

RU

Ранние режиссерские поиски Теодороса Терзопулоса: от Брехта к собственному методу

Акшенцев Т. Ф.

Аннотация. Цель исследования – на материале греческой критики 1977-1982 годов (Архив театра «Аттис», г. Афины) показать трансформацию режиссерского метода Теодороса Терзопулоса (род. 1945) от первых постановок до момента, когда его метод оформился в том виде, в котором он известен на сегодняшний день. В статье в хронологическом порядке рассмотрены пять спектаклей Терзопулоса, поставленные им в период с 1976 по 1982 год до создания собственного театра «Аттис» (1985 год). Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественном театроведении показано, как на протяжении шести лет от спектакля к спектаклю формировались те черты режиссерского почерка Теодороса Терзопулоса, по которым он известен сегодня, и каким образом, начав с полного исповедания режиссерского метода Брехта, к концу этого периода Терзопулос приходит к собственному методу, в некоторых аспектах диаметрально противоположному брехтовскому. В результате исследования установлено, что, несмотря на позиционирование себя как приверженца режиссерского метода Брехта на протяжении всего раннего периода практики, в действительности Терзопулос с каждым спектаклем отдалялся от него и обрстал собственными театральными приемами и взглядами, которые послужили фундаментом для создания им своего метода.

EN

Early directorial explorations of Theodoros Terzopoulos: from Brecht to his own method

T. F. Akshentsev

Abstract. The aim of the research is, on the basis of Greek criticism from 1977-1982 (Attis Theatre Archive, Athens), to demonstrate the transformation of director Theodoros Terzopoulos's (b. 1945) directing method from his earliest productions up to the moment when his method took shape in the form by which it is known today. The article examines, in chronological order, five of Terzopoulos's productions staged between 1976 and 1982, before he founded his own Attis Theatre (1985). The scholarly novelty of the research lies in the fact that, for the first time in Russian theatre studies, it shows how, over the course of six years and from production to production, the features of Theodoros Terzopoulos's directorial signature – by which he is known today – were formed, and how, having begun with a full adherence to Brecht's directing method, by the end of this period Terzopoulos arrived at his own method, in some respects diametrically opposed to Brechtian practice. The study concludes that, despite presenting himself as an adherent of Brecht's directing method throughout his early career, in reality Terzopoulos moved away from it with each production and accrued his own theatrical techniques and perspectives. This served as the foundation for the development of his own method.

Введение

Теодорос Терзопулос (род. 1945) – фигура достаточно хорошо известная как мировому театральному сообществу, так и российскому. В разное время на сценах некоторых отечественных театров шли его постановки. Кроме того, российскому театральному зрителю режиссер известен и спектаклями его собственного театра «Аттис», привозившимися на гастроли в нашу страну в разные годы. Однако зрители и критики знают режиссерский почерк Терзопулоса только в том виде, в котором он практически неизменно существует с 1985 года, части из них известно, что режиссер стажировался в Германии в театре «Берлинер ансамбль» под руководством Хайнера Мюллера, где изучал систему Бертольда Брехта, тогда как путь, проделанный им в поисках своего метода, и этапы его творческой трансформации остаются неосвещенными.

Актуальность исследования обусловлена тем, что при существующем интересе к режиссерскому подходу Теодороса Терзопулоса и актерской технике, которую он предлагает, можно наблюдать серьезный пробел в анализе этапов его становления.

В последние годы отмечается интерес исследователей именно к эволюции творческого метода режиссеров. В период с 2022 по 2025 годы опубликовано заметное число научных статей и диссертаций, посвященных этому явлению (в числе таковых можно назвать, к примеру, статью В. С. Пильгун (2022) «Режиссерский метод Игоря Терентьева», диссертацию доктора искусствоведения А. Ю. Ряпосова (2022) «Режиссерская методология М. А. Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX века» или диссертацию кандидата искусствоведения Ю. А. Балдиной (2025) «Основные этапы становления режиссерского метода Джорджо Стреллера»). Это позволяет говорить о потребности театральной науки в осмыслении самого процесса формирования режиссерского подхода. Исследование трансформации метода Теодороса Терзопулоса демонстрирует, каким образом из ученического следования принципам метода Бертольда Брехта постепенно возникает отдельный самостоятельный режиссерский метод. Освещение данного конкретного случая способствует изучению проблемы эволюции режиссерского подхода в целом.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- изучить и проанализировать критику ранних спектаклей Терзопулоса в период с 1976 по 1982 год в греческой периодике;
- выявить в этих спектаклях появление характерных черт режиссерского подхода Терзопулоса, которые останутся на протяжении всей его практики в зрелом периоде с 1985 года по сегодняшнее время;
- на основе проведенного анализа показать, как с каждым новым спектаклем режиссер отходит от безоговорочного следования методу Брехта и создает собственный метод, который разовьется в художественных поисках театра «Аттис» и превратится в самостоятельную актерскую школу.

Главным методом исследования является описательно-интерпретативный анализ рецензий на спектакли режиссера, опубликованных в греческой периодической печати с 1977 по 1982 годы. Он предполагает последовательное цитирование и сопоставление описанного в рецензиях с тем каноничным видом метода Терзопулоса, каким он известен на сегодняшний день. Отчасти использован историко-контекстуальный подход, который позволяет соотнести начало поисков режиссера с той картиной театральных тенденций, которая имела место в описываемый период.

Материалом исследования послужили рецензии на спектакли и интервью самого Терзопулоса в греческой периодической печати («Меридиан», «Радикал», «Рассвет», «Театр-Кино-Телевидение», «Трибуна», «Салоники», «Элефтеротипия»), предоставленные архивом театра «Аттис» (г. Афины).

Теоретическую базу исследования составили книги и статьи о методе Терзопулоса и его практике, в которых анализируются основные черты и принципы метода режиссера (Chatzidimitriou, 2007; Decreus, 2019) и рассматривается их проявление в конкретных спектаклях (Трубочкин, 2015; Геометрия трагедии..., 2009), интервью Терзопулоса о пути его становления (Raddatz, 2006), а так же книги и статьи о смежных театральных системах, повлиявших на греческого режиссера (Арто, 2000; Максимов, 2013; Брехт, 1960), и о театральных тенденциях периода, когда он начинал свою практику (Шехнер, 2020).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов – воссоздания картины возникновения самостоятельного режиссерского метода из следования канонам другого – в ходе дальнейшего изучения феномена театра Теодороса Терзопулоса. Кроме того, сведения о пути становления режиссерского подхода могут быть полезны студентам режиссерских курсов и начинающим режиссерам.

