

Сергей Кургинян (1949) и др.

**35 ЛЕТ ТАИНСТВА...  
ЛИТУРГИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА  
В ТЕАТРЕ СЕРГЕЯ КУРГИНЯНА «НА ДОСКАХ»**

26.05.2022, расшифровка Дятловой О. И., [источник](#)

**Сергей Кургинян.** Стремление к мистерии, т.е. к тому, чтобы на сцене были явлены незримые сущности и установлена какая-то трансцендентальная связь с чем-то **другим**... Неважно, с чем именно: с человеческими архетипами, с инобытием, с тонким миром, с трансцендентальными какими-то особыми обстоятельствами человеческой психики или не-человеческой психики... Неважно, с чем, но — с **чем-то**.

И вот это состояние особо страстной устремленности **туда**, подкрепленное трудом, работой, исследованиями, экспериментами, связями с самими разными людьми, занимающимися изменением сознания, включая, там, нетипичные боевые искусства (тонкие, восточные), восточные медитативные практики, а также самые последние исследования психологические резервных возможностей человека... Это константа существования театра «На досках», которую удалось передать после того, как уже подошло новое поколение из движения «Суть времени», переселившееся в Коммуну. Удалось удивительным образом передать молодежи. Которые в этом же стиле, с убедительным, профессиональным и одновременно вот таким истовым коллективным напором ищут двери и окна или дыры за стенами той комнаты, про которую в «Гамлете» сказано, что «весь мир — тюрьма». Т.е. занята вот этим экзистенциально-трансцендентальным состоянием, которое с большим трудом добывается при очень исступленной работе над театральным таинством. Мы верили, верим и будем верить в то, что таинство в театре возможно. Абсолютно серьезно.

Мистериальный театр не может не быть духовным, а духовный, по существу, не может не быть мистериальным, если он хочет **прямо здесь, на сцене**, получить эти особые состояния. Я всегда считал, что будущее человечества решающим образом зависит от того, удастся ли коммунистическую надежду по поводу восходящего такого трансформационного процесса, который можно запустить в людях, удастся реализовать. Марксисты называли это «из царства необходимости в царство свободы», понимая под «царством необходимости» царство закономерности: «дважды два — четыре», «фортепианная клавиша», как говорил Достоевский. И они (герои Достоевского) считали, что это «царство необходимости» неизбежно, что можно только бунтовать против него. Марксисты же говорили: нет, есть путь «из царства необходимости в царство свободы», «в царство свободы дорогу грудью проложим себе...».

А Маркс — сам лично неоднократно говоря об этом, — связывал это с преодолением отчуждения от родовой сущности человеческой. Что он этим называл — отдельный вопрос, но никакой особой разницы между такой родовой сущностью человеческой и Богом, с которым существует живая связь, — нет. И там, и там результатом связи является живая жизнь, преодолевающая вот это отчуждение.

Вот представьте себе, что у человека в его естестве физическом 1000 датчиков (это достаточно условная цифра — их гораздо больше), связывающих его с окружающим миром: можно регистрировать это, это, это... А что если в результате того, что он, там, носит ящики или встаёт на какую-нибудь достаточно рутинную работу (заполняет, там, какие-то документы), потом идёт в кафе, потом садится к телевизору или компьютеру, потом ложится спать, — в результате этого у него задействовано четыре-пять датчиков, шесть?.. Один из выдающихся последователей Гурджиева говорил: а чем такой человек по своей сложности отличается от крана с компьютерной головкой, который может менять положение в пространстве, находить нужные изделия и перекладывать их с места на место? Такой человек занят тем же самым, в нем такие же датчики

востребованы и ничего больше. На самом деле их — 500... Или 1000... 10000... И все они нацелены на какие-то такие аспекты мира, находящиеся вне тебя и внутри. Который ты вообще не регистрируешь. Реализовал ли в этом случае человек свою высшую человеческую сущность? Нет, конечно! Может ли он это сделать? Да! — говорил Маркс. Он может это сделать, если мы преодолеем не только эксплуатацию человека человеком (это ерунда, говорил Маркс, — самое простое), а **разделение труда**.

Я долго думал, а как же это происходит, что это может быть? Что: чуть-чуть попоют, чуть-чуть потрудятся?... А вот в Коммуне я понял, как это происходит. Когда человек там занимается каким-нибудь физическим трудом, — включает одни датчики (между прочим, иногда очень нетривиальные: ему надо решать по ходу самые разные задачи); когда он работает на сцене, — он включает другие датчики; когда он занимается какими-то исследованиями научными, — третьи... Когда он общается с общественными группами, как журналист, — четвертые. И вдруг получается, что у него датчиков включается больше... Но, в принципе, вся эта работа по запуску датчиков — безумно сложна.

Георгий Гурджиев, создатель театра Фонтенбло, на которого — в каком-то смысле, — я всегда заглядывался, понимая при этом, что это жуткий мистификатор, превративший всю свою жизнь в сплошной понт, перед тем, как умереть, пригляделся к столпившимся ученикам, сказал «ну и влипли же вы» — и умер. Этот Георгий Гурджиев говорил, что в принципе путей восхождения есть четыре. Три стандартных: 1) «Путь факира» (или путь тела), говорил он, когда тело всё время терзают. В Индии по десять лет стоят на руках, Гротовский, известный режиссёр, он занимался тренингами по 6-8-9 часов... Если много гнётся нестандартными методами, там что-то включается; 2) «Путь монаха» (или путь эмоций), который он связывал с иступлением, с иступленными экстазами, когда молятся, молятся, впадают в эмоциональный экстаз; 3) «Путь йога», который он называл путём интеллекта. А есть, говорил Гурджиев, ещё четвертый путь, который является «Путем театра», если иметь в виду под театром вот это преобразующее начало, действующее одновременно тело, эмоции, мысль (интеллект) и что-то другое.

Гурджиев много поездил по миру, присмотрелся и к суфиям, и к буддистам, и к индуистам, и много к кому. И созданная им система — это не более чем намёк на возможность пути, движения... Но это очень серьёзный намёк. Потому что, действительно, для того, чтобы реализовывать этого человека как систему из многих работающих датчиков, восстанавливать эти датчики, создавать балансы, налаживать эту систему, побуждать ее к саморазвитию, — для этого нужно сразу заниматься и телом, и эмоциями, и мыслью и **чем-то ещё** — духом. И мы всегда это делали путем того, что называется «методом тыка», иногда наталкиваясь на какие-то исследования, иногда заимствуя что-то, а иногда изобретая что-то совершенно заново или привнося в какие-то сферы что-то, что никогда не привносилось.

Правомочность всех этих занятий, — а занятия в театре правомочны, если они дают результат, — получаются спектакли. Но какая-то высшая правомочность связана еще и с тем, чем занимался Станиславский — в сущности, создатель и советского, и русского театра в высшем смысле этого слова. Позже было сказано, что Станиславский занимался тем, что он «сознательными методами хотел идти к подсознанию»... Это глубокая ложь, связанная с идеологией эпохи [фрейдизм и т.д. — Н.Д.]. <...> Станиславский говорил: «сознательными методами к **сверхсознанию**». Станиславского интересовало **сверхсознание** как источник творчества. И он ссылался при этом на работы различных русских философов. Кто-то из них был близок к религии. Причём часть таких исследователей вполне свободно в своих исследованиях соединяла работы православных авторов с работами Анни Безант или Елены Блаватской и их последователей и кого угодно ещё. Станиславский много занимался раджи-йогой...

Опять, я не говорю, что раджа-йога — это панацея или что это может что-то особенное создать... Не в этом дело. Дело в том, что вся эта система методов, в конечном итоге, сводится к одному, — к тому, что если существует проект восхождения человека, этот проект должен иметь доктрину и

литургию. Или — если уж быть корректным, — неодоctrine и неолитургию. И в чём-то быть сходным с тем, как строились (по своей архитектонике, а не по буквальности) религиозные проекты. Т.е. опять должна быть онтология, экзегетика, аксиология и всё остальное. Иначе проекта нет, он не целостен. Он не может быть чисто научен, он не может быть чисто текстуален.

И мы рассматриваем свои спектакли, в конечном итоге, как литургию проекта человеческого восхождения, в ходе которого действующие люди на сцене должны не только рассказывать, как это восхождение осуществляется, но и осуществлять его — прямо, де-факто, показывая людям, что это такое.

