

## Ольга Н. Купцова

МГУ им. М. В. Ломоносова  
Факультет журналистики  
Кафедра литературно-художественной критики и публицистики  
125009 Москва, Россия  
ул. Моховая, д. 9

### „Драма сознания” Александра Строганова и Клима

В число дежурных фаворитов современной русской драматургии Александр Евгеньевич Строганов и Клим (сценический и литературный псевдоним Владимира Александровича Клименко) не входят. На фоне „новой драмы” и драмы.doc. их голоса почти не слышны. Нельзя сказать, что эти драматурги неизвестны в России и за ее пределами. В частности, в 2003 г. в польском журнале „Dialog” вышла пьеса Строганова *Орнитология* (в переводе Ежи Чеха); весной 2012 г. в издательстве Za-Za (Дюссельдорф) был опубликован сборник его пьес *Удильщики милостью Божьей*, и то же издательство выдвинуло роман Строганова *Купание Ягнатьева* на Русский Букер 2012 г.<sup>1</sup> Клима одинаково знают на двух его „родинах”: как на Украине (благодаря его театральной работе в Харькове, Киеве, Запорожье), так и в России<sup>2</sup>. Тем не менее, известность Строганова и Клима не касается самых громких фестивальных проектов, не им вручают главные ежегодные премии, не о них по преимуществу пишет критика.

---

<sup>1</sup> Подробный список участия А. Е. Строганова в международных драматургических и театральных конкурсах приведен на личном сайте драматурга, существующем с 2007 г. См.: Электронный ресурс: <http://www.stroganow.ru>

<sup>2</sup> Пьесы В. А. Клименко не издавались отдельными сборниками. Наиболее полную биографическую информацию о Климе см. на сайте Санкт-Петербургской театральной мастерской по реабилитации актеров государственных и академических театров драмы, созданном также в 2007 г. Электронный ресурс: <http://asb.fcitadel.ru/page6.htm>

Из драматургии Клима опубл.: Клим [Владимир А. Клименко], *Парадоксы преступления, или Одинокие всадники апокалипсиса (Достоевский – Честертон): [пьеса в 11 сценах]*; Олег А. Богаев, *Башмачкин: [чудо о шинели в 1 д.]*, Коровакниги 2008, с. 63–191.

См. также семнадцать пьес Клима (режим доступа – 1.X.2012) на сайте „Драматургия” – „Петербургский театральный журнал”. Электронный ресурс: <http://drama.ptj.spb.ru/?s=%D0%BA%D0%BB%D0%B8%D0%BC>

Строганов и Клим представляют сегодня не основной путь современной (да и предшествующей) русской драмы, а именно: монодраму, воспринятую этими авторами как в образцах театра начала XX в. (Николая Н. Евреинова, Велимира Хлебникова, Владимира В. Маяковского), так и в более поздних западноевропейских и русских модификациях<sup>3</sup>.

Биографически двух драматургов сближает принадлежность к одному поколению (Клим родился в 1952 г., Строганов – в 1961 г.) – поколению „перестройки” (не столько по времени рождения, сколько по времени их вхождения в театральный процесс, и по системе взглядов, в случае с Климом и Строгановым не изменившейся под влиянием постперестроечной жизни).

Оба они – провинциалы (Клим – западный украинец, родом со Львовщины; Строганов – из алтайского города Барнаул). Однако ни тот, ни другой не транслируют в своей драматургии ни национальный, ни провинциальный или региональный опыт (как это, например, наблюдается у большинства учеников уральской школы Николая В. Коляды или в тольяттинской школе Вадима Н. Леванова). Пространственная конкретная локализация ни Климу, ни Строганову не важна. Не важна и конкретизация времени: герои, как правило, находятся в рамках времени лишь своей личной жизни (вне времени исторического).

Главное же их биографическое различие в том, что Клим и Строганов пришли к драматургии (как очень важной, но не единственной сфере своей творческой деятельности) из разных профессий.