Обсуждение и результаты

После продолжительной стажировки в театре «Берлинер ансамбль» с 1972 по 1976 год, Терзопулос возвращается на родину. В 1985 году он создаст свой театр «Аттис», и с этого момента принято отсчитывать начало зрелого периода его творчества. Данное исследование посвящено периоду с 1976 по 1982 год, который принято считать ранним периодом творчества режиссера, оно охватывает пять спектаклей: «Пекарня», «Махагони», «Счастливое событие», «За закрытыми дверями» и «Йерма». Анализ названных спектаклей производился исключительно с опорой на сохранившиеся критические статьи.

В Салониках режиссер начинает сотрудничать с группой «Театральная лаборатория», с которой в 1976 году он поставит спектакль «Пекарня», а в 1977 на ее основе возникнет «Художественный театр Салоник», где он выпустит «Махагони». Оба спектакля по произведениям Брехта (Raddatz, 2006, p. 145).

В театре в этот период появляется запрос на открытость. Ричард Шехнер пишет: «После 1965-го зрителям стали показывать сам процесс создания и постановки спектакля» (2020, с. 181). Основными лозунгами театральных практиков стали «Вот кто мы такие, вот чем мы занимаемся» и «Давайте действовать вместе» (Шехнер, 2020, с. 181). Кроме того, публика стала требовать от театра высказываний и поступков, «от исполнителей ждали, что они перестанут отражать современность и попробуют ее улучшить» (Шехнер, 2020, с. 181). И Терзопулос в духе времени открыто говорит в прессе о процессе создания спектаклей. Он публикует собственную статью, где рассказывает, как работал над «Пекарней» и как собирается подходить к постановке «Махагони» (Τερζόπουλος [Терзопулос], 1977). В обоих этих спектаклях еще отчетливо просматривается влияние театра Брехта.

Говоря о «Пекарне», режиссер пишет, что работа началась с двухмесячного теоретического погружения в брехтовскую эстетику. Терзопулос ставит спектакль как по учебнику теории Брехта. Он переносит действие

в греческую послевоенную действительность, что позволяет зрителю легко уловить параллели с реальными социальными проблемами. Кроме того, режиссер не забывает и о приеме «историзации» (Брехт, 1960, с. 148-149). Он строит композицию как набор эпизодов, в каждом из которых свой способ существования: «...от сцены к сцене складывался разный стиль игры (гротеск, реализм и т. п.), в зависимости от исторических событий» (Τερζόπουλος [Терзопулос], 1977, с. 28). Это позволяло зрителю ни на мгновение не забывать, что события, разворачивающиеся перед ним, препарированы, а его приглашают к критическому осмыслению показанных ситуаций. Режиссер заявляет, что его целью было «выявить контрасты, которые, особенно в нашу эпоху, не так заметны» (Τερζόπουλος [Терзопулос], 1977, с. 28). И констатирует, что первая постановка успешно справляется с этой задачей: «Критическая позиция “Пекарни” относительно социального обнищания капиталистического общества легко понята общественностью и справедливо ее обеспокоила» (Τερζόπουλος [Терзопулос], 1977, с. 29).

«Махагоны» стала социальным исследованием цикла развития капиталистического производства в четырех фазах: спад, возрождение, подъем, кризис. Здесь Терзопулос так же демонстрирует глубокое освоение эстетики эпического театра и диалектического метода. В этой работе он активно использует еще один брехтовский прием – “*Gestus*”. Это выразительный жест, в котором одновременно проявляются **социальное содержание** и **отношение персонажа к происходящему**. “*Gestus*” не просто показывает внутреннее состояние персонажа, он является средством репрезентации социальных и классовых отношений (Брехт, 1960, с. 147).

Терзопулос придает «Махагоны» характер социально-политической аллегории. Сценическое пространство оформляется им в соответствии с принципами брехтовской театральной эстетики, это минимализм с яркими деталями. Его «Махагоны» – это блестящая витрина, за которой прячется жестокая экономика. Здесь начинает проявляться первая из важных черт будущего зрелого режиссера – интерес Терзопулоса к физическому театру. Четыре фазы цикла капиталистического производства – спад, возрождение, подъем и кризис – визуализированы через структуру спектакля, где каждая фаза находит отражение в пластическом рисунке сцены. Четкая ритмическая структура и открытая телесность становятся инструментами для передачи напряжения цикличности капиталистической экономической системы (Τερζόπουλος [Терзопулос], 1977, с. 29)

Персонажи спектакля в «Махагоны», как и у Брехта (как отчасти и у Мюллера), – лишь эмблемы классовых отношений. Терзопулос подчеркивает в своей статье, что их характеры «являются результатом условий, сформировавшихся на каждой фазе цикла» (Τερζόπουλος, 1977, с. 29), ведь он открыто исповедует диалектический метод, воспринимая «общество как переменное, а человека как результат социальных условий» (Τερζόπουλος, 1977, с. 29). Для «воспитательного» воздействия на публику Терзопулос использует принцип «отрицание отрицания» (Τερζόπουλος, 1977, с. 29), когда из отрицательных поступков персонажей извлекается положительный опыт.

И в «Пекарне», и в «Махагоны» четко прослеживаются цепочки влияния различных факторов на художественный стиль греческого режиссера. Лозунгами театра эпохи 1960-1970-х годов становятся сдирание масок, объективная критика действительности и, более того, попытка ее изменения, а также открытая демонстрация процессов постановки спектакля. Терзопулос отвечает на все перечисленные запросы времени, используя инструменты брехтовской теории, освоенные им во время стажировки в театре «Берлинер ансамбль». Теория Брехта предлагала именно объективную критику действительности и попытку воздействия на нее. Кроме того, Терзопулос открыто заявляет, что стремится воспитать публику: «Одновременно с “искусством актера” необходимо развивать и “искусство зрителя”» (Τερζόπουλος, 1977, с. 27). Он показывает на сцене социальные, а вместе с тем и моральные проблемы современного ему общества, не скрывая, какими приемами он это делает. Режиссер препарировал собственное творчество в прессе, объясняя своим зрителям, что собой представляет диалектический метод, «историзация» и “*Gestus*”, посредством которых происходит художественное воплощение социальной критики, подчеркивает сатирический и гротескный характер своих сценических высказываний. А главное, Терзопулос видит в теории Брехта ключ к интересующему его греческому материалу: «Наша главная цель, – пишет он в своей статье, – сформировать метод, который станет надежным и эффективным инструментом в наших руках для работы с греческими произведениями» (Τερζόπουλος, 1977, с. 27).

