

Сергей Кургинян (1949)

Я ФОРМИРОВАЛ ЭЛИТУ И ФОРМИРУЮ ЕЁ

«Страстной бульвар, 10» №1-71, сентябрь 2004, [ссылка](#)

Интервью с С. Кургиняном в журнале Союза театральных деятелей РФ

Беседу ведет Татьяна Никольская

Сегодня у нас в гостях Сергей Кургинян — президент Международного общественного фонда «Экспериментальный творческий центр», режиссер и художественный руководитель Московского театра «На досках», политолог, кандидат физико-математических наук.

— Сергей Ервандович, расскажите, пожалуйста, что такое ваш Центр. Это же не просто театр, где ставятся и играют спектакли. Даже отвлекаясь от того, что ваши спектакли, скажем так, не совсем в русле традиционного театра, — ведь вы занимаетесь еще и другой деятельностью.

— Историю возникновения Центра невозможно оторвать от истории нашего театра. Когда я учился в геологоразведочном институте, я организовал там самодеятельный драмкружок. Руководил им Евгений Завадский, который за пять лет научил меня очень многому. Мы поставили несколько спектаклей, которые стали модными, на них стали ходить, но мне все время хотелось от театра чего-то другого. И однажды я собрал людей у себя на квартире и сказал, что теперь у нас начнется философская работа, поиск новых возможностей, технологий. Кто верит, что мы сделаем в Москве профессиональный театр особого типа — оставайтесь. Десять человек сказали «да», и восемь из них до сих пор со мной. Мы дали себе слово, что будем заниматься этим профессионально, и на протяжении пяти лет буквально не выходили из той квартиры.

— Ради этого людям пришлось бросить работу?

— Люди сменили ее на более легкую — с соответствующим ущербом в заработной плате и перспективах, и мы занимались пять дней в неделю по 5 часов и оба выходных по 12. То есть у них была как бы вторая рабочая неделя. Мы занимались психотехническими дисциплинами, нашли блестящих педагогов по речи, голосу, вокалу, движению, боевым искусствам. Осваивали медитацию, этнокультурные техники, присматривались к шаманам, колдунам. Параллельно ставили спектакли. В конце 70-х годов я поступил в Щукинское училище. Потом и наши ребята стали туда поступать, то есть вторую профессию мы постигали вполне серьезно. В 80-м году показали первый спектакль — по рассказам Шукшина: мы прочитали его как Андрея Белого.

Вообще, пафос наш был в том, что мы восстановим традицию символического театра в России. Мы были свидетелями разгрома авангарда, и мы поклялись, что для нас авангард останется, мы найдем для него новое дыхание. Мы изучали паратеатр по самиздатам Гротовского и других, и когда я приехал в Польшу в Центр Гротовского и начал показывать, что мы делаем, это произвело впечатление, хотя, конечно, это не имело никакого отношения к Гротовскому. Мы во многом перешагнули некоторые рубежи. Второй спектакль, «Экзерсисы», получился из отрывков, которые я делал в училище. И третий — мой дипломный спектакль — «Записки из подполья» Достоевского, который я поставил как сплошной монолог, разделенный на семь голосов, — шизофрению сознания.

Эти три спектакля образовали наш репертуар. К нам возник большой интерес, который шел в русле общей контркультурной волны, связанной с загниванием господствующей идеологической культуры. Среди наших зрителей были родственники членов Политбюро и их близкие друзья, работники партийных органов. Вокруг театра сложился философский кружок. Я всегда грезил интеллектуализмом, и единственным вопросом, который всерьез меня интересовал всю жизнь,

были интеллектуальные эмоции, соответствующие сверхсознанию, их природа и так далее. Люди приходили на спектакли, а потом 10-12 человек оставались пить чай на всю ночь, и мы говорили. И когда М. С. Горбачев начал перестройку, довольно быстро вся эта группа нас поддержала. Там были будущие секретари горкома партии, работники партийных и государственных органов, для которых мы были площадкой стратегирования для будущего рывка.

Нам дали статус экспериментального государственного театра и самофинансирование. Хотя перед этим театр закрывали раз двадцать, доносы на меня писали в духе: «на задворках Малой Грузинской притаилась идеологически смертельно опасная секта». Я вошел в число авторов новых форм — театров-студий на коллективном подряде. Вообще-то коллективный подряд — любовь Михаила Сергеевича — существовал, в основном, в сельском хозяйстве Ставропольского края.