Клим, в первую очередь, актер и режиссер. Он начинал свою театральную деятельность в Харькове, а в 1987 г. закончил режиссерский курс Анатолия А. Васильева и Анатолия В. Эфроса в ГИТИСе (Москва). С этого же года принял участие в работе Всероссийского объединения „Творческие мастерские” (ВОТМ). Спектакли Клина периода „Творческих мастерских” и до сих пор остаются, пожалуй, самыми яркими его режиссерскими работами. Реорганизация ВОТМ в 1990 г., раскол в среде их участников, расхождение Клина с учителем – А. А. Васильевым – все это обусловило переезд режиссера после III-й всемирной театральной олимпиады, проходившей в 2001 г. в Москве, в Санкт-Петербург. Свое нынешнее положение Клим обозначает как „независимый режиссер” (без постоянной труппы, театрального помещения и пр.)<sup>4</sup>. Основное место его сегодняшней театральной дислокации – петербургский театр Особняк, собирающий под одной крышей различных

<sup>3</sup> Опыты в области монодрамы Евгения В. Гришковца, Олега А. Богаева и др., театральные фестивали моноспектаклей в Москве, Петербурге и пр. городах не меняют сути дела. Монодрама остается как бы полуполюгитимной театральной формой, своего рода „экспериментом на обочине”.

<sup>4</sup> Клим [Владимир А. Клименко], «Театр чудовищно занят не тем», „Новая газета” 2012, № 33, 26.III, с. 19.

режиссеров, „особых” по отношению к мейнстриму современного театра. Среди авторов, поставленных Климом, – Эсхил, Уильям Шекспир, Альфред Мюссе, Юджин О’Нил, Гарольд Пинтер, Александр Н. Островский, Антон П. Чехов и мн. др. Именно режиссерские „игры с классикой” положили начало его собственной драматургии<sup>5</sup>. Клим – автор более тридцати пьес.

Строганов, с одной стороны, практикующий врач-психиатр, имеющий академические регалии: доктор медицинских наук, доцент кафедры психиатрии Алтайского государственного медицинского университета. Другая сторона его профессиональной деятельности – литература: Строганов – поэт (сборники *Из Excentrique*, *Пианизм*), драматург (на его персональном сайте к началу осени 2012 г. было опубликовано 58 пьес) и в последнее время прозаик (автор романов *Каденции* и *Купание Ягнатъева*).

Область занятий Строганова, соединяющая его профессиональные интересы к психиатрии и театру, – это созданное им авторское направление в психотерапии, так называемая трансдраматическая терапия, представляющая опыт трансформации трех театральных и театрально-педагогических систем XX в. (Константина С. Станиславского, Михаила А. Чехова и Бертолта Брехта) в три психотерапевтических метода<sup>6</sup>. На основе „системы Станиславского” практикам-психотерапевтам был предложен метод действенно-аналитической коррекции, театральная система М. А. Чехова дала базу для метода коррекции атмосфер, а законы существования актера в „эпическом театре” Б. Брехта определили метод эпической коррекции.

Пик интереса к Строганову-драматургу в театре пришелся на 1998–1999 гг., когда в 1998 г. его пьеса *Орнитология* была представлена на национальной конференции драматургов в театральном центре Ю. О’Нила в США (режиссер – Карен Нерсиян). В том же году состоялась премьера спектакля *Интимное наблюдение* по этой же пьесе Строганова во МХАТе им. А. П. Чехова (режиссер – Александр Дзекун). В 1999 г. была осуществлена постановка *Орнитологии* в Александринском театре (режиссер – Роман Смирнов). Подобный успех пришелся позже только на одну пьесу

---

<sup>5</sup> Многие из пьес Клима, созданных на основе классического текста (прозаического, драматургического), имеют подзаголовки „сценический вариант” или „проект Клима”, то есть представляют промежуточный статус между режиссерской экспликацией и авторской драматургией. Движение от режиссерского сценария к пьесе в творчестве Клима – тема отдельного исследования. Среди текстов, переработанных или доработанных этим режиссером-драматургом: *Гамлет* и *Ромео и Джульетта* Уильяма Шекспира, *Праздник любви* Пьера Карле де Мариво, *Анна Каренина* Льва Н. Толстого, *Идиот* (неоднократное обращение) и *Преступление и наказание* Федора М. Достоевского и др.

<sup>6</sup> Александр Е. Строганов, *Взаимопроникновение театра и психиатрии. Опыт трансформации театральных систем в психотерапевтические методы*, [в:] *idem*, *Книга стихов и пьес*, Арт:Театр 2002, с. 789–798; Александр Е. Строганов, *Психотерапия на базе театральных систем*, Наука и техника 2008.