Однако несмотря на то, что на момент выхода «Махагоны» Терзопулос являлся адептом брехтовского метода, он не консервирует его в своей практике. Режиссер помнит слова своего наставника Хайнера Мюллера о том, что «надо сосредоточить внимание на [самом] методе, а не объявлять [его] результаты канонам» (2012, с. 437), поэтому продолжает подспудно искать и собственный режиссерский почерк. Следующим спектаклем режиссера становится «Счастливые события» по Мрожеку на новой сцене Государственного театра северной Греции в 1978 году. Эта работа важна тем, что в ней начинают проявляться те черты, которые в будущем будут составлять основу уже собственного метода Терзопулоса.

В отношении этой постановки впервые для режиссера начинает звучать характеристика «ритуальный театр», которая прочно закрепится за творчеством Терзопулоса (Decreus, 2019), что также можно отнести к приметам эпохи 1960-1970-х годов. Многие театральные практики в этот период вновь обратили свои взоры на ритуал и ритуальную природу театра. Так, Шехнер писал: «Уделяя столько внимания процессу создания театра, художники пытались, как мне кажется, его ритуализировать, сделать театр эффективным» (2020, с. 181-182). Это во многом скажется на поисках источников вдохновения Терзопулоса, когда в будущем он будет ориентироваться на древний ритуал подготовки пациентов в храме Асклепия в Беотии для разработки своего тренинга для артистов (Chatzidimitriou, 2007).

В «Счастливых событиях» становятся видны и влияния теории Антонена Арто (2000, с. 23) с его отказом от текстоцентричности и смещением фокуса на ритм, звук и телесность. Главным образом эти влияния проявляются в способе воздействия на публику. В этом спектакле Терзопулос отходит от принципов метода

Брехта и воздействует на зрителя не рационально-логическим способом, а через телесную и звуковую экспрессию. Режиссер впервые отходит от главенства драматургии и текста в его семантическом аспекте, отдавая первенство языку сценическому. Происходит это путем выведения на первый план актера. Такое первенство было достаточно заметно для критиков, которые отмечали: «Терзопулос использует актеров как основной материал для интерпретации пьесы и вместе с ними ведет работу, основанную на диалоге, исторических знаниях и обмене мнениями» (Αλεξανδροπούλου [Александропулу], 1978). В «Счастливым событии», в отличие от двух предыдущих спектаклей, персонажи не являлись лишь функциями, нужными исключительно для передачи социальных идей (хотя у них была в том числе и такая задача). Актерская техника сама по себе и была передатчиком смыслов.

Здесь мы подходим ко второму проявлению зарождающихся черт режиссерского метода. В «Счастливым событии» начинает появляться главный принцип будущего метода Терзопулоса – актерское тело становится самостоятельной семиотической структурой, выходящей за пределы текстовой драматургии, а актерское существование строится на синестетическом взаимодействии голоса и движения. Голос актеров из средства передачи драматургического текста превращается в музыкально-фонетический инструмент, создающий интонационную драматургию (Κιτσοπούλος [Кицопулос], 1978). Этот прием позволяет достигать гипнотического воздействия на зрителя, провоцируя его на сенсорное соучастие в сценическом действии, за счет чего и создается эффект ритуальности. Театральный критик Гиоргос Кицопулос, говоря о работе актеров в этом спектакле, отмечал: «...знакомые актеры сквозь режиссерскую призму выглядят настолько свежо, что порой мы их не узнаем» (Κιτσοπούλος, 1978).

Кроме того, формируется еще один характерный для будущего метода режиссера прием – визуальное противостояние телесной динамики с минимализмом и статикой сценического пространства. В «Счастливым событии» этот прием становится основным выразительным средством. В центре сценического мира – символический «дом», функционирующий в качестве метафорической конструкции власти и механизма социальной регуляции. Этот элемент сценографии определяет пространство как политическую аллегория, где персонажи подспудно выступают в качестве медиаторов исторических и социальных структур (Κιτσοπούλος [Кицопулос], 1978). В этом Терзопулос еще оставался верен принципам эпического театра и в некоторой степени остается им верен до сегодняшнего дня.

И все же режиссер начинает отходить от диалектики в сторону метафизики. Сама природа его мифологического восприятия жизни ведет Терзопулоса к статике, к тому, что остается неизменным в мире и в человеке, к архетипическому. Следующей важной чертой, проявившейся в «Счастливым событии», стал поиск во всем трагической природы. Режиссер по-прежнему ищет способ интерпретации античных трагедий, и соотечественники явно усматривают этот мотив в спектакле. Кицопулос пишет об этом так: «Никос Вреттос в роли старика-генерала, представителя традиции, и Тасос Пезиркианидис в роли анархиста-квартиранта с легкостью передвигались по пространству, полному ловушек комического парафраза, и, ни разу не поскользнувшись, оставались при этом трагичными» (Κιτσοπούλος, 1978). Режиссер добивался от своих актеров способности балансировать между элементами карнавальности и трагедийного пафоса. Это качество Терзопулос также сохранит на протяжении всей своей режиссерской практики.

Таким образом, в «Счастливым событии» видны первые проявления отступления Терзопулоса от канонов «эпического» театра. Здесь явно просматривается влияние «театра жестокости» Арто, жестокость в данном случае выражается не в буквальном насилии, а в использовании гипертрофированной пластики, ритмизированных пауз и голосового напряжения, создающих эффект катартического переживания. Взаимодействие персонажей строится по принципу ритуального архетипического противостояния, в котором каждая сцена приобретает значение сакрального акта. Театр начинает восприниматься Терзопулосом как инструмент коллективного переживания травм и философского осмысления общечеловеческой природы (Κιτσοπούλος [Кицопулос], 1978).