Вот это — амбициозная целевая установка. А если ты претендуешь на литургию некоего суперпроекта, то она «совершенно фантастична, бредова и ни на что не похожа». Ну, «фантастична» она или «бредова», — не мне судить, но что она на что-то похожа, я знаю точно. В сущности, речь идёт о каком-то странном повторении всего того, что говорил Ренессанс, теоретики Возрождения («гармонический человек», Леонардо да Винчи), и того, о чем говорили коммунисты (не все, но многие).

Родственники моего знакомого работали с Луначарским, и они клялись моему знакомому, что Луначарский, выступая перед деятелями культуры (довольно широкими аудиториями), всё время говорил: «Вы все [Брюсов, Вишневский, Билль-Белоцерковский, включая Горького] пользуйтесь, пока можно. Мы вам откроем все творческие возможности. Но вскоре придёт другое поколение — там ниже Гёте никого не будет!» «Каждый человек-выпускник нашей школы и человек, которого мы поведем в новую жизнь, будет не ниже Гёте» — говорил Луначарский с возбуждённым видом и горящими глазами.

Случилось это или нет? Конечно это не случилось. И мы точно не знаем, что бы случилось, потому что из поколения, которое начали так учить (это 21-22 годы рождения), из ста вернулось двое или трое с войны — они не могли найти в своих классах одноклассников. Поэтому, что было с этим поколением, как его выбили, и какой отпечаток наложила война, — неизвестно, но они выполнили свой долг, они войну выиграли. Но что было с их сверхспособностями? Неизвестно. Но, думаю, что Луначарский заблуждался по поводу того, что это возможно теми методами, которые они осуществляли.

Мне кажется, что без глубочайших духовно-психологических тренингов и всего того, что связано с традицией преображения человеческого... Это древняя традиция, с первобытных времен идущая через все эпохи. Алхимия меньше всего занималась поиском того, как из свинца сделать золото. Она занималась тем, как из обычного человека сделать нового человека. Nigredo — работа на чёрном, albedo — работа на белом, rubedo — работа на красном — это же было совершенно другое, это всё было нацелено на совершенно Нового человека. Это поиски Ренессанса, которые, по существу, и отменяло всё, связанное и с протестантизмом, и с вот этим разделением труда и машинным производством... Ренессанс искал совсем другое. Всё это вместе созвучно этому взятию «двух сторон», как мы сейчас бы сказали, «левого и правого полушарий», эмоциональной и интеллектуальной жизни — их соединения.

Обычно ведь говорится, что есть как бы два состояния: умная мысль и чувственное чувство. Но ведь ещё есть «чувственная мысль» и «умное чувство». «Умное чувство» — это религиозный термин. И вообще, по поводу этой «чувственной мысли» и «умного чувства», как мне кажется, на протяжении тысячелетий идёт такая сложная, очень напряжённая, конфликтная конкуренция между еврейским и русским народом, одинаково претендующими на мессианство. Ибо евреи считают, что их подлинное высшее состояние — это «чувственная мысль». Эйнштейн — это «чувственная мысль». <...> У русских вот это «умное чувство» — это, конечно, есть главное (и в сихастских практиках и не только).

Вот эти два слагаемых, не отделяющих правое и левое полушарие, а соединяющее их, и возможность использовать всё, что даёт современная наука, и что может дать суперсовременная наука в сочетании с традиционными практиками, — конечно только это и есть путь к Новому человеку. И всё, что касается наших экспериментов по поводу действительного соединения левого и правого полушарий в процессе театрального творчества, это и есть определенные шаги в этом направлении.

Мы не претендуем на то, что мы одни идём и одни окажем решающее воздействие на человечество, но что-то когда оглядываешься вокруг себя, не видишь особенно много желающих идти этим тернистым путём. А только этот путь спасает нас от поглощения человека машиной. Иначе будущее человечества крайне прискорбно. Оно, скорее всего, не успеет дойти до полной роботизации и уничтожит себя раньше в каких-нибудь войнах. Но даже если успеет, то это будет ничуть не менее прискорбно.

Поэтому для нас это — ядро наших поисков. Во-первых, собственно театральных. Во-вторых, того, что называется «путем театра» человеческого восхождения, — т.е. вот этих преобразующих трансформационных практик. И в третьих, — это какой-то стратегический ориентир в том, что касается будущего человечества. И мы здесь не одиноки. Много ли выдумывали и кем были какие-то люди, которые говорили об этом до нас, — это отдельный вопрос. И далеко не всегда мы следуем слепо тому, что они говорят (чаще наоборот). Но в любой случае, это не какой-то наш взбрык сектантов, которые на ровном месте хотят вдруг что-то такое изобрести, это некая традиция, внутри которой место наше достаточно парадоксально.

Был такой польский режиссёр Ежи Гротовский, который, наряду с другими, выдвинул возможности паратеатра... Имея в виду под «паратеатром» мистерии, возвращение к самопостижению, самопреобразованию, преобразованию людей в ходе театрального экстатического действия.

Он говорил о паратеатре. Было несколько людей, которые его поддерживали. Тот же Питер Брук — крупный английский режиссёр, потом ушедший в сугубо профессиональный театр. Я не буду перечислять этих людей — их было штук десять, — но внутри этой традиции, из тех, кто её начинал, мы — единственные, кто показывает спектакли регулярно и помногу. А когда я приехал в Польшу (Гротовского там уже не было, а были его ученики) и показал им, что именно мы делаем, они мне сказали, что, во-первых, вы гораздо дальше нас ушли вперёд, а во-вторых, вы идёте совершенно другим путём.

Вот так мы общаемся с традицией. Мы её не копируем (был такой русский режиссёр Евреинов, который просто копировал всё, что ему казалось связано с древним театром, да малоубедительно было), мы стараемся наоборот это так сильно преобразовать, так сильно обновить, так сильно с чем-то другим сочетать, чтобы ничего от традиции вроде бы не осталось, а одновременно она была. Вот это наш путь в театре. И как показывает практика, он оказался эффективен.

То, что делается на новых спектаклях театра и на старых, то, как соединяется опыт старшей труппы, которая играет очень убедительно (может быть более убедительно, чем играли когда-то с молодёжью, в том числе с коммунаской), говорит о том, что в этом что-то есть... По крайней мере, для меня это один из немногих светлых лучей в наблюдаемом тёмном царстве регресса, деградации.

**Юрий Бардахчиев (актёр Московского театра «На досках»).** Станиславский говорил, что театр существует там и тогда, когда на сцене есть «жизнь человеческого духа». Мне кажется, что это великая формула, и там важны все три слова: и «жизнь», и «человеческого», и «духа».

Когда я начал заниматься театром (это было давно уже), я всё время искал, что в том, современном мне советском театре, именно вот эта «жизнь человеческого духа». Советский театр

был хорошим театром, но там как бы недостаточно было «полёта» такого... Там не было ощущения поиска подлинности человека... И меня это не удовлетворяло. Но тем более я понимал, что за время своего долгого (много сотен, а то и тысяч лет) существования театр сумел создать такой великолепный, уникальный такой инструмент поиска и развития этого человеческого духа. И было очень жалко и обидно, что это не удавалось тогда, в то время, когда я начал заниматься театром.

Тогда я начал искать: где же можно найти эту «жизнь человеческого духа», в каких театрах? И эти поиски мои завершились тем, что я пришёл в театр «На досках». И увидел эти подлинные поиски жизни человеческого духа. Это было для меня принципиально важно, иначе мне не было смысла заниматься театром. И когда это нашлось, стало понятно, что жизнь моя не даром проходит. Это было какой-то настоящей, подлинной судьбой. Жизнью и судьбой. И вот уже много-много лет я в этом театре существую в этих поисках. Мне кажется, что зритель, который приходит к нам, он это видит, он это чувствует. И именно это его привлекает. Потому что важен в театре не сюжет, не ситуация, не даже какие-то страсти, а важно именно это. Вот это по-настоящему убеждает. Особенно в те периоды жизни страны, когда сама ситуация взыскует этого поиска «жизни человеческого духа».

Просто стыдно и, наверное, неправильно в эти периоды, такие как сейчас, заниматься тем, чтобы ублажать зрителя, его развлекать. И мне кажется, что то, что мы делаем в театре «На досках», — это и есть самое правильное, самое верное. Будем надеяться, что молодёжная труппа продолжит этот путь.