Строганова – *Удильщики милостью Божьей*, четырежды (случай уникальный!) за короткое время в 2006–2009 гг. напечатанную в разных театральном журналов и сборниках<sup>7</sup>.

Оба драматурга хоть и по-разному, но обозначают свое положение в современном драматургическом и театральном процессе как своего рода маргинальность, положение „на обочине”. Строганов при этом апеллирует к категории „свободы”, оставаясь в рамках эстетических критериев и имея в виду прежде всего свободу художественных поисков, свободу драматической литературы от театра и т.п.<sup>8</sup>. Клим же декларирует свою сознательную дистанцированность от социальных и политических проблем: „когда-то я сказал себе: я не участвую. Я клоун, я ни при чем”<sup>9</sup>.

Театр для Клина – искусство, которое показывает „мужество предчувствия, восторг перед бытием, печаль от уходящей человеческой жизни. Театр – влюбленность в ее не вечность, плод театра – цветение сада, а не осеннее фруктовое каннибальство”<sup>10</sup>.

Подобная ориентированность на процесс („лабораторность”) идет вразрез с основной установкой на результат („успешность”) в современном российском театре, в искусстве в целом и более того – в сегодняшней жизни. (Клим в вышеприведенной статье называет себя человеком „в общем-то неуспешным”). С „лабораторностью” связано и отношение Клина к зрителю, очень похожее на позицию и поведение его учителя – А. А. Васильева в 1990-е и особенно в „нулевые” годы: „лучше проповедовать рыбам, чем вести диалог в зале, набитом неизвестно кем”<sup>11</sup>.

Клим и сегодня манифестирует программу „театра-храма” или „монастыря культуры”, воспринятую им еще в 1980-е гг. от А. А. Васильева: „Театр – это особый храм, где по вечерам собирается тайное общество сомнения в прописных истинах, дабы вернуться к истинной вере”<sup>12</sup>.

Отстраняясь от злободневности и публицистичности, от необходимости быть обязательно „востребованным” зрителем, оба драматурга формируют

---

<sup>7</sup> Первую публикацию см.: Александр Е. Строганов, *Удильщики милостью Божьей*, „Балтийские сезоны” 2006, № 15, с. 190–214. В 2008 г. комедия Строганова на конкурсе „Лучшие пьесы года” вошла в число пьес-победителей и была вновь дважды опубликована: Александр Е. Строганов, *Удильщики милостью Божьей*, „Лучшие пьесы, 2008” Б.и., 2009, с. 440–522; Александр Е. Строганов, *Удильщики Божьей милостью*, „Современная драматургия” 2009, № 2, с. 41–75. В последнем случае несколько изменено название (переставлены местами два слова в заглавии).

<sup>8</sup> Александр Е. Строганов, *Парареализм*, электронный ресурс: <http://www.stroganow.ru/pararealism/>

<sup>9</sup> Клим [Владимир А. Клименко], *«Театр чудовищно занят не тем»...* с. 19.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

одно из направлений российской альтернативной культуры 2000-х г. – интеллектуальный театр, главным объектом которого становится работа (точнее, механизм работы) сознания. Перефразируя слова Эжена Йонеско о том, что *Лысая певичка* – пьеса-манифест „антитеатра”, названного позже „театром абсурда”, – есть „драма языка”, можно сказать, что Клима и Строганов заняты исследованием и показом „драмы сознания”<sup>13</sup>.

„Драма сознания” подключена к общей литературной проблеме XX–XXI вв. – поискам словесной формы, адекватно отображающей поток сознания. Конфликт, заложенный в разрыве между ощущениями и возможностью/способностью описать эти ощущения для себя и для другого; между фрагментарностью переживаний и необходимостью выстраивать фабулу при саморефлексии и, тем более, при „рассказе”, подразумевающим адрес, собеседника, слушателя, становится универсальным в драматургии Строганова и Клима. Именно этот конфликт обуславливает непонимание персонажем самого себя (сложность самоидентификации) и взаимонепонимание между персонажами (проблемы коммуникации).

„Драму сознания” прежде всего интересуют ощущения как таковые (в том числе и трудно вербализуемые, а также почти не поддающиеся сценическому изображению). Строганов, к примеру, часто провокативно указывает в ремарках своих пьес запахи, ароматы, а в манифесте *Парареализм* настаивает на том, что в театре „запах арбуза, витающий в комнате”, заложенный в ремарке, должен каким-то образом быть передан зрителю. А ведь именно обоняние (да еще осязание) из всех человеческих чувств до сих пор наименее всего использовано сценическим искусством в силу целого ряда физиологических причин (неодинакового восприятия одних и тех же запахов; индивидуальной оценки „приятных” и „неприятных” запахов и т.п.)<sup>14</sup>.