В 1980 году Терзопулос ставит на новой сцене все того же Государственного театра Северной Греции спектакль «За закрытыми дверями» по одноименной пьесе Жана-Поля Сартра. Это была его последняя постановка периода поиска собственного режиссерского почерка, последний шаг перед большим прорывом. В философии экзистенциализма режиссер найдет вопросы, которыми будет задаваться на протяжении всей своей дальнейшей режиссерской практики и которые, по мнению Декреуса, так или иначе будут исходной точкой всех его спектаклей: кто такой человек? куда он идет? какова его ответственность? (Decreus, 2019, p. 1).

Мысль Сартра окажется близка Терзопулосу тем, что теоретик экзистенциализма «вновь формулирует вечные вопросы – не в спокойствии античных философов, а с потрясенным сознанием и нравственным заиканием современного человечества» (Βακαλοπούλου [Вакалопулу], 1980). «За закрытыми дверями» как нельзя лучше демонстрирует следующую характерную черту будущего метода режиссера – сочетание статики тем, поднимаемых в спектаклях, и энергии агонии потрясенного сознания, с которой они воплощаются на сцене.

Терзопулос по-прежнему придерживается некоторых заветов теории Брехта, в частности не теряет связи с социальной действительностью. Он приходит к экзистенциализму не в поисках экзотического материала, а исследуя окружающую его реальность. Человечество все еще оправлялось от ужасов Второй мировой войны и пыталось их осмыслить, проработать. За этим естественно следовала реакция философской мысли, а вслед за ней и театра. Рецензии на спектакль почти все как одна будут начинаться с рассуждений об этом: «В эпоху, когда человеческое достоинство было унижено, <...> в атмосфере отчаяния и тупика философия вынуждена была вернуться к первичным поискам» (Βακαλοπούλου [Вакалопулу], 1980), она должна была снова задать вечные экзистенциальные вопросы о природе человека. Режиссер все больше укрепляется в восприятии театра как инструмента проработки общечеловеческих травм.

Терзопулос, все еще позиционируя себя последователем метода Брехта, использует марксизм как мерило жизнеспособности любой концепции. В случае с произведением Сартра такое соотнесение оказывается естественным ввиду того, что автор сам находится в постоянной внутренней полемике с данной теорией. В одном из интервью касательно спектакля «За закрытыми дверями» режиссер говорит: «Признавая личность и талант Сартра, нельзя не видеть внутренней противоречивости его взглядов, которая не уменьшается, а, напротив, только возрастает по мере их развития. Существует противоречие между Сартром, который остается приверженцем традиционного экзистенциализма, и Сартром, который отдает дань уважения марксистской философии» (Κουζινόπουλος [Кузинопулос], 1980). Противоречие заключается во взгляде на отношения личности и общества, а именно в ответе на вопрос: кто кого формирует? Экзистенциализм видит личность как абсолютно свободную и даже обреченную на свободу. Личность выбирает способ поведения и этим формирует общество. Вследствие такой свободы личность находится в непрерывной внутренней муке (Κουζινόπουλος [Кузинопулос], 1980). Марксизм провозглашает противоположную позицию: «...сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» (Маркс, Энгельс, 1955, с. 3). Человек с рождения и до смерти связан с другими людьми и является глубоко социальным существом, определяемым обществом даже в самых интимных переживаниях. Сартр не отвергает марксизм, напротив, он утверждает, что экзистенциализм должен быть поглощен марксизмом: «С того дня, когда марксистское исследование обретет человеческое измерение (т. е. экзистенциальный проект) как основание антропологического знания, экзистенциализм утратит право на существование» (2023, с. 254). Вопрос для Терзопулоса заключается в том, возможен ли такой «синтез» без внутренних противоречий.

Как и прежде Терзопулос продельывает большую работу, чтобы разобраться с противоречиями внутри себя. В интервью Смаро Георгиаду, посвященному выходу «За закрытыми дверями», он говорит: «Чтобы осмелиться на иной взгляд, отличный от “бульварных” и устаревших прочтений пьесы, мне пришлось заняться исследованием философских трудов Сартра, проследить весь его творческий путь, те влияния, которые он испытал от основателя экзистенциализма – датского философа Кьеркегора, а также от Хайдеггера и Ясперса. Мне нужно было вести с ним постоянную борьбу. Я должен был увидеть ад этой пьесы внутри нашей психологии и в наших социальных отношениях» (Γεωργιάδου, 1980).

Терзопулос находит действительно нестандартное и вместе с тем спорное решение. К этому моменту его, вслед за наставником Хайнером Мюллером, уже начинает интересовать психоанализ, и социальные идеи начинают уступать интересу к самой личности. Это приводит к тому, что режиссер интерпретирует персонажей пьесы Сартра как три части человеческой психики: Этель – Пред-Я, Гарсен – Я, Инэсс – Сверх-Я (Χατζηδάκης [Хатзидакис], 1980). Такая интерпретация встретила неоднозначный отклик публики и в особенности критиков. Георгос Хадзидакис категорично провозглашал в рецензии, что предложенная Терзопулосом концепция «рассыпалась прямо на сцене, потому что текст не оставляет пространства для подобной интерпретации, а сама постановка ее никак не поддержала» (Χατζηδάκης, 1980). Однако время показало жизнеспособность этого спектакля. Тот же Смаро Георгиаду пишет о «большом успехе спектакля» (Γεωργιάδου, 1980), а Спирос Кузинопулос, подводя итоги сезона, объявляет его «одной из самых успешных постановок в репертуаре Государственного театра Северной Греции» (Κουζινόπουλος, 1980).

Концепция Терзопулоса, как писала Иро Вакалопулу (Βακαλοπούλου, 1980), вдохнула в произведение Сартра дух оптимизма, сохранив при этом психологическую зрелость. Постановка содержала все характерные для режиссера черты, уже сформировавшиеся к этому моменту: целостность, строгая дисциплина и визуальная и акустическая гармония. Спектакль напоминал «спокойный психоанализ, где отчаяние и тупик экзистенциализма передавались зрителю динамично и убедительно, но без излишней мрачности» (Βακαλοπούλου [Вакалопулу], 1980). Персонажи у Сартра «принимают неизбежное: ад – это другие. Ад – это присутствие Другого, которое действует как неуемное зеркало совести» (Βακαλοπούλου [Вакалопулу], 1980). Позиция философа в том, что другие – это наше осуждение, но одновременно и необходимость подтверждения нашего существования. Трагедия человека для экзистенциалиста в понимании того, что признание нам могут дать только другие, а значит, от ада нельзя спастись, ведь никто не отказывается от потребности быть признанным. Таким образом, Сартр «приходит к своему метафизическому тупику – одиночеству и тревоге» (Γεωργιάδου [Георгиаду], 1980).