**Павел Расинский.** Театр «На досках» вряд ли имеет аналоги где-то в стране, а может, и в мире. Я счастлив, что мне удалось играть в нескольких спектаклях, непосредственно соприкасаясь с актёрами, которые давно уже в театре. И это удивительно, это нечто такое, что завораживает, даёт огромный опыт и позволяет раскрыться и развиваться дальше уже самостоятельно, что-то перерабатывая и понимая. Старшее поколение видит в коммунарах своих учеников, и они всячески пытаются продвинуть их куда-то вперёд. Это всегда стремление помочь, стремление раскрыть человека... То есть, «возиться» с человеком могут долго. Во всём старшем поколении театра есть заинтересованность в молодёжи: даже если актёр старшего состава не участвует в каком-то спектакле, он всё равно может принимать участие в репетиции, он может показывать что-то, может как-то подталкивать человека. Есть огромная заинтересованность в том, чтобы рассказать, что они могут, и передать свой опыт. Это передача эстафеты, потому что театр должен жить. Он может жить, только пополняясь какой-то молодой кровью, чтобы развиваться, чтобы увеличивать репертуар. А он же нужен не сам — репертуар ради репертуара, — он же нужен для того, чтобы как-то влиять на людей, на наше общество.

Молодёжь у нас в стране разная. Есть аполитичная молодёжь, которая совершенно не интересуется тем, что было, что происходит сейчас... Они живут и живут себе, играют в игры или, неважно, работают где-то и совершенно не интересуются тем, что происходит в стране и происходило. А есть те, которые заинтересованы в том, чтобы разобраться, что произошло со страной: что было, что стало, что происходит, и куда мы движемся, и как от этого отвернуть (от некой катастрофы, которая нас может ожидать). И вот эта молодёжь может увидеть в этих спектаклях (причем эти спектакли — они же разноплановые) и исторический контекст того, что происходило в стране, и какова ответственность их родителей (если они настолько молодые, что не застали перестройку). Какова ответственность в принципе общества — даже если не персонифицировать эту ответственность, в принципе общество всё равно же ответственно за то, что происходит в стране. Что можно и что нельзя делать, даже если тебе кажется, что в стране происходят какие-то неправильные вещи. Как, не разрушив страну, что-то менять. Как вообще в принципе менять то, что происходит, и почему нужно влиять на то, что происходит в стране. Почему нельзя устраняться и считать, что «наше дело — сторона», что мы ни на что не влияем: как оно произойдет, так и произойдёт...

То есть, все эти спектакли, — они же глубинные, они же показывают и то, что произошло, и как это повлияло на человека и что он может и сейчас бороться. И что это не просто политическая какая-то ситуация, что в мир приходит некое «зло»... Трудно его сформулировать, **что** именно... Для религиозного человека это может быть Дьявол, для нерелигиозного это может быть что угодно... Но есть некое «зло», — и нужно бороться.

Последние спектакли — они особенно про это, и они раскрывают необходимость этой борьбы. Уже не просто политической борьбы, уже не просто борьбы за выживание страны, а борьбы за выживание в принципе, за человечество. Потому что Человек — как некий проект, — его же пытаются «свернуть», пытаются произвести расчеловечивание!

Это всё нужно сначала показать, это нужно увидеть и принять. И потом уже с этим бороться. Кто, как не молодёжь, должна с этим бороться в первую очередь? А для того, чтобы она хотя бы начала эту борьбу, она же должна увидеть: с чем бороться, что происходит. Просто сказать, что «на мир опускается тьма» — это же ничего не сказать! И спектакли — они показывают это. И человек, если он «впустил» в себя этот спектакль, он его понял, он с ним «слился», то он начинает что-то понимать. Те, кто позволяет себе открыться, впускают в себя эту мысль о том, что что-то происходит, и что-то с этим надо делать, — они дальше начинают искать, начинают на эту тему хотя бы думать. А дальше, конечно, двигаться в этом направлении.

**Выступление Сергея Кургияна перед спектаклем «Зёрна».** Русские всегда побеждали. Вплоть до этой холодной войны. Наполеон — да. Малые войны проигрывались — да. Японская, там, Крымская — очень было унижительно. Но, в сущности, что такое тотальное поражение — русским не известно. Великая Отечественная война — это апофеоз духа, поэтому у нас внутри нету до конца понятия «поражения» и необходимости ответить на вызов поражения. Её, этой необходимости, в душе не было по факту национальной жизни вплоть до поражения в холодной войне.

А в холодной войне поди себе разберись: поражение это, не поражение это... То ли «освободились от коммунистического ига», то ли потерпели поражение... И, соответственно, нет твёрдого понимания того, что такое реакция, где она начинается.

А во Франции это было. И единственным человеком, который осмелился написать об этом на высоком духовном градусе, был выпускник иезуитского учебного заведения привилегированного Антуан де Сент-Экзюпери, который воевал и тогда, когда Франция сдавалась в 1940-м, и потом, с де Голлем. И погиб. Он не только воевал и погиб (воевали и гибли многие), он сумел это осмыслить, выстрадать и описать.

Я про это совершенно забыл... Но однажды ночью вдруг я проснулся и сказал, чтобы мне этого «Военного лётчика» срочно принесли текст... Начал его делать в прозе, а потом переписал в стихах. Эта пьеса... В ней нет никаких искажений текста Экзюпери. Я не собирался менять мысль Экзюпери на свою, потому что мне казалось, что вот эта мысль о том, как отвечают на вызов поражения, является сейчас для русских самой важной.

**Фрагменты из спектакля «Зёрна».** *«Объединяет лишь победа. Нужна победа над собой. Вопрос не в том, чтобы на бой решиться. Мало этого! Не риск, а смерть, чтоб поражение избыть необходимо принять.»*

**Сергей Кургиян перед зрителями.** Я вдруг подумал, что это размышление о том, как поражение превратить в победу, носит сейчас для России очень важный характер. Почему? А потому что в принципе мы потерпели поражение в этой самой холодной войне, а значит надо как-то из этой ситуации выбираться, из этого поражения. По-крупному, всерьёз, фундаментально. И это как раз и есть то, что с трагической силой осмысливает Экзюпери. Потому что у него на вооружении понятия «дух», «сущность», «слепота духовная», «зрячесть» — очень многое, что

нужно было бы сейчас отдать на вооружение русскому человеку. Потому что ни церковь этого не делает, ни опыта исторического нету, а последний — самый трагический, — как-то не пережит.

И нам кажется, что не может быть ничего важнее, чем показать, что такое этот выход из поражения. Как при этом используется дух, сущность и всё прочее. Может, ничего более важного и нет.

**Мария Янченко.** Наш театр уникальный. Я вообще никогда не думала, что когда-нибудь выйду на сцену. Но когда это случилось в первый раз, я поняла: вот это то, чем мне хочется заниматься! То, что действительно вдохновляет и делает тебя... Счастливым человеком. Те тексты, которые заложены в спектаклях, — они об очень насущных проблемах. Это и проблема поражения, и проблема правильного построения общества, и проблема наша, с той с которой сталкивается современная молодёжь (ведь 90-е годы очень многих покалечили)... И всё наш театр раскрывает в очень эмоциональной, очень личностной, близкой тебе форме. Поэтому оказаться на сцене театра «На досках» — это бесценно.

**Евгения Шевченко.** Когда человек приходит в театр, он попадает на какую-то совершенно другую территорию. И там стереотипы, навязываемые ему в жизни, они на него не действуют, он преобразуется и становится каким-то более идеальным (в моём понимании). Каждый же человек стремится к какому-то идеалу внутри себя, и вот, наверное, когда он попадет в театр, — там приближается к этому идеалу, он идёт в ту сторону. И много людей меня в этом смысле поразило, потому что когда я на них в театре посмотрела, оказалось, что эти люди обладают такой огромной внутренней силой, что если её применить к другим делам, то они могут очень многое сделать. И это впечатление очень сильно поменяло отношение к тому, что из себя люди представляют... Что, по большей части, те силы, которые в них скрыты, они редко проявляются в обычной жизни.