В драматургии Строганова и Клима исследуется также индивидуализация ощущений (их принципиальная не-универсальность). У Строганова эта проблема дается, в частности, через гендерно различное восприятие (например, в *Орнитологии*). Персонажи Клима демонстрируют трудность

---

<sup>13</sup> Термин рабочий, аналогичный принятому в литературоведении и литературной критике „роману сознания” (Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Вирджинии Вульф и др.). Неслучайно в одной из рецензий на *Орнитологию* Строганова его драматургия была названа искусством для „прусточитов” и „джойсолюбов”, „с поправкой на исконную грубоватость сцены” – см: Евгений К. Соколинский, *Искусство для прусточитов и джойсолюбов*, „Балтийские сезоны” 2000, № 2, Электронный ресурс: [http://www.theatre.spb.ru/seasons/2\\_2\\_2000/2\\_seasons/8.htm](http://www.theatre.spb.ru/seasons/2_2_2000/2_seasons/8.htm)

<sup>14</sup> В современной театральной практике существуют как отдельные направления: „театр для зрения” (театр визуальных образов), „театр для слуха” (театр звука), но по-прежнему за редкими и малозначимыми исключениями отсутствует „театр запахов”, хотя идеи подобного рода появились еще у французских символистов в 1890-е гг. и опробовались в ранних режиссерских опытах (например, в спектакле Евгения Б. Вахтангова *Усадьба Ланиных*).

вербализации ощущений (косноязычие), рождение первоощущения или первомысли, еще не существующих в готовых словесных клише.

В круг проблематики „драмы сознания” входит проблема памяти как отражения пережитого, отодвинутого во времени (механизм вспоминания, искажение памятью давнего реального ощущения). Отсюда в пьесах Строганова вариативность событий, изображенных с различных точек зрения, а у Клина – циклическое возвращение к одному и тому же воспоминанию о переживании с постепенным сдвигом, смещением его оценки.

И Клима, и Строганова интересует измененное сознание: между явью и сном, болезнью и нормой, собственно „безумие” (его симптомы и границы), сознание творящего (то есть в определенном смысле аномального) человека, художника.

Строганов работает с описанием сознания как профессионал-психиатр, считая, во-первых, что все „значительные произведения драматического искусства представляют собой анализ или уж, во всяком случае, обращение к той или иной форме душевной патологии. Эта мысль не откровение, это озвучено не раз, но, в данном случае, упоминание кажется мне уместным”<sup>15</sup>. А во-вторых, подчеркивая, что и сам театр является „всегда и непременно” психотерапевтическим сеансом<sup>16</sup>. В то же время, по его мнению, „пьесы о «сумасшедших домах», писанные автором, отчужденным от психиатрии, скатываются в идеологию”<sup>17</sup>.

Подход Клима к описанию работы сознания можно назвать, напротив, нарочито дилетантским, подчеркнуто наивным и стилизованно примитивным.

Постановка одних и тех же проблем привела, однако, этих двух драматургов к разработке разных жанровых модификаций монодрамы. Строганову ближе, по-видимому, теория и практика монодрамы, которую в начале XX в. предложил, в частности, Николай Н. Евреинов (*Представление любви, В кулисах души*): в еврейновской монодраме не одно, а много действующих лиц; перед зрителями на сцене предстают не „живые люди”, а их отражения; взгляд наблюдающего как бы помещен внутрь сознания автора-персонажа. Клима чаще всего выбирает форму западноевропейской монодрамы-монолога (Жана Кокто, Сэмюэля Беккета, Патрика Зюскинда и др.). И читателю/зрителю в этом случае предлагается сам рефлексивный процесс.

Рассмотрим особенности индивидуальной формы „драмы сознания” каждого из этих авторов на примере „комедии в 2 действиях с вариациями” *Удильщики милостью Божьей* Строганова и пьесы *Я...она...не-я и я* Клина.

<sup>15</sup> Александр Е. Строганов, *Взаимопроникновение театра и психиатрии...*, с. 790.