Именно разговора о таком тупике, об обреченности человека искать признания в «аду» социума и ждал от Терзопулоса Хадзидакис. «Оптимизм» же, который усмотрели Вакалопулу (Βακαλοπούλου, 1980), Георгиаду (Γεωργιάδου, 1980) и Кузинопулос (Κουζινόπουλος, 1980), заключается в том, что его концепция предполагает выход. Если персонажи, являющиеся вечными палачами друг для друга и вечно доказывающие свою правоту, на самом деле части одной личности, находящиеся в человеке, то режиссер призывает человека принять противоречия своей природы. Если признать противоречия как неизбежность и не пытаться примирить их любой ценой, то такая внутренняя борьба личности может привести к ее творческому развитию, а не к саморазрушению.

В работе над пьесой Сартра сформировались еще две установки, чрезвычайно важные для философии самого Терзопулоса. Во-первых, ему оказался близок взгляд на трагедию личности, которую экзистенциализм видел «в ее бессмысленной борьбе с чуждыми силами мира вокруг нее» (Κουζινόπουλος [Кузинопулос], 1980). Впоследствии режиссер будет всегда говорить, что суть трагического героя в том, что он осознает собственную обреченность на поражение, но не может действовать иначе (Γεωμετρία τραγωδίας..., 2009, с. 20). Во-вторых, формула Сартра «ад – это другие» претерпевает трансформацию, и в интерпретации Терзопулоса другие оказываются частью одной личности, то есть «другой» находится буквально в самом человеке. А следовательно, и ад находится внутри нас. Этот постулат станет одним из основополагающих в работе с актерами. Сутью будущего метода Терзопулоса будет вытягивание наружу «другого» в актере.

Однако, по словам режиссера, на протяжении всего периода от «Пекарни» до «За закрытыми дверями» он все еще находился под сильным влиянием метода Брехта. «Я был коммерчески успешен, но еще не выработал свой собственный стиль», – говорил режиссер об этом периоде (Raddatz, 2006, p. 147). Во всех предыдущих своих спектаклях Терзопулос постепенно находил первые элементы своего собственного почерка. Но прорыв, по его убеждению, произошел в следующем спектакле.

В 1982 г. он ставит спектакль «Йерма» по произведению Федерико Гарсиа Лорки. «Там у меня появилась своя подпись, – скажет об этой постановке Терзопулос. – Это был мой взрыв. Я нашел свою основу и почувствовал, что мои ноги коснулись земли. “Йерма” стала моим первым большим национальным успехом, моей первой вершиной» (Raddatz, 2006, p. 147). Однако эта постановка была встречена еще более неоднозначно, чем предыдущая. Наряду с положительным откликом, как отмечает Костис Георгусопулу (Γεωργουσολούλου, 1982), было множество отрицательной критики, вплоть до резкого неприятия. Интерес представляет то, что одни и те же аспекты подхода Терзопулоса полностью отвергались одними критиками и получали одобрение других (Μοσχολάκης [Мосховакис], 1982; Νικολούλου [Никопулу], 1982; Βακαλοπούλου [Вакалопулу], 1982).

Камнем преткновения, по мнению Георгусопулу (Γεωργουσολούλου, 1982), стало именно то, что, несмотря на явное выкристаллизовывание собственного подхода, Терзопулос по-прежнему публично позиционировал себя как приверженца брехтовского метода в чистом виде. Критик пишет, что неприятие «Йермы» театральной общественностью касалось не столько самой постановки, сколько ее замысла и идеологии. «Ошибка, приведшая к недопониманию замыслов, исходит от самого режиссера, который публично заявил, что подошел к “трагическому поэтическому произведению” Лорки с помощью брехтовской методологии. Это утверждение заведомо антибрехтовское, поскольку метод Брехта не является эстетическим или формалистическим приемом. Это идеологический инструмент, и как таковой он не может служить универсальной “отмычкой для всего”» (Γεωργουσολούλου [Георгусопулу], 1982). По мнению Георгусопулу, режиссер в своей мысли уже вышел за пределы брехтовского метода, сохранив лишь формальное сходство, и, как следствие, «перепутал средство с целью» (Γεωργουσολούλου, 1982). Лорку как сверхреалиста, верного гуманистическому марксизму и психоанализу, невозможно читать с помощью метода Брехта, который «полностью отталкивает иррациональное и исследует человеческие состояния средствами диалектики» (Γεωργουσολούλου [Георгусопулу], 1982).

Здесь так же очевиден интерес Терзопулоса к психоанализу, как и в «Счастливым событии» и в «За закрытыми дверями». Георгусопулу (Γεωργουσολούλου, 1982), говоря напрямую, считает, что за главной женской фигурой скрывается сам Лорка. Это демонстрирует появление еще одной важной черты, характерной для режиссера: мотив соединения воедино, или перетекания друг в друга взаимоисключающих явлений, в том числе и полов, будет часто проявляться в спектаклях Терзопулоса. «Йерма» становится первым спектаклем, в котором этот мотив начинает быть заметен для критиков.

Георгусопулу пишет: «Является ли Йерма женщиной, не способной родить детей, или мужчиной, ощущающим себя женщиной?» (Γεωργουσολούλου, 1982). Спектакль, безусловно, не дает однозначного ответа. Гендерная двойственность здесь – лишь инструмент для раскрытия главной идеи. Критик убежден, «беда, если “Йерма” – просто история бесплодной женщины. Тогда трагическое поэтическое произведение превратилось бы в жалкую мелодраму» (Γεωργουσολούλου [Георгусопулу], 1982). Йерма – не персонаж вовсе, а форма жизни. «Это “не-сущее”, тоскующее по сущему. В греческой традиции это называется трагическим, в испанской – *duende*. Поэтому в произведении Лорки бесплодие – это трагедия неестественного, противопоставляемая космической плодородности» (Γεωργουσολούλου [Георгусопулу], 1982). Акт убийства трактуется режиссером как единственная творческая возможность «не-сущего» – «То, что не может родить, может убить» (Γεωργουσολούλου [Георгусопулу], 1982).