Вокруг этого театра я добился создания культурно-научного центра. Вот вторая тема моей жизни — трансдисциплинарность. Как оперировать мультидисциплинарными, интрадисциплинарными, трансдисциплинарными исследованиями. Философский кружок постепенно превращался в профессиональный «мозговой центр». Кто финансировал работу? Театр!

Во время Карабахского конфликта я предложил моим друзьям из ЦК — поеду туда и сделаю экспертизу. Они сначала боялись: как это армянин поедет в Баку, — потом дали добро. Мы приехали туда в разгар кризиса. Из окна последнего этажа гостиницы «Баку» я увидел клубящуюся миллионную толпу, идущую по улицам, и понял впервые, что моя страна разваливается. Я приветствовал реформы, свободу, весь этот потенциал перемен, но я не хотел, чтобы у меня отняли страну.

Большого аналитического опыта у меня к тому моменту не было. Со мной было несколько людей, которые потом остались в моей жизни. Я начал общаться со старыми бакинцами, разбираясь, что происходит. В результате родился отчет о ситуации, где я описал внутренние механизмы армяно-азербайджанского конфликта. Отчет сразу попал в Политбюро. Он оказался абсолютно верным, власти испытали шок. Я двигался в фарватере перемен, единственное, чего я не хотел, чтобы эти перемены завершились развалом. Началось наше стремительное восхождение. Мы создавали программы, были главной экспертной группой в Вильнюсе по событиям так называемой литовской трагедии, нас приглашали экспертами по другим конфликтам. Мы видели это все, мы собирали некие новые силы для чего-то, и, наконец, наша деятельность вывела меня непосредственно на Горбачева, с которым у нас была продолжительная встреча.

А потом случился ГКЧП. Мы никакого ГКЧП не хотели, но хотели, чтобы Горбачев остался только президентом и отдал партию в другие руки. А партия ушла в оппозицию. Мы понимали, что если партия уйдет в оппозицию в полном составе и начнутся рыночные реформы, то через два года партия снова будет у власти.

— *Вы хотели, чтобы партия была у власти?*

— Я хотел, чтобы она была радикально реформирована, хотел вернуть ей роль интеллектуального форварда. Мы говорили о гуманизме и о постиндустриальном развитии, о посткапиталистических фазах и так далее. Мы наполняли все это новым содержанием и хотели иметь новую политическую структуру достаточно радикального левого толка, которая не состояла бы из баранов и коррупционеров и не охватывала бы 8-10 миллионов людей, но и не стала бы небольшим драмкружком Зюганова; хотели, чтобы это была действенная структура. Мы понимали, что если Горбачев начнет защищать реформы Гайдара, то компартия, ушедшая в оппозицию, придет к власти достаточно быстро. Видимо, кого-то это беспокоило намного больше, чем ГКЧП.

ГКЧП быстро накрылся, и было понятно, что он накроется. Я понял это, когда увидел «Лебединое озеро» вместо разговора с народом. Люди рвали партбилеты перед телекамерами, и ничего более

отвратительного я в своей жизни не помню. Меня вызывали в прокуратуру и так далее, но поскольку было ясно, что я не имел к ГКЧП никакого отношения, кончилось это ничем. Однако в результате подобного шельмования от меня отвернулась масса людей, я вдруг стал «оплотом реакции». Рядом со мной остались действительно верные люди, и большая часть из них — это те, кто пошли за мной в театр.

Судьба театра развивалась параллельно с судьбой страны. Залы ломались, публика восторгалась, но я понимал, что это конец определенной эпохи, определенного жанра. И когда в 92-м году дым рассеялся и мы оказались брошены на выживание, вдруг выяснилось, что ядром интеллектуальной деятельности, не оставляя деятельность культурную, оказались мои актеры, те 7 — 10 человек, не просто верные, но взявшие на себя весь труд.

93-й год поставил еще одну точку, еще один раз я оказался фигурой, интересной прокуратуре, поскольку я был советником Хасбулатова.