<sup>16</sup> *Ibidem*, с. 789.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

В *Удильщиках милостью Божьей* пять персонажей, один из которых – Василий Ильич Коврогов (врач), очевидно, alter ego автора; остальные – жена, дочь, жених дочери, друг Коврогова. Налицо как будто бы схема классического театра: главный герой и второстепенные персонажи, принадлежащие его истории. На фабульном уровне Коврогов переживает кризис среднего возраста, проходит через стандартные ситуации отношений с женой (стертость, автоматизм чувств), с другом (скрытое многолетнее соперничество), с дочерью и ее женихом (проблема „отцов и детей”). Однако история Коврогова дана через призму сознания по меньшей мере двух персонажей: его собственного (в тех эпизодах, где он присутствует) и его жены (при отсутствии Коврогова). Каждый эпизод повторяется; число вариаций в разных случаях, в свою очередь, вариативно. Повторяются и отдельные реплики, но произносятся они уже другими персонажами и в других ситуациях. По ходу комедии изменяются „правила игры”, как-то: расстановка действующих лиц, определение их взаимоотношений, мотивировка высказываний и т.п.

Тем и интересен персонаж, что он улыбается не в тот момент, когда этого требует вышеупомянутая многовековая логика фабулы, но в тот момент, когда ему захочется улыбнуться. А кто сказал, что персонаж во время диалога принадлежит этому диалогу или другим диалогам в рамках пьесы? <sup>18</sup>

Каждое явление комедии само по себе жизнеподобно (за исключением финального эпизода). Но в то же время оно представляет загадку (в силу необъясненности поступков, например). Вот образец такого герметичного диалога, по пьесе происходящего между матерью (Аннушка) и дочерью (Марина):

*Аннушка.* Но ты же все это придумала, признайся?

*Марина (Охотно).* Да.

*Пауза.*

*Аннушка.* Или же ты не придумала ничего, а просто хочешь, чтобы я успокоилась?

*Марина. (Потупив взор).* Да.

*Пауза.*

*Аннушка.* И где же правда?

*Марина.* Не знаю. *(Пауза).* Ну, зачем тебе все это, мама?

*Аннушка.* Как?! Разве ты не понимаешь?!

*Марина.* Нет<sup>19</sup>.

Казалось бы, все перечисленные характеристики вписываются в уже известную модель „театра абсурда”, но и автор, и некоторые его рецензенты не соглашались с таким определением:

<sup>18</sup> Александр Е. Строганов, *Парареализм...*

<sup>19</sup> Александр Е. Строганов, *Удильщики милостью Божьей*, „Современная драматургия” 2009, № 2, с. 69.

„К абсурду Строганов не имеет ни малейшего отношения – абсурд как раз и не ищет устройства мира, его тайных законов и пружин действия. А Строганов ищет”<sup>20</sup>, – считает, например, драматург Нина Садур.

Сам Строганов предлагает другой термин для обозначения своего драматургического метода – парареализм, отмечая, что в нем в отличие от „театра абсурда” существует фабула<sup>21</sup>. Это авторское утверждение по меньшей мере спорно, однако далее драматург уточняет:

Но кто сказал, что логика фабулы, используемая сотни лет, единственно правильна? Мне кажется, что общепринятые акценты, проставленные в цепи следующих одно за другим событий, очень далеки от реальности. Это только внешняя оболочка движений и поступков. Парареализм – смещение акцентов в фабуле, из чего следует, на ментальном уровне парареализм – психагогика<sup>22</sup>.

Психагогика – метод в клинической психологии/психиатрии лечебного обучения, воспитания и перевоспитания пациента. Именно в этой психагогической направленности, по-видимому, и состоит главное отличие парареализма Строганова от „театра абсурда”: множество версий событий, их реинтерпретаций (и репрезентаций) есть результат „работы над собой”, происходящей в сознании героев.

Фрагментарность, разветвленность (в терминологии автора – многослойность) – все это не дает зрителю/читателю возможности выстроить одну, „настоящую” историю персонажей, так как ее, по мнению автора, и не существует.

