационно, поскольку устанавливает дистанцию между идеей сада как носителя «высших ценностей» и тем его «вариантом», который у Пряжко становится индикатором современного состояния мира.

Уже в раннем тексте *Сад Афродиты Дубовик* вынесенный в заглавие пространственный образ становится метафорой, скрепляющей все драматическое действие. Пьеса организована как «театрализованная» экскурсия по условному саду, в котором экспонатами оказываются наиболее важные и памятные для героя места, события, люди. Цепочка следующих друг за другом эпизодов, разыгрываемых Афродитой (главным персонажем) для экскурсовода и «посетителей», восстанавливает биографию героя, полную агрессии, подавления, насилия. Мир отторгает героя, как только может: отец ненавидит и бьет (хотел девочку, а не мальчика), мать не любит, после убийства отца мать садится в тюрьму, сестру забирают в детский дом, Афродиту — в психушку, и т.д., и т.д. В пьесе много «страшного» — и очевидно, что отвратительное, ужасающее входят в художественную установку автора (см. ремарки вроде «Эта сцена должна вызывать ужас, но если не ужас, то хотя бы страх»<sup>9</sup>). Имя главного героя (мужчины) — «Афродита» — тоже своего рода экспонат, с одной стороны, напоминающий о проблемах с гендерной самоидентификацией, возникших у мальчика под влиянием отца,

<sup>7</sup> Системное исследование этих изменений осуществлено в докторской диссертации А.Г. Разумовской: *Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти*. Санкт-Петербург: ИРЛИ РАН 2011.

<sup>8</sup> М. Давыдова: *Из жизни одноклеточных*. «Известия» 2009, 12 марта.

<sup>9</sup> Здесь и далее текст пьесы цитируется по публикации в Театральной библиотеке Сергея Ефимова, <<http://www.theatre-library.ru/authors/p/ptyazhko>> (15.07.2014). Сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации.

а с другой — сознательно выбранный героем словесный противовес всеобщей агрессии, превращенная в имя «жажда любви»:

Контроллер: Ну, чего бы ты хотел больше всего в жизни? (Аф-та молчит)  
Ну подумай, подумай...  
Аф-та: время повернуть назад я очень хочу.  
Контроллер: Это не возможно. Да и не нужно, поверь мне.  
Аф-та: Ну, тогда не знаю.  
Контроллер: Деньги?  
Аф-та: Не, не то.  
Контроллер: Власть?  
Аф-та: Нет.  
Контроллер: Наркотики, жратва — ну что?  
Аф-та: Я хочу, чтобы меня любили.  
Контроллер: Ну, вот и отлично. Возьми себе соответствующее имя и все дела!  
Какое там, какая там богиня любви, или еще что-нибудь?  
Аф-та: (улыбается, целует К.) Спасибо.

Пьеса в целом довольно прямолинейно иллюстрирует психотерапевтическую работу искусства, хорошо известный процесс перерождения персональной биографии травмированного субъекта в художественное творчество. Сад здесь выступает не в качестве места действия (оно в пьесе подчеркнуто условно и в авторских ремарках обозначается как «сцена»), а как метафора души, пространство памяти, которое герой пытается объективировать ради собственного «высвобождения».

В такой интерпретации мифологемы сада Пряжко опирается на вполне закрепившееся в европейской культуре представление о саде как воплощении духовной сущности, соответствии души («сад души»), однако демонстрирует деградацию этого образа, разрыв между архетипическим образом сада, сопровождающим его эмоционально-ассоциативным ореолом — и тем художественным пространством, которое возникает в пьесе и «овнешняет» для читателя/зрителя изувеченную душу героя.

Сад как материализованное пространство персональной памяти, как «тело души» оказывается у Пряжко территорией насилия, неизжитой травмы, стыда и вины, что проявляется в пьесе через топос советского парка культуры и отдыха — а именно через настойчивое упоминание парка Челюскинцев:

Д. В.: А поедем в парк Челюскинцев. Я конфеток куплю сосащихся, будем сосать.  
(у Афродиты болит голова. Он закрывает ладонями виски)  
Валера: А там «галубые» есть?

Д.В.: (улыбается) Я тебе покажу дупло пчелиное, откуда медвежата мед берут лакомиться.