Терзопулос обнаруживает у Лорки близкое ему мифологическое мышление. Насос Никопулу в своей рецензии на спектакль говорит, что автор «Йермы» «стремился объединить мир живых существ и вещей в неразрывное целое, где дождь и человеческий плач, песня и эротическое желание, кровь и закат солнца, смерть и жизнь – составляют единый мир. Мир, который, возможно, никогда не избавится от темных страстей инстинктов и деспотизма судьбы» (Νικολούλου [Никопулу], 1982), а Терзопулос в своей режиссуре пытается этот мир визуализировать. В таком единстве режиссер видит естественную гармонию, а в расщеплении этой гармонии – «трагедию человеческого рода» (Νικολούλου [Никопулу], 1982). Кроме того, в выборе конфликта снова просматривается влияние экзистенциализма – центральная фигура противостоит внешним силам, религиозным и социальным устоям, ее борьба обречена, однако она не видит для себя никакого иного исхода, кроме борьбы.

Главным предметом спора критиков стала форма спектакля, сценический язык Терзопулоса, который наконец стал приобретать вид, известный зрителям по сей день. Георгусопулу (Γεωργουσολούλου, 1982) пишет о заимствовании режиссером выразительных средств из экспрессионизма, символизма, театра жестокости и восточной традиции. В числе прочего он называет и заимствования из польского театра, явно имея в виду Гротовского. Критик утверждает, что все заимствования остаются на уровне внешнего копирования: «...метод, скорее “биокинетический”, чем брехтовский, который он использовал, – метод, особенно развитый в Польше, – он заимствовал лишь внешне» (Γεωργουσολούλου [Георгусопулу], 1982). Однако Георгусопулу не ставит это в упрек режиссеру, он рассуждает о том, какому замыслу служат эти приемы, и дают ли они желаемый результат: «Г-н Терзопулос попытался заглянуть глубже, к корням личной драмы. Осмелился – и неважно, удалось ему это, или нет. Этого достаточно» (Γεωργουσολούλου, 1982).

Иро Вакалопулу считала все приемы, использованные Терзопулосом, полностью оправданными. Она пишет, что с помощью рационального анализа поэтики Лорки и его воплощения через подчеркнутую графичность режиссер создал «наглядное раскрытие поэтических нюансов произведения» (Βακαλοπούλου [Вакалопулу], 1982). А Насос Никопулу отмечает, что формальная выразительность спектакля «подчеркивает остроту сверхреализма» (Νικολοπούλου, 1982) автора. Противоположную точку зрения высказывает Антонис Мосховакис (Μοσχοβάκης, 1982). По его мнению, рациональный анализ режиссера превратился в излишнюю холодность. Критик явно ждал большего обращения к чувству, и его не устроило «логическое дистанцирование вместо эмоционального вовлечения <...> любопытство к символам, а не душевное переживание» (Μοσχοβάκης [Мосховакис], 1982).

Единственное, в чем сходились все критики, – это вновь безоговорочное главенство актеров, которые «максимально соответствовали художественным, ритуальным и интерпретационным требованиям своих уникальных ролей» (Μοσχοβάκης [Мосховакис], 1982). В особенности это касалось исполнительницы центральной роли. Анэза Пападопулу, воплотившая Йерму, была удостоена громких эпитетов в каждой из сохранившихся рецензий. Никопулу пишет: «В максимальной степени постановка “Йермы” опиралась на интерпретацию Анэзы Пападопулу. Она продемонстрировала редкое понимание роли и поразительные выразительные способности, полностью воплотив персонаж» (Νικολοπούλου, 1982). В игре Пападопулу критик находит все то, чего недоставало Мосховакису во всей постановке: «Звукоряд и выразительность голоса Анэзы Пападопулу обеспечили убедительное воплощение страсти и тревоги бесплодия» (Νικολοπούλου [Никопулу], 1982). Однако в отношении главной героини и сам Мосховакис (Μοσχοβάκης, 1982) солидарен с Никопулу, и называет работу актрисы выдающейся. Георгусопулу и вовсе пишет: «Г-жа А. Пападопулу обладает огромным актерским даром и, несомненно, станет знаковой фигурой своего поколения» (Γεωργουσολοπούλου, 1982).

Следует заострить внимание на том, что Анэза Пападопулу также исполняла роль Этель в предыдущем спектакле Терзопулоса «За закрытыми дверями». Тогда в своей рецензии Георгос Хадзидакис назвал ее игру откровенно слабой и расшатывающей постановку, а само участие «такой неопытной актрисы в такой сложной роли» (Χατζηδάκης, 1980) вызвало его удивление, но спустя уже два года все критики в один голос отмечают ее работу в «Йерме» и прочат будущее знаковой фигуры поколения (Νικολοπούλου [Никопулу], 1982; Μοσχοβάκης [Мосховакис], 1982; Γεωργουσολοπούλου [Георгусопулу], 1982). Такая метаморфоза является показателем еще одной важной черты метода Терзопулоса – его педагогической составляющей. Он возвращает актера от спектакля к спектаклю. Процесс репетиций превращается в процесс воспитания актеров, обучения их технике игры, нужной режиссеру.

Иро Вакалопулу писала, что сила актрисы была именно в методе: «Анэза Пападопулу в роли Йермы проявила дисциплину и безупречную технику, ее игра продемонстрировала зрителям, как внутренний ритм актера, его эмоциональная энергия проходят критический контроль и внешне проявляются через мимику, движения тела и возможности голоса» (Βακαλοπούλου, 1982). Здесь можно усмотреть остатки брехтовского стремления к открытой демонстрации мастерства актера (Брехт, 1960, с. 148), однако изменилась цель этой демонстрации. Если Брехту она была нужна для достижения эффекта отчуждения, для разрушения иллюзии и сохранения у публики осознания, что все, происходящее на сцене, – театр, то Терзопулосу демонстрация техники актера нужна ради самой демонстрации. К этому времени он уже начинает приходить к осознанию того, что считает себя скорее педагогом, нежели режиссером в европейском понимании. Как и Эудженио Барба, Терзопулос «выводит на первый план тренинг или репетиционный процесс. Спектакль интересует его гораздо меньше, чем выявление творческого потенциала актера и освоение техники» (Максимов, 2013, с. 281), о чем будут писать многие критики и исследователи его творчества (Трубочкин, 2015; Авраменко, 2013). Этой позиции он будет придерживаться на протяжении всей своей практики. Так, в интервью после выхода спектакля «Вакханки» в Электротеатре «Станиславский» режиссер скажет: «Мне хочется, чтобы мои спектакли оставались открытым уроком, упражнением перед зрителем» (Авраменко, 2015). Это высказывание подчеркивает, что на первом месте для Терзопулоса всегда стоит не сам спектакль, а демонстрация с его помощью того, как актеры овладели техникой.