В *Удильщиках* гипертрофированы вводные ремарки (разрастание вводных ремарок вообще характерно для Строганова – в некоторых пьесах, например, они достигают двух страниц петитом). Сами ремарки представляют собой лирическую прозу (или белый стих), подчеркнута неперевожимую на сценический язык. Они не являются техническими указаниями для людей театра (режиссеров, художников, актеров), но могут быть поняты как монолог от лица автора, становящегося тем самым подлинным главным персонажем пьесы (в *Удильщиках* Коврогов, по-видимому, герой-идеолог; он в определенном смысле автобиографичен для Строганова, и, таким образом, вводные ремарки представляют картины сознания Коврогова). Через эти ремарки происходит вхождение внутрь сознания персонажа-автора, и всё дальнейшее воспринимается читателем/зрителем как плод подчеркнута индивидуального авторского восприятия, а не объективная внешняя реальность. В *Удильщиках* оба действия начинаются подобными ремарками,

<sup>20</sup> Нина Н. Садур, *Абсолютная прибыль от Строганова*, „Современная драматургия” 2009, № 2, с. 40.

<sup>21</sup> Александр Е. Строганов, *Парареализм...*

<sup>22</sup> *Ibidem*.

также вариативными: в каждом случае дается тема и две вариации (приводим тему и вторую вариацию начальной ремарки к первому действию).

**Действие первое.**

**Явление первое.**

*Перед нами удильщики.  
Дюжина, быть может, человек пятнадцать.  
Соломенные шляпы.  
Подле каждого серебристое,  
с мечтательным отливом ведерко.  
Рыбачат эти люди на закате.  
Если, конечно, они рыбачат.  
Собственно реки мы не видим.  
Перед нами пустырь.  
Рыжий колючий пустырь.  
Верблюжье одеяло.  
Удильщики внимательно наблюдают  
за поплавами.  
И молчат, как это и положено  
в случае рыбалки.  
[...]*

**Вариация вторая**

*Удильщики на рассвете.  
Дюжина, может быть, человек пятнадцать.  
Рассвет – это не закат.  
Это – совсем другое.  
Не парное, но студеное молоко.  
Не вишня, но малина<sup>23</sup>.*

Графически эти ремарки оформлены как поэтическая речь (белый стих), но в то же время „тема с вариациями” ассоциируется и с музыкальной формой, на что указывает сам автор:

Не драматургия, музыка. Я пишу музыкальные произведения. Если принять это во внимание, можно эту музыку услышать. Если эта музыка будет услышана, привычные вопросы тотчас потеряют привлекательность. И смысл.

В диалоге, при том, что музыка услышана, действия несколько не меньше, чем собственно в сценическом движении. Сценическое движение оправдано при условии, что оно неотвратимо. И если движение, там, где ему быть, не возникнет, каждый в зрительном зале услышит фальшивую ноту<sup>24</sup>.

На фоне чрезмерно разросшихся авторских ремарок речь персонажей, напротив, редуцируется за счет большого числа пауз и краткости реплик. Всё

<sup>23</sup> Александр Е. Строганов, *Удильщики милостью Божьей...*, с. 41–42.

<sup>24</sup> Александр Е. Строганов, *Парареализм...*

первое явление (молчаливо сидящие Удильщики), как было показано выше, и начало второго явления – вообще пантомимические сцены без единого слова:

*Возникают вихрастый летящий Коврогов и близорукий полнеющий Леснин.*

*Они увлечены разговором.*

*Ни единого звука.*

*Так разговаривают рыбы.*

*И нет причин удивляться, коль скоро речь пойдет об удильщиках.*

*Коврогов что-то доказывает Леснину, участвуя в монологе всем телом.*

*Леснин сосредоточенно слушает. В его позе очевидное несогласие.*

*Коврогов хватает Леснина за руки, вынимает их из карманов, принуждает смотреть в глаза.*

*Отворачивается.*

*Вновь возвращается к Леснину.*

*Вновь устраивает дуэль глазами, беспощадно стаскивает с его носа очки, вновь водружает очки на место. Вновь отворачивается и внезапно (это выглядит как происшествие, это выглядит как столкновение с чудом, это выглядит как гром среди ясного неба или известие) обнаруживает удильщиков.*

Созданная автором в *Удильщиках* картина многовариантной интерпретации одних и тех же событий есть прямой результат его психотерапевтической практики. В психотерапии Строганов использует театральные системы, а в драме врачебный опыт трансдраматической терапии снова возвращает в театр. Пациент в процессе лечения создает первоначальный „эпос” (так называет Строганов исходное описание пациентом ситуации, вызывающей болезнь), а затем, используя театральные системы Станиславского, М. Чехова и Брехта, постепенно изживает ситуацию через изменение ракурса (например, показывает эту же ситуацию с точки зрения других действующих лиц) и отношения к ней.