Валера: А голубые это плохо?

Афродита: (начинает кричать зло, истерично) Ааа! (говорит разными голосами: беспокойным) Дедушка Володя трогал тебя сынок? Скажи, ничего сынок не бойся трогал или нет. (заплаканно) Да... (беспокойно) А как он тебя трогал; за попу?... (заплаканно) Да... (беспокойно) А за писюн трогал?... (заплаканно) Да да да!... (беспокойно) Где вы были сынок, вспомни это очень важно... (заплаканно) Мама не помню... (беспокойно) Ну пожалуйста, сынок, вспомни... (заплаканно) В парке Челюскинцев...

(Валера улыбается)

Д.В.: (гладит Афродиту по спине, успокаивающе) А поедем все вместе в парк Челюскинцев. Я конфеток куплю сосащихся, будем сосать.

Валера: А «галубые» — это плохо?

Афродита: (схватившись за голову, сильно сжимает ее) Уходи, уходи...

В то же время сад в пьесе Пряжко не окончательно порывает со своей архетипической семантикой. Финальный жест автора, превращающего пьесу в «театр в театре», метатекст, устанавливает границы между действительностью и художественным вымыслом. Теперь сад Афродиты Дубовик оказывается пространством творчества («Афродита — большой мистификатор, сложно на самом деле определить, где у него правда, где вымысел»), которое, как ни парадоксально, предстает более эстетизированным по сравнению с обыденностью.

В итоге пространственный образ сада у Пряжко демонстрирует внутреннюю конфликтность, не окончательно порывая со своим идеальным «прообразом» и оказываясь одновременно и территорией насилия, и той заповедной зоной памяти, в которой (и с которой) работает художник и которая продолжает оставаться почвой для творческого пересоздания мира.

По сравнению с *Садом Афродиты Дубовик* пьеса *Урожай* (2008) выглядит более традиционной в плане организации действия. В ней соблюдаются единства места и времени, количество персонажей ограничено, сад здесь выступает в первую очередь как сценическое пространство, которое задается уже первой обстановочной ремаркой: «Яблоневый сад. Ветки гнутся под тяжестью красивых больших яблок»<sup>10</sup>.

В пьесе изображается сбор урожая яблок молодыми людьми (двумя девушками и двумя юношами), ничего значительного, в общем-то, не происходит: персонажи собирают яблоки в ящики, обсуждают, как

<sup>10</sup> Здесь и далее текст цитируется по публикации на сайте <dramydramy.ru/upload/iblock/0f4/P.Pryazhko\_Urozhay.doc> (15.07.2014). Сохранены особенности авторской орфографии и пунктуации.

важно аккуратно собрать плоды. Через некоторое время опытным путем выясняется, что один из ящиков, в который уже сложили «золотой ранет», прогнил, в итоге яблоки «побились» и раскатились по саду. Валерий и Егор пытаются починить ящик, но он, как и все остальные, слишком старый, поэтому ремонту не поддается. В финале пьесы герои ломают ветви деревьев, чтобы «собрать» больше плодов, чем те, кто работал до них, и уходят, вполне довольные своей находчивостью, оставляя после себя «истерзанный сад».

Этот финальный образ загубленного сада актуализирует ассоциации с хрестоматийными текстами русской классической литературы — и в первую очередь, конечно, с *Вишневым садом* Чехова и *Антоновскими яблоками* Бунина.

С лирическим рассказом Бунина *Урожай* Пряжко перекликается общей линией сюжета — а именно движением от ощущения изобилия, яркости и красоты окружающей природы (ср. раннюю погожую «ароматную» осень в рассказе Бунина и «красивые большие яблоки», сочный золотой ранет в пьесе Пряжко) к атмосфере оскуднения, утрате прежней полноты жизни. Завершающая пьесу Пряжко ремарка («Звучит песня *sky is over* в исполнении *serj tantian*, все уходят. Над истерзанном садом опускается ночь, всходит луна. Идет снег») варьирует мотивы четвертой части *Антоновских яблок*: начало зимы, первый снег, атмосфера умирания (и природы, и прежнего уклада). Музыкальная тема в пьесе Пряжко — лирическая и тревожно звучащая песня о «погибающем небе» — современный музыкальный эквивалент к звучащей «безнадежной удалью» песне из рассказа Бунина:

На сумерки буен ветер загулял,  
Широки мои ворота растворял, —  
[...]  
Широки мои ворота растворял,  
Белым снегом путь-дорогу заметал...<sup>11</sup>

Истерзанный сад в финале пьесы *Урожай* вызывает ассоциации и с вырубленным вишневым садом из пьесы Чехова, символом уходящей в прошлое России, однако если у Бунина и у Чехова гибель привычного уклада объяснялась неотвратимым ходом исторического процесса (и ощущалась как глубоко драматичная), то в *Урожае* разрушение сада не опознается героями как катастрофа, да и происходит быстро и чисто механически.

<sup>11</sup> И. Бунин: *Стихотворения. Рассказы. Повести*. Москва: Художественная литература 1973, с. 109.

На смену чеховскому психологическому подтексту, артистизму и синестезии бунинской прозы у Пряжко приходит повторяемость элементарных действий. Персонажи *Урожая* избавлены от внутренних конфликтов, сложных противоречивых состояний. Мотивируют движение пьесы чисто внешние взаимодействия героев со сценическим пространством и предметами, его заполняющими (деревья, яблоки, ящики).

Речь героев, как и все их действия, построена на повторе:

Валерий. Вынимай его Люба, раз видишь, вынимай, оно не будет лежать.

Люба. (*вынимая яблоко*) Положу его к тем двум, хорошо?

Валерий. Да, клади туда. Давайте все короче, которые мягкие кладите к тем двум яблокам...

Валерий. Если чувствуешь, что лежать не будет, клади его Ира к тем и моё тоже положи. Ребята давайте все негодные яблоки класть в одно место.

Все, что вызывает удивление, обозначается словом «прикольно», общение героев между собой исчерпывается набором простых фраз:

Валерий. Этот сорт называется золотой ранет. Это зимний сорт яблок. Они лежат всю зиму!

Егор. Прикольно!

Валерий. Сейчас они не очень вкусные будут, а вот зимой, в феврале, когда они полежат...

Ира. Так это что Валера, получается, что они дозревают зимой?

Валерий. Да.

Ира. Вообще прикольно!

[...]

Люба. Красивые какие.

Егор. Не, прикольно.

Валерий. Они ещё вкусные. Они сладкие. Они зимой будут вообще. Сейчас они ещё твёрдые, а вот зиму полежат, зимой они тогда такие сочные становятся.

Егор. Прикольно попробовать было бы.

Примитивность персонажей подчеркивается и легкостью перехода с клишированной речи («Валерий. Ребята никто из вас не бил, не ронял яблоки? Вспомните, пожалуйста...») к мату — для переключения достаточно простого раздражителя, при этом резкость перехода героями не отрефлексирована и воспринимается как вполне естественная. Сопровождающие речь и действия героев авторские ремарки фиксируют элементарность поведения персонажей (так, в ремарках отсутствуют психологические указания, подчеркивается физическая, но не эмоциональная подвижность героев: «протягивает яблоко», «берет яблоко», «кладет яблоко»).

Сад и природа в целом — совершенно чуждая для персонажей пьесы среда. В отличие от героев комедии Чехова, которым свойственна неподдельная любовь к вишневному саду, от вовлеченного в мир природы лирического субъекта Бунина, персонажи пьесы Пряжко демонстрируют совершенную оторванность от живой природы (не знают, как собирать яблоки, не способны отличить дятла от кукушки). Более того, пребывание в саду постепенно превращается для них в настоящее испытание, они никак не могут сладить с пространством, в котором оказались: Егора кусает оса, что может вызывать у него страшную аллергию, к тому же он страдает агорафобией, Ира не может дышать без пиносоло, у Любы на свежем воздухе поднимается давление, ко всему прочему, решив попробовать яблоко, она ломает зуб. Все это, а также отсутствие у героев элементарных бытовых навыков (неумение держать молоток, забить гвоздь) выглядит к концу пьесы как симптом. Молодые люди, очевидно, существуют в какой-то иной реальности (например, хорошо разбираются в антидепрессантах, живо обсуждают «рингтоны» телефонов), природное, естественное пространство (сад) не вызывает у них никаких чувств, кроме любопытства, быстро перерастающего в раздражение: «Ира. Ну что Люба, последний рывок, давай мы с тобой? *Люба и Ира кидают яблоки в одну кучу.* Люба. Дебильные яблоки эти».