Так Терзопулос подходит к периоду, когда его метод и авторский почерк сформируются в том виде, в котором существуют по сей день. Метод Терзопулоса сегодня – это способ работы с актером посредством разработанного режиссером тренинга. Его цель – выведение актера из повседневного бытового состояния и погружение его в сферу коллективного бессознательного. Погружение происходит в ходе работы с телом, то есть совершения определенных физических действий (упражнений, составляющих тренинг), а также совмещения их с несколькими видами специфического диафрагмального дыхания. На диафрагмальное дыхание накладывается и произнесение текста; таким образом, основу актерской техники по методу Терзопулоса составляет единство движение–дыхание–голос. Принципы работы с актером образуют характерную узнаваемую эстетику спектаклей. Сценография зачастую сведена к минимуму и остается неизменной на протяжении всего действия, все внимание сконцентрировано на актерах. Действие превращается в ритуал, где участники не столько разыгрывают сюжет пьесы и передают характеры героев, сколько посредством произведения текста и совершения физических действий достигают особого психофизического состояния (подробнее о зрелом методе Терзопулоса см. в работах (Акшенцев, 2022; 2024)).

Таким образом, начав с брехтовской методологии, режиссер, развивая, трансформируя или отказываясь от некоторых ее постулатов, постепенно выстраивает собственную. Опробовав свои силы сначала на драматургии Брехта, а затем на материале абсурдизма и экзистенциализма, он, как и объявлял изначально, наконец решает применить результаты своих поисков в постановке античной трагедии.

Педагогическая практика и вытекающая из нее сконцентрированность именно на актерской технике может ему сохранить собственное русло, а не сосредотачиваться исключительно на поиске новой внешней формы. Период 1980-х годов, как пишет Шехнер, на первый взгляд производил впечатление, будто развлечения, которые в 1960-е вытеснила «эффективность», вновь заняли главенствующее положение. Объясняется это тем, что многие приемы, разработанные в 1960-е, к этому времени стали превращаться в «общее место»: «Стало привычным выбирать для перформанса “нетеатральное” пространство, демонстрировать подготовку к представлению и сам “процесс”» (Шехнер, 2020, с. 182). Поиск новых способов воздействия на публику мог восприниматься как поиск способа исключительно ее развлечь. Терзопулос же остается в стороне от борьбы за публику, так как в этот период смещает фокус своего внимания с формы и способа воздействия на зрителя в сторону непосредственно актерской техники и путей ее совершенствования.

Одна из немногих тенденций, которая не обойдет режиссера стороной, – это прямое заимствование театральными практиками шаманских методов и «их участие в общественных празднествах и других ритуализованных, “эффективных” событиях» (Шехнер, 2020, с. 182). Терзопулос вновь устремит свой интерес к древним ритуалам своей родины, от которых он когда-то уехал в ГДР и которые до сих пор практикуются в некоторых регионах. Именно с исследования таких ритуалов начинается работа над спектаклем «Вакханки», который станет поворотной вехой в творчестве режиссера и положит начало его собственного театра «Аттис», существующего по сей день. А главное – его театр является порождением именно его педагогической практики, так как работа над «Вакханками» начиналась как серия мастер-классов в рамках актерской лаборатории (Геометрия трагедии..., 2009, с. 19).

Заключение

В ходе исследования проанализированы избранные критические отзывы, в каждом из затрагиваемых спектаклей выявлено последовательное возникновение характерных приемов и черт, составляющих метод режиссера в том виде, в котором он существует на сегодняшний день.

Установлено, что, несмотря на то, что на протяжении всего периода с 1976 по 1982 год Терзопулос позиционирует себя как последователь метода Бертольда Брехта, в действительности начиная со второго своего спектакля «Махагони» и в каждом следующем он постепенно отходит от брехтовских принципов и формирует принципы собственного самостоятельного режиссерского метода, что становится очевидным для критики к моменту выхода спектакля «Йерма» в 1982 году. Также установлено, что режиссерская практика Терзопулоса привела его к необходимости «взрастить» актера сообразно своим требованиям, то есть к педагогической деятельности. Педагогика в свою очередь стала катализатором возникновения его собственного театра и стержнем его метода. Таким образом, достигнута цель исследования – детально продемонстрирован процесс формирования режиссерского метода Теодороса Терзопулоса и его трансформации от спектакля к спектаклю.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с более углубленным анализом каждой составляющей метода режиссера, определением их истоков, трансформаций на протяжении всей практики и применения в последних постановках, а также с выявлением влияния режиссерского метода Терзопулоса и его эстетики на практику режиссеров следующих поколений.