**Александр Кукарин.** Понятно, что на сцене ты можешь делать что-то такое, что не можешь делать в обычной жизни, — это совсем другое пространство. Это очень интересно. И сложно, конечно, это объяснить. Мне кажется, что это, в каком-то смысле, позволяет человеку вести себя так, как хотелось бы вести себя в обычной жизни, но по какой-то причине ты этого не делаешь. А на сцене ты почему-то вдруг (видимо, создавая образ) можешь какие-то свои черты, которые ты бы хотел в себе видеть, и хотел бы в него вложить, а потом как-то получается, что ты и в реальной жизни тоже... каким-то образом, чтобы они были.

**Михаил Дмитриев (актёр Московского театра «На досках»).** В 1990 году ведущий актёр театра «На досках» Анатолий Ван-ван-Е заканчивал режиссёрский факультет Щукинского училища. Ему для выпускной работы нужно было поставить спектакль, а для спектакля ему понадобились артисты, более-менее разбирающиеся в пластике движения. Собственно говоря, на этот проект я и попал. Надо сказать, что первоначально репетиции шли как-то ни шатко, ни валко, — было непонятно, куда двигаться. Пьеса была взята из театра абсурда — Самюэль Беккет «Рязвзка». Понятно, что мы должны были ползать, двигаться, иногда издавать звуки... Но в какой это форме должно быть? Искали, долго думали. Пока на репетицию не пришёл Сергей Ервандович. Наверное, это было больше похоже на какой-то шаманский обряд, какой-то ритуал... Но что удивительно — с этого момента репетиции спектакля пошли в нужном русле. Спектакль был сделан, показан, диплом защищён. По крайней мере, мы с этим спектаклем съездили на фестиваль уличных театров в Польшу.

Дальше был вопрос: а что же делать с нами, с вновь пришедшими? И вновь появился Сергей Ервандович. Он посмотрел мне в глаза и спросил: «Что ты хочешь?». Я задумался и гордо ответил, что хочу быть «синтетическим актёром». Сергей Ервандович улыбнулся и сказал: «Держай!». Я тогда не понимал, куда я «вляпался» (в лучшем смысле этого слова), потому что за короткий период мне пришлось войти практически во весь репертуар театра: это «Борис Годунов», «Экзерсисы», «Достоевский», «Стенограмма». Будучи человеком, совершенно не имеющим практики работы со словом, сказать, что было трудно, было страшно, было иногда больно, — это

ничего не сказать. Но единственное, что можно точно сказать, что это было невероятно захватывающе. Началось захватывающее путешествие, действительно начался «путь». Дальше уже были новые постановки: «Бой», «Конь вороной», «Гамлет» и т.д.

Многие вещи пришлось к этому времени... К 1990 году театр оформился уже как профессиональный, старшее поколение (тогда мы были совсем молодыми — кто только пришёл в 1990 году, — совсем юными, неопытными) было очень опытное, и я безумно благодарен всем ребятам.

Стало понятно, что Сергею Ервандовичу не нужен актёр в обыденном понимании. Ему не нужен просто пластилин, из которого режиссёр может лепить любые образы и персонажи. Ему даже не нужна супермарионетка, как у Грега, которая чётко выполняет задуманное режиссёром. Ему нужен актёр со своим мировоззрением — тем, чем мы занимались в 90-е годы. Все мы (я думаю, это касается и актёров старшего поколения) формировали своё мировоззрение.

Дальше. То, что происходило на репетициях, — это вообще уникальные вещи. Я долго не мог понять, почему нужно бесконечно повторять одно и то же. Понимание — удивительно, оно обнаружилось не во время репетиции. В один из отпусков я взял машину и поехал путешествовать по Вологодской области, по монастырям. И вот, около одного знаменитого монастыря — Ферапонтова монастыря — я обнаружил деревенскую церковь, и мне почему-то захотелось туда войти. Она деревянная — как говорят, сложена без единого гвоздя. Был пасмурный, дождливый вечер, должна была начаться вечерня. Я шёл. Впереди я увидел батюшку, который топал в кирзовых сапогах, дождевике, под зонтиком рваным. Мы зашли в эту церковь почти одновременно. Прихожан было не так много. Первое, что начал делать батюшка, он начал гонять бабок, которые куда-то подевали утварь (они были какие-то несобранные). Они быстро бегали-бегали и, наконец, собрались.

Говорит: «Начинаем службу». Они запели. Пропели три минуты. Он остановил и сказал: «Не так! Снова». Они запели снова. И он опять их остановил. И такая остановка была раз шесть. И вдруг, вдруг (я не знаю, что случилось) весь этот хор деревенский — он вдруг «провалился» куда-то. А вместе с ним «провалилась» и вся церковь, весь приход. И такое ощущение, что там загорелось яркое солнце. И дальше я не заметил, как прошло три часа этой службы... Но я понял тогда, что значат репетиции театра «На досках», это бесконечное повторение одного и того же.

Кажется, у актёров есть позиция, что когда часто повторяешь, происходит «выхолащивание»... Нет! Эта была **попытка прорваться куда-то**. И все репетиции, также и театры, — это попытка прорваться куда-то.

Когда выходишь на сцену нашего театра, ты не можешь выйти «просто так», — не ставя перед собой задачу. Ты не можешь выйти, не сказав себе: а что **ты** хочешь сказать людям и имеешь ли ты право на то, чтобы это сказать? Только в такой позиции, в таком состоянии возможна игра на сцене в нашем театре.

Иногда нас критикуют, что речь излишне эмоциональная, экспрессивная, много крика... Но ведь поймите: когда **человек пытается прорваться, он не может быть спокойным**. Он не может находиться в состоянии комфорта. Он должен «рвать» свою душу, он должен проникнуть к самым глубинам своего «я», «сверхсознания», «подсознания» — не важно как это называется, — только тогда он обретает целостность. И эту целостность можно действительно обрести в театре «На досках».

Конечно, «новое дыхание» театр получил с появлением молодёжи, с появлением коммунаров. Вы не представляете, как интересно наблюдать за людьми, многие из которых никогда не думали выйти на сцену. Многие из ребят и говорить-то как следует не могли. И вдруг ты видишь людей, которые на сцене открываются в совершенно новом ракурсе абсолютно. Это другие глаза, это



другая пластика, эта другая речь, это полностью другой человек. Это очень интересно! И сейчас, мне так кажется, что одна из задач театра (это Сергей Ервандович не раз озвучивал) — это именно через театр воспитать, не побоюсь этого слова, Нового человека. А это невероятно востребовано нашим временем.

Сейчас, во времена Tik-Tok'a — когда, казалось бы, невероятные возможности и свобода в самопроявлении... Но когда ты смотришь Tik-Tok, становится страшно, как «проявляются» люди. А здесь, на сцене театра «На досках», люди добиваются до своей сущности, добиваются до своей сути, выстраивают своё мировоззрение. И, конечно же, они взрослеют. Не по-актёрски, а по-человечески. А это дорогого стоит.

**Вера Сорокина (актриса Московского театра «На досках»).** Я думаю, что специфика этого театра связана исключительно с Сергеем Ервандовичем. Это очень важно и, наверное, это все понимают. Но я хочу сказать, что люди, которые играют, которые благодаря постановкам мизансцен, смыслам, текстам, получают какое-то приобщение, можно сказать, к мифам, можно сказать, к мистерии (это формы какие-то) — то, что ты куда-то поднимаешься и у тебя возникает некоторый опыт и ощущения, которые ты в жизни практически не можешь получить. Ну, может быть, это когда-то связано, например, с любовью или со смертью — может быть, один-два раза это происходит, но не больше. А тут есть возможность в спектаклях через эти пути пройти. Поэтому это очень увлекательное занятие.

Этот опыт — он очень личный. И могут быть суперспектакли или откровения... Но как это передать? Это мизансцена, такое стечение вещей, — и ты на какие-то секунды можешь ощутить себя Богородицей. Я извиняюсь, конечно, что это так, но это так! Нельзя «сыграть» Богородицу, бессмысленно об этом говорить, но приблизиться к тому состоянию: прощания с сыном и т.д. У меня есть такая возможность в спектакле «Бой».

Вот мы занимались с ребятами-студийцами, и я говорила: такая замечательная книжка Станиславского «Моя жизнь в искусстве»! Но пока они не вышли на сцену, они не могли себя заставить читать эту литературу. Потому что театр для них не был той звездой или тем местом, где что-то происходит очень важное и они там должны быть как участники. И они попадают в этот мир... Я не знаю, что там с ними происходит, но это, конечно, очень серьёзное не только испытание, но и какие-то возможности. В этом плане я, в каком-то смысле, им завидую, потому что у Кургиняна всегда идёт движение вперёд.