Другим важным для понимания пьесы контекстом, на наш взгляд, является контекст советский. Активируется он уже в начале пьесы: вполне традиционный ритуал сбора урожая здесь дан в своем советском изводе — как работа на участке молодежной бригады, в которой одному отведена роль наставника (Валерий), а остальным — учеников-исполнителей. «Стертость» речи персонажей, их желание собрать как можно больше яблок (больше, чем те, кто собирал до них) и сделать «все правильно», гротескно преувеличенный интерес к делу в начале пьесы выглядят здесь как пародия на растиражированные в советском кинематографе сцены труда.

Любопытно, что пьеса Пряжко отчетливо перекликается и с некоторыми текстами драматургов «новой волны» (1970–1980-ые гг.), для которых топос сада, наравне с топосом дома, был одним из ключевых (см. пьесы Людмилы Разумовской *Сад без земли*, *Сад* Владимира Арро). Образ истерзанного или погубленного сада в пьесах поствампировцев был своего рода индикатором несбыточности романтических мечтаний героев — персональных (как, например, в пьесе Разумовской) или коллективных (*Сад* Арро), отсылающих, конечно, к мифологии советского города-сада, наиболее отчетливо репрезентированной в *Рассказе Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка* Владимира Маяковского.

Тем не менее, в пьесе Арро очередной «крах» проекта по созданию цветущего города не ведет к отказу от революционной утопии по пересозданию действительности. В финале пьесы один из героев, Долматов, собирается закладывать новый сад, утверждая таким образом верность романтическим идеалам и настаивая на жизнеспособности формулы «здесь будет город-сад».

Если читать пьесу современного драматурга сквозь призму советской «садовой» мифологии, то уборка яблок молодыми людьми выглядит как попытка справиться с тем социальным наследством, которое досталось персонажам от предыдущих поколений. Даже сам процесс сбора яблок воспринимается героями как архаичный (а потому — любопытный, «прикольный»), но они от него быстро устают, поэтому стараются расправиться с делом как можно скорее. Неудачная попытка отреставрировать старые ящики (ремонт, как и все прочее, совершается героями неумело и без особого энтузиазма, никто из молодых людей не держал в руке молоток — только «наставник» Валерий «один раз видел», гвоздиков не хватает, а забить дощечки получается только в те же самые дырочки), бездумное разорение сада в финале приобретают символический характер и утверждают окончательный крах советского «романтического» проекта. Название пьесы в этом контексте отсылает к известному выражению «Яблоко от яблони недалеко падает». Прimitивные, почти лишенные сознания персонажи пьесы — «плоды» своих родителей (предшествующего поколения), но они же собирают тот «урожай», который достался им в наследство вместе с гнилыми ящиками.

Показательно, однако, что персонажи пьесы равнодушны даже к ближайшему для них историческому контексту (их не интересует, кто здесь был до них, почему ящики гнилые, что дальше будет с садом), сад как пространство культуры и истории оказывается молодым людям «не по зубам» (не случайно Люба в конце пьесы ломает об яблоко зуб). Историческая катастрофа (гибель сада как гибель культуры и прерывание связи между поколениями) разворачивается в сознании читателя, наблюдающего за избавленными от рефлексии, «простейшими» героями Пряжко, неспособными помнить прошлое, оценивать настоящее и прогнозировать будущее. Смысловая нагруженность основного пространственного образа, широкий культурный контекст, связанный с мифологемой сада, придает элементарному событию (сбор урожая) почти ритуальный смысл.

Картина распада культуры, созданная Пряжко в *Урожае*, в *Парках и садах* (2013) превращается в почти апокалипсическое полотно роботизированного будущего. Главный герой пьесы — робот Петр, которого

необъяснимо тянет к паркам и садам; он с маниакальным упорством сбегает из дома в сад, сын и служители парка ловят хулиганствующего робота-старика, в финале пьесы Сергей «оцифровывает» Петра, превращает отца в голограмму, надеясь таким образом пресечь его выходки.