После этих гигантских политических скандалов вокруг образовалась некая зона молчания. Мы стали создавать Центр и театр заново. Я объявил, что новый театр не будет уже театром «На досках», потому что вся контркультурная мода — в прошлом, сама жизнь стала театром, главным актером — Жириновский, и отражать жизнь бессмысленно, театр должен двигаться куда-то еще. А поскольку мы к паратеатру всегда относились серьезно, мы просто продолжили и развили наши эксперименты. Параллельно ребята взяли на себя гигантский груз аналитической деятельности. Слепли у компьютеров и одновременно тренировались у балетных станков. Это опять была двойная рабочая неделя, но они к ней привыкли. Мы выстояли в рынке и оказались в каком-то смысле одной из самых востребованных структур элитного консультирования. Теперь уже аналитический центр содержал театр. На свои деньги мы заново построили театр, оснастили его самой современной техникой и продолжили свои театральные эксперименты. Театр и аналитический центр слились.

— *Ваши артисты такие же аналитики, как, скажем, не могу вспомнить фамилию нашего известного политолога, обеспечившего победу на выборах президенту. То есть они выполняют сложнейшие аналитические задачи, являясь одновременно артистами?*

— Сложнейшие. Задачи, которые они выполняют, в сегодняшней России беспрецедентны. Группа оказалась востребована, как сейчас принято говорить, на высоком международном уровне.

Мои ребята не артисты и не аналитики. Не было никогда театра как такового. Это реализация на практике некоторых форм синтеза науки, культуры, эмоций, мышления. Мы это осуществили, мы знаем, как готовить людей, которые могут выходить на другие уровни сознания, работать с собой, погружаясь вглубь и поднимаясь вверх. Это интердисциплинарные специалисты, ядром профессии которых является ощущение своей связи с некими идеальными сущностями, какого-то своего служения. Это группа, которая осуществляет мистерию, литургию некой формой деятельности. Это не искусство, это формы мышления непосредственно в сценическом пространстве. Они открывают что-то для себя, новые миры, они идут на каждое выступление с ощущением психологического риска, срыва или, наоборот, победы. Они говорят, что после каждого выступления для них начинается какой-то виток новой духовной жизни. Это духовный опыт.

— *Ваш театр работает не для зрителей, так зачем они вам? Вы обогащаете свой духовный опыт, и делаете это для себя.*

— Нормальный актер не может играть без зрителя. Мой — может. Потому что для него очень велик стимул самопознания в процессе игры. Зритель помогает, усиливает волну, если оказывается когерентом. Но мешает, если ждет зрелища. Некоторые приходят к нам на спектакли по 11, 15, 20 раз, потом становятся членами наших клубов — то есть интегрируются с нами в

некие формы социально-духовной жизни. Я никогда не пытался встроить свое начинание в классический типологический ряд театральных форм. Позднее я понял, что все мои апелляции к Гротовскому смешны, мы делаем совсем другое. И все, что мы оставили от терминов эпохи Гротовского и Брука, — это слово «пара». Оно мне кажется верным. Мы занимаемся паратеатральной, паранаучной деятельностью и соединяем их. Все, что мы говорили о метадисциплинарности, интегральности, синтезе, формах мышления — все это мы реализовали. Другое дело, что я, наверное, не смогу это никому передать. Так и уйдем с этим знанием сами.

— Конечно, вы не можете в свой Центр или театр брать выпускников театральных вузов, вы работаете только со своими людьми, которые вас понимают и существуют с вами на одной волне.

— Через год — два я надеюсь открыть учебный центр и взять туда какое-то количество людей с тягой к ненормальному в театре. Есть такие люди: они приходят в театр и сами не до конца понимают, зачем. Когда я ставил «Великодушного рогоносца» в Саратове, который потом был запрещен как оккультно вредный...

— Что же было такого необычного в этом спектакле, в какие вредные оккультные игры вы играли?

— Ничего! «Великодушный рогоносец» — что там может быть? Мистическая форма, форма некоторого состояния транса, погружения. Саратовские актеры начинали это все схватывать. Я быстро выбрал в группе людей, которые пришли в театр не за театром, а за каким-то чудом, за мистическим, метафизическим соприкосновением, другими формами самопостижения. Я ставил во МХАТе у Дорониной «Батум» Булгакова в 1992 году, Доронина, перед выпуском спектакля, вся исходила слащавым восторгом по поводу «гениальности» моей режиссуры. Худсовет, проходивший под ее руководством, выпустил спектакль на зрителя с оценкой, которую я бы охарактеризовал как непристойно и неумеренно восхвалительную. Потом... Потом Дорониной позвонили с самого верха. Поговорили — судя по всему — очень и очень круто, безо всякой оглядки на бесцензурность новой эпохи. Доронину — как подменили. Новый худсовет переписал протокол «с точностью до наоборот». Актеров вызывали на ковер и заставляли каяться.