**Сергей Кургинян.** Вопрос о том, что отличает «символ» от «образа» или «знака»... Символ от образа или знака отличает исступлённое стремление породителей символа пробить стены этой «тюрьмы», о которой говорил Гамлет, — тюрьмы необходимости. Символ — это всегда путь в четвертое измерение, в другой мир... В этом смысле икона — это не образ (даже если это Андрей Рублёв), это часть религиозного ритуала, это окно, с помощью которого человек выпрыгивает за пределы давящего, как бы неприемлемого для него мира необходимости. Символ «включает» в человеке **что-то**. Человек, отождествляясь с символом, отождествляется с мифом в самом позитивном смысле этого слова. Его бытие обретает другой характер.

Если ты работаешь с символами и перебрасываешь мост между собственной работой и зрителем, то зритель тоже входит в то мифическое, архетипическое, трансцендентальное состояние, которого ему так не хватает. А если нет, то — с моей точки зрения, — зачем нужен театр сегодня?... Уже кино его проблематизировало. Потом телевизор. А уж все эти компьютеры и всё прочее — что они оставляют?

Но люди хотят приобщиться к **этому**. Люди **не** хотят «свести к необходимому всю жизнь». Как говорил Король Лир: «И человек сравнивается с животным...». Или Гамлет: «Что значит человек, когда его желанья — еда да сон? Животное — не больше». Вот с этой необходимостью. Они хотят куда-то выпрыгнуть, выйти. Дом становится домом, когда ты можешь открыть дверь и выйти на

улицу. Или распахнуть окна и вдохнуть свежий воздух. Когда этого нет, то дом — тюрьма. И что это такое, показали все эти «локдауны», «карантины» и всё прочее: как быстро дом может стать тюрьмой и рассматриваться в качестве такового.

Это в прямом смысле слова. А если говорить о символическом, то всё трёхмерное существование с его необходимостью (этой «фортепианной клавишей», «дважды два — четыре»), оно всё — тюрьма. Человек хочет свободы. И, повторяю, не герой Достоевского, который по поводу этой свободы базарил и бунтовал, а большевики сказали: «Из царства необходимости — в царство свободы». Именно такую задачу они поставили, мечтая о неких преобразованиях, а не задачу «хлеба насущного», как это пытается кто-то сказать. Притом, что хлеб значит очень немало. Когда голодно, когда дети голодные, хлеб — это много. Но, тем не менее, задача же была не в этом. А в этом переходе из царства необходимости (т.е. научной обусловленности, законов природы, всех этих вещей, связанных с «дважды два — четыре» или «фортепианными клавишами») в некое царство свободы. Не может туда перейти человек как данность, он туда может перейти как нечто восходящее, трансформирующееся, преобразующее жизнь и себя.

**Марина Станкевич.** Когда человек играет в театре, это такое интересное ощущение. Потому что человек не просто там как бы выполняет некую «роль» свою, а он в процессе пребывания на сцене осознаёт как-то себя, осознаёт какие-то моменты в жизни и какие-то чувства испытывает, которые, может быть, в обычной жизни он бы и не смог испытать. Я на самом деле очень благодарна Сергею Ервандовичу за эту возможность жить так, такой наполненной жизнью с людьми, которые вместе идут в одном направлении.

**Софья Милус.** До того, как я пришла в театр Сергея Ервандовича, я видела спектакли с участием старших актёров, и всегда это завораживало: как это сложно, как это всё насыщено — то, к чему, ты никогда не сможешь даже близко подойти, потому что ты не тех качеств, не того уровня человек, чтобы в таком участвовать...

А потом Сергей Ервандович нам, по сути, «подарил» эту возможность: стать участниками театра. Во-первых, это огромный подарок с его стороны, а с другой стороны, — это его огромная вера в человека. Что человек сможет взять собственный барьер и свою сущность человеческую «развернуть» на сцене. Как Сергей Ервандович всегда говорил: человеческая сущность всегда красива, она убедительна. И если преодолеть всё, что тебе мешает, то ты сможешь убеждать людей на сцене. И в начале пути, в начале постановки ты с ужасом смотришь, как это вообще возможно сделать — как можно дойти до конца и чего-то достичь. И поэтому это невероятное ощущение, когда ты, по сути, приходишь и победу совершаешь.

**Арина Берсенева.** Я никогда не мечтала, вообще в страшных снах не мечтала, что я выйду на сцену, что я буду играть в спектакле. А я сейчас не понимаю, как я раньше жила без этого. Я не понимаю, как вообще можно жить без этой творческой составляющей. Ты выходишь на сцену и ты вдруг открываешь в себе что-то, что ты даже не подозревал, что оно в тебе есть. И ты вдруг понимаешь, что это и есть настоящая жизнь. Что то, что в тебе «спало», что в тебе где-то было спрятано в каких-то потаённых уголках внутреннего мира, оно вдруг здесь раскрывается. И оно вдруг становится очень важным и нужным. Не только тебе, но и другим людям. И через это ты начинаешь по-другому видеть всю жизнь, весь мир. Ты по-другому начинаешь относиться к другим людям. Ты чувствуешь, что ты как бы живёшь всем собой, всем, что в тебе есть. Даже тем, про что ты даже не догадывался, что оказывается, что ты это знаешь и ты это чувствуешь и ты можешь кому-то это передать.

**Мария Мамиконян (актриса Московского театра «На досках»).** Должна сказать, что с Кургиняном безумно интересно работать, потому что он, во-первых, всегда очень чувствует актёра, и, поскольку он пишет сценарии сам, он в большой степени учитывает тот актёрский реальный контингент, который будет в этом играть. Он уже пишет роли, опираясь на знание этих людей.

Принцип хора. Мне кажется, он у нас был фактически от рождения студии — очень давно... Хор был ещё в «Антигоне». Начиная с «Антигоны», на сцене всегда присутствовал хор, из которого исходили те или иные персонажи, и хор взаимодействует с ними... Это принцип греческого построения театрального действия. И сейчас это развилось до невероятной степени вот этой молодёжью. И только радуешься, как они освоили, как они осуществляют такое вот хоровое коллективное существование, когда это фактически единый организм, очень музыкально существующий, пластически совершенно слаженно воедино — психологически, энергетически. Очень интересно.

Сейчас в репертуаре, в результате работы с молодёжью и с нами, старым составом, — 11 спектаклей.

Интересное такое свойство — у нас все спектакли очень жёстко сценически организованы. И ритмически. Вот, есть театры — таких театров большинство, — где актёры «болтаются» по сцене, точно не знают, куда им пойти, с какого стула на какой диван пересесть... Здесь не так. Здесь всё имеет очень жёсткую форму. Как в музыке — все партитуры прописаны. И все темпоритмы прописаны, опять же, как в музыке. И ты попробуй «вырвись» из этого каркаса! Но при этом остаётся огромная внутренняя свобода для актёра в освоении этого жёстко организованного пространства. И времени. То есть, ты не должен тратить время и силы на «придумывание» того, куда тебе пойти, что тебе сделать и к кому обратиться. В общем-то, всё «внешнее» за тебя уже сделано. А «наполнить» это — вот, будь добр. И это очень интересно, и это очень важно. И я думаю, что все актёры театра «На досках» со мной согласятся. Дай бог таких режиссёров другим актёрам.

**Выступление Сергея Кургина перед спектаклем «Экзерсисы».** Русская литература поразительно мистична. Именно в каком-то её предвосхищении большой Беды, вторжения каких-то возможных сил, существования чего-то, кроме того, что нам видно.

А вы твёрдо убеждены, что сейчас это **что-то** не существует и не летает где-нибудь над просторами не только Украины, но и нашей страны? Никто не может быть в этом твёрдо убеждён. Все когда-нибудь боялись Бабы-Яги в детстве, все всю жизнь имеют какие-нибудь сложные отношения со смертью — как своей, так и близких. Жизнь совсем не так однозначна, как она почему-то кажется, когда ты едешь на троллейбусе смотреть спектакль... Но сейчас о другом даже.

Я о том, что внутри этой литературы существовало какое-то пророчество. И этот спектакль — это желание как бы угадать это пророчество. Потому что одни и те же силы — назовём их «тайные» или «невидимые» или как-нибудь ещё, — они и ворожат, когда приходит **нечто**. Это первое.