В целом забавная коллизия в интерпретации Пряжко превращается в картину устрашающего существования — в первую очередь потому, что герои-люди и герои-роботы здесь фактически не отличимы друг от друга, действительность и Сергея, и Петра заменена набором повторяющихся действий:

Петр стоит неподвижно. Сергей раздевает его. Петр не обращает внимания, не сопротивляется. Когда надо, поднимает ногу, но мыслями он далеко. Сергей подключает Петра к розетке, веки Петра дергаются, глаза закатываются, закрываются. Сергей уходит. Сергей возвращается, отключает Петра от розетки, Петр открывает глаза, стоит неподвижно, так же ни на что не реагируя, Сергей уходит. Петр стоит с открытыми глазами. Титановое тело мягко поблескивает. Сергей возвращается подключает Петра к розетке, веки Петра дергаются, глаза закатываются. Все это длится и повторяется несколько раз, пока звучит песня. Периодически Сергей улыбаясь смотрит в зал. Песня отыгрывает до конца<sup>12</sup>.

Пользуясь словами Жана Бодрийара, можно сказать, что у Пряжко «все сущее продолжает функционировать, тогда как смысл существования давно исчез», функционировать — «при полном безразличии к собственному существованию»<sup>13</sup>. Лишение субъекта права на смерть (Сергей делает Петра роботом, спасая отца, как ему кажется, от смерти и старости), превращение Петра в мерцающую копию самого себя выглядит как окончательное «истончение» человека, манифестация его присутствия-отсутствия в мире: «Новое голографическое тело Петра подрагивает, сквозь него можно разглядеть комнату» (с. 143).

Об истончении человеческого свидетельствует и деградация речи: герои все больше молчат, в пьесе нет полноценных монологов или диалогов персонажей, лишь краткие, чаще односложные реплики, произносимые как будто с трудом: «Сергей. Я его спалю нахер. Ты понял? Они тебе не нужны, понимаешь? Ты просто делаешь повод поржать с себя» (с. 137).

Слово теперь не выражает ни мира, ни состояния души, оно почти изымается из обращения (см. заметную «количественную редукцию»

<sup>12</sup> П. Пряжко: *Парки и сады*. Альманах «Дверь» 2013, № 2, с. 141. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках. В публикации альманаха (и во всех случаях цитирования в статье) сохранены авторские орфография и пунктуация.

<sup>13</sup> Ж. Бодрийар: *Прозрачность зла*. Перев. Л. Любарская, Е. Марковская. Москва: Добросвет, Издательство «КДУ» 2009, с. 11–12.

прямой речи героев и доминирующую роль паратекста, авторских ремарок, подробно описывающих повторяющиеся действия персонажей).

Именно утраченную человечность, телесность, понимаемую как осязаемость жизни органами чувств, почти бессознательно пытается вернуть себе Петр, настойчиво надевающий костюм на свое титановое тело. Возвращение себе человечности связывается им с природным пространством — парком, в котором он и пытается существовать как человек: кормит птиц, прыгает на одной ножке (как ребенок), делает зарядку («Выпрямился, перестает приседать, делает упражнение на растяжку, выставляет одну ногу вперед и упираясь руками в бедро, сгибает эту ногу в колене, как бы так покачиваясь несколько раз. Меняет ногу» — с. 141), просто — дышит («Поднимает голову, глубоко вдыхает, пытаюсь уловить запах липы. Вдыхает несколько раз» — с. 140).

Пространство сада в пьесе становится полем разворачивания конфликта, территорией, на которой сходятся естественное (природное) и сконструированное. Оно вмещает в себя как приметы «новой» реальности (роботы, обрабатывающие грядки, телеэкраны, модернизированные памятники, которые сами себя «озвучивают», если нажать кнопку), так и знаки сохраняющейся еще живой жизни: «Липы шумят, птицы летают. Сад полон жизни» (с. 142). Метафорой странного симбиоза природного и механистичного выступает в пьесе ворон, с удовольствием имитирующий звук мотора и, как попугай, повторяющий фразу «Дубы надо было сажать!». Телеэкраны, с которых посетителям парка рассказывают об истории и философии паркостроения и последовательно озвучивают многочисленные значения сада как культурного символа, постепенно замещают реальное пространство рассказом о нем, нарративом. Уподобление сада «театру памяти», книге, тексту, алфавиту — лейтмотив пьесы, особенно настойчиво звучащий в финале:

Таким образом, клумбы оказываются каталогизированы цифрами и буквами, и по саду можно прогуливаться, как по книге: зная букву квадрата и номер, легко найти в саду нужный цветок. Точно так же, как мы находим нужное место в книге, разделенной на главы и страницы (с. 145).