В *Удильщиках* Строганов как бы воспроизводит дневник врача, анализирующего себя самого, этот самоанализ постепенно изменяет кризисную ситуацию и приводит к выходу из нее. В пьесе на одном полюсе находятся раздражающие персонажа бытовые факторы: снование туда-сюда домочадцев Коврогова, постоянно хлопающая дверь. А на другом – метафизические, бытийные Удильщики: неподвижные, застывшие. В финале „исцеленный” Коврогов ловит свою огромную рыбину в ванне; на метафорическом уровне это означает примирение двух реальностей (житейской и метафизической), нахождение персонажем компромисса, снимающего его кризисное состояние. Удильщиков Строганова можно сравнить с *Шестью персонажами в поисках автора* Луиджи Пиранделло: пьесой, в которой действующие лица ищут автора, чтобы он их воплотил в драме, а актеры – на сцене; эти поиски собственно и становятся воплощением персонажей. У Строганова многовариантное описание кризиса одновременно и есть дневник выхода из него. На Пиранделло (или на его традицию) указывает и другой прием в *Удильщиках*.

Строганов не забывает о театральной условности, об „игре сознания”, создавая в пьесе своеобразный „театр в театре”:

*Коврогов (вновь наставляет пистолет на Леснина). Ну, все, Леснин!  
Тяжело дыша, начинает опускаться пожарный занавес.  
(С ужасом наблюдая за происходящим). Вот видишь? Видишь что? Ви...  
Занавес опущен<sup>25</sup>.*

Большинство пьес Клима – монологи одного персонажа. Так, при работе с классическим текстом Клима всегда производит его редуцирование (сужение) и углубление (дописывание того, что оставалось за текстом): автор выбирает одного персонажа из системы действующих лиц, не всегда главного, и фокусирует свое внимание только на его судьбе. Сценическое действие в этом случае сводится к монологической речи. Клима отказывается от возможности и права на всезнайство автора-драматурга. Одним из таких примеров может служить пьеса *Аглая* – развернутый монолог Аглаи Епанчиной, героини романа *Идиот* Ф. М. Достоевского, в котором исчезает не только полифоничность Достоевского и предельно субъективизируются события романа (остается лишь один ракурс – точка зрения героини), но связная, логичная речь превращается в неоформленный хаос наплывающих, сталкивающихся, конфликтующих между собой мыслей. У подобного монолога нет ни начала, ни конца. Его можно прервать где угодно или продолжать до бесконечности. Клима представляет как бы „дороманный” монолог Аглаи Епанчиной.

Пьеса *Я...она...не-я и я* Клима так же, как и *Удильщики* Строганова, представляет собой „кризисный текст” (в данном случае по определению самого автора)<sup>26</sup>.

Монолог персонажа „Я” – это нерасчлененный речевой поток (поток сознания), без знаков препинания (в том числе и точек), организованный лишь графически, как стихотворный текст:

Добрый день я  
Я хотел сказать меня зовут но  
В этой пьесе у моего героя нет имени вернее  
Его собственно зовут я то есть  
Когда я буду говорить я то  
То это буду как бы не я потому что моего героя действительно зовут я и поэтому  
Когда я буду говорить я то  
Это буду как бы не я вы понимаете меня нет  
Правильно  
Это понять сложно

<sup>25</sup> Александр Е. Строганов, *Удильщики милостью Божьей...*, с. 66.

<sup>26</sup> „Я отдаю себе отчет в том, что это кризисный текст” (Клима [Владимир А. Клименко], *Я...она... не я и я*, с. 1.) Здесь и далее пьеса Клима цитируется по авторской рукописи с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

Я сам не понимаю  
 Вернее  
 То есть  
 Я не как я  
 Не я как я  
 А  
 Это не я а я  
 Теперь понятно  
 И мне не понятно  
 То есть его или меня зовут я  
 Но это не я  
 А я  
 А теперь  
 Нет  
 И мне нет  
 Ну что же пусть будет нет  
 На нет ведь и суда нет  
 Так что нет  
 (молчит)...