Второе. Когда я поставил этот спектакль, меня потрясло некое название, совершенно натуральное, записанное в дневниках Пушкина. Там написано слово в слово следующее: «Передо мной моя трагедия. Не могу не выписать названия. Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Писано быть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Воронич». Потом, после очень сложных дворцовых пертурбаций, было написано: «Драгоценному для россиян ко памяти Николай Николаевича Карамзина сей труд гением его вдохновенный».

На самом деле, не так легко это было всё сделать Пушкину. И хотел он чего-то другого. Во-первых, главной героиней была названа вот эта «беда Московскому государству». Я ставил это и думал о беде, которая называлась Перестройкой. А вот сейчас видим другую... И она опять крутится.

Кто сказал, что там нет текста священного? Вот как читают все Библию, Евангелие и что-то в нём видят про сегодняшний день... Что нет во всех этих произведениях некоего сквозного метатекста,

услышав и поняв который, можно что-нибудь понять в своей сегодняшней жизни, в себе самом и всём, что нас окружает? В этом была основная идея.

Вторая идея была в том, как это всё понимать. Как? Если это всё вот такая странность, то что тут надо сделать? Нужно ставить мистерию, то есть нечто, где эта тайна, где какие-то другие сущности, находящиеся рядом с людьми, зримо присутствуют. И люди, которые работают на сцене, они должны уметь подключаться к этим сущностям, видеть их, взаимодействовать с ними, как-то всё это раскручивать. И предлагать другим: милости просим, хотите — ближе, хотите — дальше. У меня есть образ, что это как костёр: его зажгли, кто-то хочет погреться, кто-то хочет шашлык сделать, кто-то хочет сушить костюм после дождя, а кто-то хочет издалека смотреть и вспоминать песню «Мой костёр в тумане светит...». Но костёр-то зажжён.

**Марина Мыринова.** Есть такое расхожее мнение, что театр — это игра, и люди (актёры) должны там что-то изображать, им совершенно несвойственное. Когда я столкнулась с театром «На досках», когда меня с ним судьба свела, я поняла, что это — миф, это стереотип. И наш учитель Сергей Ервандович первое, что нам объяснял: единственное, что можно сделать на сцене, это раскрыть себя. Если ты не делаешь этого, то ты не можешь ничего сыграть. То есть, в этом и есть сущность театра.

Получилось так, что в спектакле «Экзерсисы» мне нужно было сыграть не человека, а злую сущность — Беду. Когда я узнала об этом, увидела сценарий, я была шокирована и не очень понимала, как это возможно. Но достаточно быстро я поняла, что если руководствоваться этим принципом, о котором нам наш учитель рассказывал, то этот опыт, который можно на сцене выразить, находится довольно таки «близко». И я могу что-то сказать про Беду.

Наше поколение, которое пережило перестройку и всё связанное с этим после развала Союза, — это происходило всё на наших глазах. Она утаскивала людей в огромных количествах, мы видели, как они погибают. И среди тех, кто выжил, мало кто сумел сохранить живую душу, не разочароваться... И в этом как раз главное поражение нашей страны. Люди, которые долгие годы закрывали глаза на то, что творится в стране в перестроечный период и после, они очень много в себе погасили истинного человеческого. То есть все чувства — они на очень пригашенном, низком уровне у людей, они уже не в состоянии уже ощутить настоящую жизнь. Вот это омертвление, которое с ними происходит, мы его в наших спектаклях пытаемся преодолевать. И в себе, и, благодаря этому, мы надеемся, и в людях. Потому что когда мы играем наших героев в спектаклях Сергея Ервандовича, они все сопротивляются той Бедке, тем процессам, которые происходят. И оказывая этому сопротивление, они находят в себе скрытые резервы, силы и возможности это делать. Они способны опираться на те основы, которые тогда были выбиты из-под ног — наша историческая память, наша крепкая государственность. И благодаря тому, что мы вместе это делаем здесь, и на сцене прямо это преодолеваем, люди, которые приходят в наш театр, они могут вместе с нами это делать и переживать.

**Евгений Прокошев.** Каждый спектакль театра «На досках» — некоторое лабораторное исследование жизни. Здесь для актёра и, естественно, для зрителя открывается пространство познания. Во время спектакля, находясь на сцене, ты начинаешь как-то по-другому мыслить... Философские какие-то проблемы представляются в таком, «актуализированном», виде. Для меня это стало просто откровением, открытием — я стал замечать, какие порой парадоксальные ответы на какие-то мучившие тебя ранее вопросы приходят именно во время спектакля. Ты находишься на сцене, и в этот момент — бац! Бьет по твоему сознанию, и ты понимаешь, что вот это вот предстает вот таким образом, а никаким иначе. И в этом смысле ценность каждого спектакля велика. Нечто, какое-то открытие может либо произойти здесь и сейчас, либо оно не произойдёт никогда вообще. Поэтому для меня каждый спектакль — это просто событие. И событие такого поисково-ожидательного характера. Я понимаю, что вот я отправляюсь в некоторое путешествие и в этом путешествии я могу наткнуться, споткнуться о какие-то ответы, которых до этого, размышляя, думая, читая книги, я не мог достигнуть. То есть это нечто, проявляющееся в момент

театрального действия. На сцене — другая жизнь. Эта другая жизнь — она не только твоя. Очень важно, чтобы зрители, которые смотрят, они были **сопричастны** этому. Тогда они свой мыслительный, энергетический вклад вносят. И тогда все вместе, все участники спектакля создают вот это смысловое поле, в котором рождаются ответы.

**Эдуард Крюков (актёр Московского театра «На досках»)**. Каждый раз работа над новым спектаклем, которую осуществляет нас режиссёр Сергей Ервандович Кургинян, превращается для театральной группы, куда уже входит достаточно большое количество нашей коммунарской молодёжи, в интереснейший процесс. Процесс такого познания и исследования, когда в результате соприкосновения с глубокими текстами, осмысливающими и нашу историю, и современность, в интересных мизансценах, в соприкосновении с символами на сцене, актёры получают новое понимание. Понимание, например, каких-нибудь важных страниц нашей истории, масштабы тех или иных политических деятелей, создавших великую страну Советский Союз, всю низость и подлость тех, кто во время перестройки разрушал наше государство. Это понимание является существенным, а иногда решающим дополнением к тому, что можно получить, например, из книг, из документальных хроник.

Наша молодёжь коммунарская с большим интересом относится к содержанию, потому что большинство из них родилось именно во времена перестройки или в начале 90-х годов — в эту эпоху постсоветскую. И они страстно желают знать, **что** же произошло с великой страной. Они хотят знать, **что** это была за страна, за которую умирали их деды и прадеды. И можно просто наблюдать, когда после репетиций вечерних, ночных, до утра люди обсуждают очень интересные и важные для них темы.

Интересно просто наблюдать, когда коммунарская молодёжь часами на репетициях отработывает те или иные хоровые сцены. Хор — это такой отдельный коллективный персонаж, действующее лицо во многих наших спектаклях.

Потом спектакль, когда он поставлен, получает свою новую жизнь, он живёт своей жизнью. И то, что удаётся передать коммунарам — в первую очередь нашим режиссёром и старшим поколением театра, — это отношение к спектаклю как к Таинству, во время которого ты глубже понимаешь проблематику текстов, во время которого, к тебе, взаимодействующему с этим символическим пространством, приходит некое понимание того, о чём действие на сцене. И в этом таинстве рождается то, что и люди сами понимают лучше те темы, которые затронуты в спектакле, и при взаимодействии со зрительным залом это понимание передаётся людям.

Если смотреть на актёров, которые на сцене в начале спектакля и после спектакля — это немножко больные люди. И то же самое происходит со зрителями — когда они приходят в зал в начале спектакля и потом, уже в конце спектакля аплодируют. Почему? Потому что они получают какое-то новое понимание о себе, о той стране, которую они потеряли, о своей истории. Они понимают, возможно, как дальше им жить в той реальности, что нужно исправить в них самих и в окружающей действительности.