Шел ноябрь 1992 года. Оставалось 11 месяцев до расстрела Белого дома. Но нюх Дорониной, отработанный в предшествующую эпоху, был острейший. А все остальное (совесть там всякая и т.п.) подчинялось этому нюху неукоснительно и безропотно. Пожалуй, это был единственный спектакль, который после распада СССР был реально запрещен.

— Значит, вы все-таки хотите выйти на традиционные формы театра?

— Нет. В 80-е годы я делал это для того, чтобы иметь некий брэнд и продвигать своих людей. В 92-м я хотел сделать спектакль о Сталине. У моей семьи есть свой счет к Сталину, и я сказал, что от имени всей семьи этим спектаклем я этот счет закрываю. Мое отношение к нему не изменилось, но я не хотел быть рядом с Абуладзе и его фильмом «Покаяние», который считаю преступным. Преступным потому, что когда на Кавказе говорят: «возьми труп своего отца и выкинь его на свалку» — в любой метафорической форме, — после этого начинается кровь. Поэтому это было не покаяние, а нечто обратное. Не зря Абуладзе после «Покаяния» ничего не снял, он не мог больше работать как художник, и он это знал, когда снимал. И он знал, по чьему приказу снимает. Это были высокие покровители, высокий заказ.

— Но вы воспринимались тогда как человек, который в период распада страны был на стороне тех, кто отстаивал наше коммунистическое прошлое.

— Дело было не в этом. Дело было в том, что повеяло политической метафизикой. Все испугались. Испугалась сама Доронина, она не ждала от своих актеров — а я сделал ставку на молодежь, — что они вдруг перейдут от форм поверхностного существования к такому

тотальному театру. Там начало что-то происходить, у них крыша поехала... Это и было страшно — страшно то, что непонятно.

— *Я видела ваш последний спектакль, не могу сказать, что я все приняла в вашей работе, но какие-то вещи мне были интересны. Как ни странно, мне были интересны постановочные приемы. Например, когда на экране идут кадры из старого фильма «Весна», а живой артист как бы входит внутрь этого сюжета, что очень сценически эффектно и наполнено смыслом. Но в целом, я уверена, этот спектакль даже не для элитарной театральной публики, он для людей, которые живут в тех плоскостях, что и вы. Но их надо найти, а их немного. Каким может быть все-таки развитие такого театра?*

— Мой идеал — это 50-70 человек, которые приезжают ко мне на 3-4 дня, я провожу с ними тренинг, после которого идет спектакль, и потом они уезжают. Я хочу реально менять сознание, я не хочу действовать, как официант в ресторане, не хочу обслуживать, даже самым изысканным образом. Я хочу вламываться в сознание глубоко и до конца. Либо театр уходит вообще и превращается в ретро, потому что он никого не интересует сегодня. Либо он может стать инструментом тотального психологического, психофизиологического воздействия. Мы ищем эти формы.

— *Вы полагаете, это возможно?...*

— Если человеку это нужно, то возможно. Мне нужна когерентная публика, а не та, которая просто покупает билеты и приходит с улицы. Зачем мне эти билеты, я зарабатываю достаточно, чтобы театр мог существовать.

— *А возможны ли в вашем театре спектакли, сделанные на основе литературных текстов, драматургических, прозаических?*

— Возможно, я буду ставить такие спектакли. Может быть, я сам напишу серию пьес, трагедий. Пьес в стихах. Я отношусь к числу людей, которые все свои идеи, включая самые идиотские, реализуют до конца. Сейчас я хочу поехать с театром. Это будет очень дорогое удовольствие, я понимаю, что мы едем деньги не зарабатывать, а отдавать. Но для меня театр — это форма невербальной комплексной связи с теми сущностями и энергиями, которые позволяют мне жить.

— *Именно театр?*

— Конечно. Здесь же все связано. Есть написанный текст. А есть вещи, которые не могут быть сказаны, они требуют тотальной телесности, эмоциональности, они находятся по ту сторону чисто вербальных, текстуальных форм выражения. Для меня театр есть подобного рода продолжение мышления в других формах. Раньше говорили: театр — кафедра. Сегодня он перестал быть кафедрой и, видимо, уже никогда не станет. Но мне кажется, он может стать чем-то большим. Я не скажу «церковью», но — формами духовного роста. И изгнания смерти.