Только ремарка „молчит” (а не „пауза”, как у Строганова) означает дробление текста, делит его на ритмические части; лишь она представляет конец одного и начало другого речевого периода. Монологи в монодраме Клим – это своего рода автоматическое письмо: мысли ветвятся и прерываются, возвращаются к исходной точке и повторяются, становятся лейтмотивами; один смысл перекрывается или встраивается в другой; слова недоговариваются, предложения недоставляются. Но постепенно среди путаной и непоследовательной речи появляются ясные и логичные фрагменты – опорные смысловые и композиционные точки. В финале все эти фрагменты собираются в отчетливо проговоренное программное высказывание:

Я должен вам сказать что существует очень короткое мгновение когда солнце падает  
 мне на лицо  
 Я смотрю на солнце через мои широко открытые глаза  
 Я этому научился у Кастанеды свет проникает в меня в мое сердце через широко откры-  
 тые глаза Врата света  
 Я возрождаю в своем сердце надежду  
 Я надеюсь что мне удастся бежать из тюрьмы собственной бездарности и этот спектакль  
 надежда  
 План побега  
 Я поделился им с вами простите<sup>27</sup>.

В послесловии к пьесе *Я...она...не-я и я* автор говорит об обязательной „неинтонированности” речи актера, исполняющего монолог<sup>28</sup>, то есть монолог

<sup>27</sup> Клим [Владимир А. Клименко], *Я...она... не я и я*, с. 34.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

должен звучать не так, как это происходит при высказывании, с определенной эмоциональной окраской, но так, как это происходит при „думании”, внеэмоционально. Сфокусированный в финале смысл и становится итогом работы сознания, происшедшего „здесь” и „сейчас” на виду у зрителей.

Среди влияний на монодраму Клима, обозначенных самим автором, – *Два образа веры* Мартина Бубера и „театр жестокости” Антонена Арто<sup>29</sup>, многократно цитируемый Карлос Кастанеда; возможно, драматургические опыты Хайнера Мюллера<sup>30</sup> и др.

В то же время монологи персонажей Клима, как представляется, имеют и другие корни. Они, по-видимому, восходят к работе „по системе Станиславского” в застольный репетиционный или учебный период; к заданию актерам домыслить биографию своего персонажа: его прошлое и будущее, его внутреннюю речь (мысли), не оформляющуюся в реплику пьесы. Это своего рода „продолженный Станиславский”, как говорил учитель Клима – режиссер А. А. Васильев.

„Драмы сознания” Строганова и Клима – попытки вырваться из „угодий души”, как определяет их Строганов, или планы „побега из тюрьмы собственной бездарности”, по выражению Клима, – интересные современные российские эксперименты в области монодрамы.

## ‘Drama of Consciousness’ by Alexander Stroganov and Klim

### (Summary)

The article is dedicated to modern Russian playwrights – Alexander Stroganov and Klim (real name Vladimir Klimenko), who mostly worked in monodrama genre. The article analyses comedy *Anglers by the grace of God (Udilschiki Boj'ey Milost'u)* by Alexander Stroganov and play *I...she...not I and I (Ya...ona...ne ya i ya)* by Klim.

**Key words:** the modern Russian dramaturgy, monodrama, ‘drama of consciousness’.

---

<sup>29</sup> „Читая *Два образа веры* Мартина Бубера, думаю о театре, как возможно когда-то думал о нем единственно не охваченный безумием мужчина в клинике для душевнобольных. Его имя значилось в больничной книге, как некий мсье Антониен Арто, актер, утверждающий, что «театр-чума», когда весь мир, западный мир, был охвачен чумой второй мировой [...]». (Клим [Владимир А. Клименко], *Я...она... не я и я*, с. 1.)

В 2001 г. на III-й всемирной театральной олимпиаде в Москве Клим сыграл самого А. Арто в пьесе *Арто и его двойник* Валерия О. Семеновского в только что открывшемся Центре им. Мейерхольда (позже эту роль в спектакле исполнял Виктор В. Гвоздицкий).

<sup>30</sup> Во время III-й всемирной театральной олимпиады в театре А. А. Васильева „Школа драматического искусства” проходили читки пьес Хайнера Мюллера, на которых присутствовал Клима; позже Васильев поставил моноспектакль *Медея-материал* Х. Мюллера с Валери Древилль в роли Медеи. Сам Клима отреагировал на драматургию Х. Мюллера, в частности, пьесой *Teamp Medeii*.