**Мария Подкопаева (актриса Московского театра «На досках»)**. Когда я пришла в театр-студию «На досках» в 1986 году, то я застала тот период, когда очереди в театр спускались с третьего этажа, выходили из двери на улицу, там ещё, на улице, по асфальту сколько-то времени продолжались... То есть это были огромные очереди — я их застала, я их видела. К этому моменту театр, как общая личность, уже состоялся и, видимо, состоялся уже давно. И уже была школа, уже была видна режиссёрская необыкновенность Сергея Ервандовича. И уже было понятно, что эти спектакли ни с чем спутать невозможно, что это какая-то совершенно отдельная, своя манера существования на сцене — и театральная, и не вполне театральная. И вот поразило то, как именно проживали люди, проживали на сцене свои роли и события спектакля.

Вот, например, любой человек, который видит спектакли театра «На досках», может сказать, что в нём мизансцены всегда очень чётко фиксированы — там нет никогда ничего случайного. Это творческий почерк Сергея Ервандовича. Так вот, когда я увидела в первые разы спектакли в середине 80-х, то меня поразило то, что при этой чёткости и жёсткости эти мизансцены были поставлены так и они так были сыграны актёрами (эти сцены и спектакли), что казалось, что на самом деле мизансцен вообще нет. То есть это было видно как какая-то особая жизнь, а не как что-то специально сделанное.

И то же самое (очень поражало) это игра актёров. Уже тогда. И это как раз означало, что школа уже состоялась. Было видно и восхищало то, что очевидным образом актёр входил на сцену, в спектакль, проживал спектакль и выходил оттуда другим человеком. И поскольку я была не зритель, а я уже поступила в студию, то можно было наблюдать, какие они именно после этого выходят «другие». И для нового состава, для новой генерации, которая сейчас пришла в театр играть новые спектакли, это так же свойственно, как и для тех спектаклей 80-х годов, которые я застала.

И точно также очень привлекает и останавливает — и теперь я могу сказать это как человек, который видел это снаружи и видел это изнутри, — что когда ты «входишь» в спектакль, то ты должен прожить некие условно заданные обстоятельства, заданные тебе смыслы, заданные тебе роли. И они условны и назначены. А вот тот духовный опыт, который в результате них оказывается получен, он совершенно настоящий и никакой не условный, — он совершенно подлинный. И очевидно, что это именно из-за него человек выходит со сцены другим. И вот теперь, когда в театр пришла та генерация исполнителей, — исполнителей-коммунаров, которые играют большинство новых спектаклей, — то ужасно видно, насколько им нужно то же самое. То есть, насколько люди заинтересованы в том, что оказывается по существу процессом не вполне театральным, а это процесс такого... «Человекостроительства» в процессе спектакля, т.е. «человекостроительства» в течение спектакля, в его развитии. И процесс превращения человека из одного состояния в другое.

И ещё очень интересно смотреть, как это совмещается с тем, что заданные спектаклем смыслы развиваются во время его течения, превращаются во что-то (так же, как и человек), и человек превращает их внутри себя. Внутри себя и всех вместе. Каждый отдельно и все вместе разом. И очень видно, как вновь пришедшие и начавшие работать актёры — которые и актёры, и неактёры — как они смотрят заморожено на те предметы, которые работают в спектакле. И очень понятно, почему они так смотрят и так следят за ними. Потому что эти предметы, — также как смыслы, также как люди, — они в процессе развития действия меняют своё содержание, не меняя при этом форму. И для человека, который проживает это всё, не выключаясь, это совершенно очевидно. И он понимает, как и во что это превращается. Как превращается он сам.

И для меня вот эти свойства всегда были неотъемлемыми свойствами нашего театра. Я понимаю, как я их увидела когда-то, поразились им и их же я вижу теперь.

**Марина Волчкова (актриса Московского театра «На досках»).** Мне иногда кажется, что, может быть, на каком-то новом этапе мы вернулись к первоначальному, к тем «сказаниям мореплавателей, выходящих в открытое море». Только немножко как бы как закон отрицания отрицания — движение, в котором возвращаешься не в эту же точку, а чуть выше, выше идёшь. Это вот существование в хоровом статусе — мне это очень нравится, когда актёр существует в хоре: выходит, говорит. Действуют уже не люди, а действуют сущности и какие-то знаки, символы на сцене. Это мне нравится. Это очень воздействует.

Особенно «Колыбель» впечатлила. Я даже не могла понять — что. Я долго думала. А потом думаю: потому, что там всё-таки прилетает этот спецназ, который будет спасать. То есть, там есть надежда на спасение всего человечества и всех, соответственно. И оно как-то вызывает очень

прилив чувств, оптимизм, желание, что, всё-таки, сейчас надо продолжать действовать, потому что спасение грядёт.

**Ксения Дивненко.** Нам предоставлен огромный шанс понять, что такое другая жизнь, что такое вообще человек. Потому что мы занимаемся театром, и наши учителя, которые много лет этим занимаются (всю свою жизнь), они учат нас, показывают, что это такое, что такое театр, театральное искусство. И это большое счастье. Потому что, когда занимаешься этим театром, тогда понимаешь, что человек живёт, зачастую, не потому что так хочет, а потому, что среда так устроена. Что он живёт не на полную катушку, что он задействует, наверное, процентов 5-10 того, что в нём есть. А в театре ты не можешь оставаться на таком градусе. У тебя, по большому счёту, нет выбора — ты должен либо работать весь, либо не работать вообще. И тогда, наверное, мне кажется, мы здесь впервые понимаем, что такое «мы» и на что способен на самом деле человек.

**Наталья Севрюкова.** Вы знаете, для меня театр «На досках» — это что-то большее, чем театр. Моё поколение встретило развал Советского Союза подростками — нам было 13-14 лет. И мы... Я на себе знаю, что такое, когда тебе «ломают позвоночник». Мы перестали чувствовать, любить. Потому что погубило всё. А сейчас, благодаря Сергею Ервандовичу и его подвижнической работе, мы вдруг обретаем то, что потеряли. Это настолько серьёзно, это настолько важно! Ты вдруг понимаешь, что ты можешь любить, жить ради чего-то. И это, по сути, после того, когда половина жизни прожита без смысла. Ты понимаешь, что в тот момент, когда вот это вот общение с театром, на сцене происходит какая-то встреча с чем-то, что, казалось, было безвозвратно утрачено...

Для меня это настолько серьёзно... Не знаю... Вот как люди приходят в церковь встретиться с Богом, а мы идём в театр, чтобы... Обрести себя. И, наверное, что-то передать. Я всё время вспоминаю мистериальный театр Средневековья, когда это действие, которое происходило на сцене, на площадях, оно было общим. Понимаете, то, что происходит с актёрами, и то, что происходит со зрителем, оно какое-то общее прикосновение. И вот это то же самое. Это буквально как мистерия, как молитва. И тогда ты обретаешь **силу** и обретаешь **слово**. Наверное, это самое важное. Потому что если театр не пробуждает, то... Ну что тогда может ещё пробудить человека? А сейчас это нужно как никогда. Здесь происходит... Обретение жизни. И, наверное, мы на своём опыте должны это показать — как это происходит. Спектакль «Колыбель» — это вот об этом! И мистерия обретения себя и сопротивления смерти.

**Сергей Кургинян.** Мы всегда мечтали о том, чтобы реализовать такой проект, при котором зрители придут, и мы будем проводить с ними тренинги вместе с актёрами, а потом в процессе единого мистериального порыва трансформационный процесс может перекинуться на зал. Это у Гротовского называлось «театр-лаборатория». Может, я, всё-таки, доведу свои попытки это реализовать до окончательного результата... Хотя есть трудности. И это трудности современного общества, а вовсе не какие-нибудь материальные (их нет). Есть только трудности в виде типа существования современного общества и современного человека: его подавленности, депрессивности, неготовности к чудесам, к усилиям, связанным с самопреобразованием. И всё равно это можно пытаться сделать. И мы будем делать. Мы делаем. Но основа, конечно, то, чтобы люди это показали, а всем остальным захотелось осуществлять мимесис (подражание). Они его не осуществят, но пусть они его хотя бы понюхают, увидят и возжелают. А дальше они найдут дорогу. «Разбудить жажду и показать путь к колодцу» — говорил Экзюпери, говоря о том, что такое формула человеческой свободы.

Ненависть к вот этой теме — человеческой трансформации и восхождения — почему-то очень велика. Может быть, потому, что хозяева мира должны внушить, что всё безальтернативно, что нужно просто гайки закрутить до конца и реализовать что-то такое подчинительное по отношению к человеку, поскольку он бесперспективен, а как только говоришь об этом, возникает какая-то перспектива, и хозяева пугаются. А может по каким-то более простым причинам: люди считают

себя не преобразуемыми и не хотят преобразовываться, а когда им говорят, что кто-то может, — они злятся; когда им тычут этим в нос, — они обижаются... Кто знает...