Материалы исследования | Research materials

1. Авраменко Е. Теодорос Терзопулос: «Я приспособил “Вакханок” к современной России» // Известия. 2015. 2 февраля. <https://iz.ru/news/582522>
2. Авраменко Е. Что Иокаста Мне? VII международный театральный фестиваль «Александринский» // Петербургский театральный журнал. 2013. 22 мая. <https://ptj.spb.ru/blog/chto-iokasta-mne/>
3. Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012.
4. Αλεξανδροπούλου Σ. «Ένα ευτυχές γεγονός» στο Κ.Θ.Β.Ε. // Ελευθεροτυπία. 10.10.1978 (Александропулу С. «Счастлирое событие» в Государственном театре северной Греции // Элефтеротипия. 1978. 10 октября).
5. Βακαλοπούλου Η. Ζάν Πώλ Σάρτρ «Κεκλειδμένων τών Θυρών». «Νέα σκηνή» του κράτους // Θεσσαλονίκη. 25.01.1980 (Вакалопулу И. Жан Поль Сартр «За закрытыми дверями». «Новая сцена» государственного // Салоники. 1980. 25 января).
6. Βακαλοπούλου Η. Μιά έξοχη παραστατική απόκάλωητής ποιησης του Λόρκα Η «Γέρμα» του Φρεντερίκο Γκαρθία Лόρκα από την Κεντρική Σκηνή του Κ.Θ.Β.Ε. // Θεσσαλονίκη. 8.04.1982 (Вакалопулу И. Изысканное воплощение поэзии Лорки: «Йерма» Федерико Гарсиа Лорки на центральной сцене Государственного театра северной Греции // Салоники. 1982. 8 апреля).
7. Γεωργιάδου Σ. Συνέντευξη με τον Θ. Τερζόπουλο: Μια διαφορετική άποψη άп άυτη του Ζάν Π. Σάρτρ // Θεσσαλονίκη. 24.01.1980 (Георгиаду С. Интервью с Т. Терзопулосом: точка зрения, отличная от точки зрения Жана П. Сартра // Салоники. 1980. 24 января).
8. Γεωργουσπούλου Κ. Η νοσταλγία τού όντος // Το Βήμα. 4.08.1982 (Георгусопулу К. Ностальгия по существу // Трибуна. 1982. 4 августа).
9. Κιτσόπουλος Γ. Σλαβομίρ Μρόζεκ: Ένα ευτυχισμένο γεγονός Νίκου Ζακοπούλου: Αλόγευματίνη περιπέτεια // Ελληνικός Βορρας. 26.11.1978 (Кицопулос Г. Славомир Мрожек: Счастлирое событие Нико Закопулу: Дневное приключение // Греческий Север. 1978. 26 ноября).

10. Κουζινόπουλος Σ. «ΚεκλειδωμένωνΘυρών» από μαρξιδτικήσκοπία // Ριζοσπάστης. 3.05.1980 (Кузинопулос С. «За закрытыми дверями» с марксистской точки зрения // Радикал. 1980. 3 мая).
11. Μοσχοβάκης Α. Φρεντερίκο Γκαρθία Λόρκα «Γέρμα» από το Κ.Θ.Β. Ελλάδος: «Γέρμα» από άλλησκοπία // Ελευθεροτυπία. 11.08.1982 (Μοσχοβακис Α. «Йерма» Федерико Гарсиа Лорки в Государственном театре Северной Греции: «Йерма» с другой точки зрения // Элефтеротипия. 1982. 11 августа).
12. Νικολούλου Ν. Διερευνώντας τό θέατρο τοῦ Λόρκα: «Γέρμα» από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος // Η Αυγή. 4.08.1982 (Νικολου Ν. Знакомство с театром Лорки: «Йерма» в Государственном театре Северной Греции // Рассвет. 1982. 4 августа).
13. Τερζόπουλος Θ. Η Μπρεχτική «αλοστασιοποίηση» στην ελληνική πραγματικότητα και πώς δουλέψαμε το «Ψωμαδικό» και πώς θα δουλέψουμε το «Μαχαγον» // Θεατρικά-Κινηματογραφικά-Τηλεοπτικά. τχ. 10-11-12-13, Αύγουστος-Σεπτέμβριος. 1977 (Τερζοпулос Т. Брехтовское «отчуждение» в греческой действительности, как мы работали над «Пекарней» и как будем работать над «Махагони» // Театр-Κινο-Τηλεβιδение. 1977. Август-Сентябрь. Вып. 10-11-12-13).
14. Χατζηδάκης Γ. Ο σινηθοέτης έδειξε φανερή άμηχανία. Σαρτρ: «Κεκλειδωμένων τών Θυρών» από τη «Νέα σκηνή» του Κ.Θ.Β.Ε. // Μεσημβρινή. 5.03.1980 (Χατζидакис Γ. Режиссер показал явное замешательство. Сартр: «За закрытыми дверями» на «Новой сцене» Государственного театра Северной Греции // Меридиан. 1980. 5 марта).

Источники | References

1. Акшенцев Т. Ф. Метод Теодороса Терзопулоса как самостоятельная актерская школа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4.
2. Акшенцев Т. Ф. Режиссерский метод Теодороса Терзопулоса: механизмы реализации бессознательного в актерской практике // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 66.
3. Арто А. Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000.
4. Балдина Ю. А. Основные этапы становления режиссерского метода Джорджо Стреллера: дисс. ... к. иск. М., 2025.
5. Брехт Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «Эффект отчуждения» // Брехт Б. О театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.
6. Геометрия трагедии: Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса / вступ. ст., сост. и науч. ред. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2009.
7. Максимов В. И. Формирование артодианской традиции в современном театре // Вопросы театра. 2013. № 2.
8. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 50 т. Изд-е 2-е. М.: Государственное изд-во политической литературы, 1955. Т. 3.
9. Пильгун В. С. Режиссерский метод Игоря Терентьева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4.
10. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология М. А. Захарова в контексте эволюции русского режиссерского искусства XX века: дисс. ... д. иск. СПб., 2022.
11. Сартр Ж.-П. Проблемы метода. М.: АСТ, 2023.
12. Трубочкин Д. Режиссёр Терзопулос в Электротеатре // Вопросы театра. 2015. № 1-2.
13. Шехнер Р. От ритуала к театру и обратно // Шехнер Р. Теория перформанса. М.: V-A-C Press, 2020.
14. Chatzidimitriou P. The 'Bacchanalian' Body in Theodoros Terzopoulos' Theater: A Case of Interculturalism // The Flesh Made Text Made Flesh: Cultural and Theoretical Returns to the Body / eds. Z. Detsi-Diamanti, K. Kitsi-Mitakou, E. Yiannopoulou. N. Y.: P. Lang, 2007.
15. Decreus F. The Ritual Theatre of Theodoros Terzopoulos. L.: Routledge, 2019.
16. Raddatz F. M. Metaphysics of the body: Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank Raddatz // Reise mit Dionysos. Das theater des Theodoros Terzopoulos / hrsg. von F. M. Raddatz. Berlin: Theater der Zeit, 2006.

Информация об авторах | Author information



Акшенцев Тимур Фуркатович¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, г. Санкт-Петербург



Timur Furkatovich Akshentsev¹

¹ Russian State Institute of the Performing Arts, St. Petersburg

¹ akshentsev.tima@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 22.12.2025; опубликовано online (published online): 04.02.2026.

Ключевые слова (keywords): Теодорос Терзопулос; Бертольд Брехт; режиссерский метод; ритуальный театр; Theodoros Terzopoulos; Bertolt Brecht; directing method; ritual theatre.