Пряжко показывает, как пространство, представляющее собой сложный культурный текст (память культуры), в модернизированной реальности подменяется текстом как пространством существования («пространство как текст» замещается «текстом как пространством»). Исчезновение героя (превращение его в голограмму, а потом окончательное замещение звучащим с экрана текстом) фактически реализует постмодернистскую метафору «смерти субъекта», «поглощения субъек-

екта текстом». Характерно, что эта постмодернистская проблематика стирания личности заявлена драматургом уже на формальном уровне: пьеса наполовину состоит из «чужого слова» (Пряжко обильно цитирует книгу *Жизнь усадебного мифа*), «оригинальный» авторский текст замещается научно-популярным нарративом, за которым читатель вынужден следить чуть ли не с большим вниманием, чем за передвижениями главного героя, в итоге с этим нарративом сливающимся.

Итак, мифологема сада в пьесах Пряжко реализуется во множественности своих значений, заданных сопутствующим ей богатым историко-культурным контекстом. В разных пьесах драматурга сад предстает как пространство души и персональной памяти субъекта, как метафора творчества, механически загубленный сад становится знаком уже свершившейся культурной катастрофы, развеществление природного пространства (сада) сопровождает утрату человеком индивидуальности (потерю себя).

Пространство сада у Пряжко потенциально конфликтно, обращение к нему так или иначе всегда связано с диссонансом. В пьесе *Сад Афродиты Дубовик* это диссонанс между представлениями о «саде души» как варианте райского сада и агрессивной действительностью, превращающей его в пространство насилия и стыда.

Использование сада как сценического пространства в *Урожае* создает своеобразный конфликт между чуждыми всякой рефлексии персонажами и читателями, вынужденными учитывать значения сада как социокультурной метафоры.

В *Парках и садах* сад существует в нескольких ипостасях, расслаивается: голос с экрана «проговаривает» значимость сада как образа культуры, в разные времена воплощающего представление человека о мире, в то время как современный сад репрезентирует «выхолащивание» реальности, ее постепенное исчезновение.

При всем разнообразии интерпретаций мифологемы сада, она, тем не менее, всегда выступает у Пряжко как «катализатор» читательского восприятия: стоящий за образом культурный контекст провоцирует к пониманию всего происходящего на сцене как ритуального действия, сад оказывается «медиатором» между пространством культуры и современностью, чаще всего совершенно не обнадеживающей, о чем не устает напоминать драматург.

*Olga Bagdasarian*

SAD/PARK JAKO «TEATR PAMIĘCI» W DRAMATURGII PAWŁA PRIAŻKI  
(*SAD AFRODYTY DUBOWIK, URODZAJ, PARKI I SADY*)

Streszczenie

W artykule podjęto próbę interpretacji obrazu sadu w dramaturgii Pawła Priażki. Sad w sztukach współczesnego dramaturga występuje jako swego rodzaju „terytorium pamięci” (osobistej, kulturowej, historycznej). Egzystencja bohaterów w tej przestrzeni jest prowokacją, ponieważ ustala ona dystans między ideą sadu jako nosicielem „wyższych wartości” a takim wariantem tej egzystencji, który w twórczości Priażki staje się wskaźnikiem kondycji współczesnego świata.

*Olga Bagdasarian*

AN ORCHARD AS A “THEATRE OF MEMORY”  
IN PAVEL PRYAZHKO’S DRAMATURGY

Summary

This article displays various interpretations of the image of an orchard in dramaturgy by Pavel Pryazhko. Orchard is used there as “a territory of memory” (personal, cultural and historical). The existence of characters on such territory is rather provocative one because it establishes the distance between the idea of an orchard (as a symbol of the “highest values”) and its modern «variant», which becomes the metaphor of contemporary life.

---

Статья подготовлена в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых — кандидатов наук МК-79.2013.6).