**Анна Кудинова (актриса Московского театра «На досках»)**. 35-летие существование театра в профессиональном статусе — событие, которому посвящен наш фильм, — это в нынешнем году не единственная дата, которую можно отнести к числу юбилейных. Прежде всего, я хочу сказать о дате: 1967-й год — 55 лет назад Сергей Кургинян поставил свой первый спектакль. Через 10 лет, в 1977 году (т.е. 45 лет назад), вокруг Кургиняна уже сложилась группа единомышленников. И тогда Сергей Ервандович поставил перед своими единомышленниками цель — создать профессиональный театр. В конце 70-х такая цель казалась чем-то совершенно фантастическим. Тем не менее, 35 лет назад, в 1987 году, театр «На досках» получил профессиональный статус.

А в 2017 году (т.е. пять лет назад и спустя полвека, после того, как Кургинян поставил свой первый спектакль) Кургинян начал совершенно новый проект. Точнее, преемственный к предыдущему и не менее дерзкий, чем предыдущий, скажем так. Он создал студию, участниками которой стали коммунары — члены движения «Суть времени». Основопологающим принципом существования коммуны, всех коммунаров, является то, что все люди занимаются тремя направлениями деятельности: это физические работы, это интеллектуальная деятельность и это творческая деятельность. Сергей Ервандович рассказывал о том, что когда у человека развиваются многие рецепторы, которые можно развить, только занимаясь разными направлениями деятельности, то как бы личность человека «расширяется». Горизонты раздвигаются, и человек становится способен решать задачи, которые он ранее не мог решать. Это не какой-то умозрительный принцип, потому что можно сказать, что мы эту схему реализовали в театре «На досках». Потому что с какого-то момента все актёры Кургиняна стали аналитиками в его Центре, и, помимо этого, мы со времён существования театра-студии выполняли те функции, которые во многих театрах осуществляют рабочие сцены и прочий обслуживающий персонал. И мы можем сказать на собственном опыте, что вот это развитие людей в разных направлениях, оно даёт интересный результат.

Когда речь зашла о Коммуне, для нас было органично в качестве творческого направления деятельности заниматься именно театром, потому что занимаемся этим всю свою жизнь. Но одновременно видели большую разницу между актёрами, которые приходили в театр «На досках», и новыми участниками, — участниками нового проекта. Потому что когда мы приходили в театр «На досках», мы приходили в него потому, что мы очень хотели быть актёрами именно этого необычного театра. А когда участники движения «Суть времени» приходили в Коммуну, они были движимы совсем другими мотивами. Может быть, очень глубокими, серьёзными, высокими, но не имеющими в виду театральную деятельность, потому что тогда об этом речь вообще не шла. И поэтому было совершенно неочевидно, что этот проект окажется успешным.

К нашему глубокому изумлению, фактически все люди, которым было предложено принять участие в новых постановках Сергея Кургиняна наряду со старшими актёрами, оказались не только одарёнными людьми, но оказалось, что они очень быстро способны освоить наш сложный театральный язык. И в этом была удивительна как скорость освоения языка, способность людей существовать на сцене с большой самоотдачей, с большим пониманием смыслов, задач и с высокой степенью подлинности, так и массовость этого явления. Т.е. эта тема требует ещё отдельного осмысления, но для нас стало очевидно, что люди, которые пришли в Коммуну, они наделены каким-то общим качеством, которое позволяет им существовать на сцене нашего театра. Я бы условно назвала это качество «повышенной чуткостью к метафизической стороне бытия» (то, о чем Сергей Ервандович говорил в начале этой серии), т.е. стремление к мистерии, стремление выйти за границы обыденного существования и подключиться, соединиться с чем-то большим, чем являешься ты сам, и через это дорасти, тоже стать больше.

Это действительно удивительный момент нашего общего существования — то, что такое большое количество людей оказалось к этому способно. И благодаря этому в истории театра «На досках»



началась совершенно новая, очень яркая страница, которая, с одной стороны, преемственна к предыдущей истории театра, а с другой, в ней безусловно есть интересная новизна.

Кургинян, спустя полвека после того, как он начал заниматься театром, вдруг открыл вот эту новую страницу. Мне кажется, что таких прецедентов нет ни только в истории отечественного, но и в истории мирового театра. На сцене существуют яркие актёры, которые создают очень самобытные яркие работы, в которых нет ни тени самодеятельности. Все, кто был на наших спектаклях, могли в этом убедиться. Ну а если кто-то ещё не видел, то приглашаем вас в наш театр: милости просим!

**Сергей Кургинян.** Последние, наверное, десять лет я начал писать пьесы сам. Я никогда не думал, что это будет. Тем более, я никогда не думал, что я буду писать в стихах. Но просто я когда-то поставил Стругацких «Обитаемый остров», и мои актёры (старшая группа) взбунтовались и сказали, что они вот эту литературу воспроизводить не будут. Чтобы я придумал что-нибудь «получше» в виде текста. Я злился, они играли, конечно... Но это состояние выяснения отношений с собственной труппой для меня было мучительно. Однажды ночью я встал и начал писать стихи. Я написал страниц 50 за ночь. Потом я прочёл им. «Вот это другое дело. Это можно играть!». Потом я показывал некоторым своим друзьям, связанным с филологией, и спрашивал: «Скажите просто — графомания или нет?». «Нет, не графомания, конечно нет». Вот так, вдруг, я стал писать сам пьесы. Пьес написано уже много. И я продолжаю их писать. И наличие этой Коммуны, которая ждёт от меня каких-то авторских текстов, стимулирует это написание. Поэтому я думаю, что напишу ещё сколько-то этих пьес. По крайней мере, вот сейчас к постановке мои две такие пьесы тоже предназначены уже (приняты к постановке). Посмотрим, что с этим будет.

**Вера Сорокина (актриса Московского театра «На досках»).** Знаете, как говорят, «театр — это мой дом» и т.д... Нет, это не «дом». Это... Ну это жизнь, образ жизни. Можно сказать (как раньше говорили), это «служение». Когда вот есть та тайна существования, социальный смысл существования театра и своё личное, оправданное бытие на сцене... Потом это «альтернатива». Когда ты живёшь в мире крайне несовершенном, то точка альтернативы, конечно, важна. И когда зритель приходит в театр, он же видит эту инаковость. Он может массу вещей не понимать и даже не принимать, но альтернативность этой точки, существование и её задачу он, конечно, чувствует.

Я хочу сказать, что альтернативы этому театру сегодняшнему нет. Все режиссёры — они в большей или меньшей степени либеральны. Ни о каком патриотизме (я не знаю, есть такие спектакли?) речи не может быть.

А где-то должны быть точки, где что-то адекватное можно услышать. Страшно одиночество отдельных людей. Они ничем не объединены. Люди в растерянности. Раньше культура была разлита. Этого бульона культурного — его нет. Если у людей это осталось, эта потребность (а я считаю, что она у многих остаётся), то точка соприкосновения должна быть. Альтернативы у них нет, а мы — альтернативная точка.

Разве не так? Другой уровень постановки проблем. Он другой, он не бытовой. Там каждый раз Кургинян решает некую философскую или другого порядка высоты проблему. Ну, я хочу сказать: о непохожести говорит Сергей Ервандович, о непохожести говорят спектакли. Есть нечто сокровенное, есть социальная роль театра, как она и всегда должна быть. Всё равно человек выходит на сцену не для самопоказа, он выходит для людей. Актёр разбирается в некоторых проблемах вместе с драматургом, вместе с режиссёром и предъясняет их обществу. Общество говорит: «Не, это нет». Или оно говорит: «Ха-ха-ха! Я развлекусь». Или ещё что-то... А в какой-то момент говорит: «Да, это так!». «Это так. И что я буду с этим делать? Я же завтра пойду, так сказать, к станку, или к прилавку и т.д.»... Надо так, чтобы пронзало... Может быть, во всех театрах это есть, но поскольку Кургинян и политизирован и идеологизирован...

Хочу сказать, что очень интересный театр! Приходите! Приходите, и вы познакомитесь с удивительными мыслями, с удивительными людьми и проблемами. И мне кажется, что вы получите некоторую надежду в жизни.

*Конец текста*