В любом случае, я не хочу, чтобы из России ушла высшая интеллектуальная культура. Чтобы единственной формой потребления интеллекта России стал вывоз отсюда специалистов. Я хочу, чтобы здесь существовали свои очаги супер-хай-класса, который заведомо превышает мировой уровень. Как в анализе, в философии, так и в гуманитарной культуре в целом. Я верю в этот интеллектуальный театр, я формировал элиту и формирую ее. В данном случае — контрэлиту, потому что с существующей элитой мне говорить не о чем. И снова к нам приходят люди, которые ищут выхода из сегодняшнего тупика, в том числе те, которые самым разным образом интегрированы в существующую систему.

— *А вы считаете, Россия в тупике?*

— Конечно. Это уже все понимают, и в ближайшем времени те, кто будет говорить об отсутствии тупика в России, станут так же смешны, как были смешны лекторы ЦК КПСС, которые в начале 80-х рассказывали где-нибудь в провинции, как мы хорошо живем. Мы анализировали этот печальный процесс: буквально в последние месяцы начался шквал нового неприятия, не поверхностно-политического — кто-то хороший или плохой, — а всей действительности.

— *А какие варианты?*

— Вариантов всегда было два: перейти от капитализма первоначального накопления к современным формам буржуазного общества, либо признать, что с капитализмом покончено, и на повестке дня стоит некая посткапиталистическая программа, поиск которой идет и в мире. Все говорят сейчас о нетократии, власти сетей, о власти экспертов, об интеллектуальном и символическом капитале, о нового типа роли интеллекта в информационном обществе. Надо пытаться выводить из криминально-пиратского уровня капиталистические перспективы. Но чем дальше, тем больше понятно, что нет субъекта, который захотел бы это сделать. Попытки в этом направлении были, но пока это все безнадежно. Потенциальный капиталистический субъект в России демонстрирует свою глубокую несостоятельность, полное несоответствие реальной повестке дня и тем вызовам, которые существуют в обществе. Мы ползем в настоящую криминальную помойку. Я знаю несколько уровней этой жизни, я понимаю, что происходит.

— *Что?*

— А происходит концентрация этой криминальной культуры, которой не нужны ни я, ни МХАТ, ни Марк Захаров. И усилия действующей власти не способны это сползание остановить. Оно страшным образом запущено, общество сломлено. Евгений Киселев как-то говорил о том, что Юрий Владимирович Андропов лично привез Бахтина из ссылки в Москву. Я всегда хотел понять, откуда такое внимание к теории карнавала, а потом, в конце 80-х, увидел этот воплощенный карнавал, воплощенное торжество низа.

— *Это все бесконечно интересно. Последний вопрос: вы хотите существовать изолированно или вы хотели бы все-таки войти в «семью» театров?*

— Нет. Ведь если бы я этого хотел, я бы строил жизнь иначе. Я всегда понимал, что у меня нет места в существующей системе, я прыгал в будущее. Мне и сегодня нет места в этой театральной семье. Лучше одиночество, чем барахтанье в обслуживании существующего проекта.

— *А у вас нет такого искуса — взять и поставить спектакль, чтобы пришли зрители. Обычный спектакль.*

— Нет, абсолютно. Я могу это сделать, но зачем? Чтобы быть чем-нибудь премированным? У Веры Сорокиной нет искуса стать народной артисткой России. Какой-нибудь другой России — да. Будущей — возможно.

— *А когда будет будущая Россия?*

— Посмотрим. Поскольку эта рухнет, то будет либо никакая, либо будущая. Вот в ее строительстве я готов участвовать, как и готов помогать не рухнуть этой. Но в развале я участвовать не могу — именно отвращение от развала вызвало во мне такую резкую переориентацию к другим воззрениям на происходящее.

— *А возникало у вас когда-нибудь желание уехать из страны ?*

— В принципе, любой человек, занимающийся политикой, допускает для себя политическую эмиграцию как элемент борьбы, но я не вижу сегодня к этому никаких оснований. Любому человеку, который связан с Родиной, трудно уехать. Но для человека, связанного с культурой, это

просто смерть. Наверное, если я буду спасать чьи-то жизни — не свою — или считать, что этого требует логика борьбы, я смогу на это пойти и, может быть, даже не сойду с ума и не повешусь. Но то, что это будет глубочайшей, безвыходной трагедией в моей жизни, гораздо большей, чем любая тюрьма, — это точно.

Конец текста