

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189  
УДК 792.075.14

Т. Ф. Акшенцев  
Российский государственный институт сценических искусств,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-4324-2088

## Метод Теодороса Терзопулоса как самостоятельная актерская школа

### АННОТАЦИЯ

Основные принципы театрального метода греческого режиссера Теодороса Терзопулоса, основателя афинского театра «Аттис», рассматриваются в аспектах отношения режиссера к телесной природе актера, в связи тела с эмоцией, что особенно важно в процессе подготовки артиста. В статье на примере спектаклей Теодороса Терзопулоса и с опорой на высказывания самого режиссера, комментирующие основные положения его методологии, разбирается специфика движения и актерского существования по данному методу с позиции философских взглядов режиссера на эпоху, человека, задачу театра и актера, и проводится сравнительный анализ метода с другими театральными системами (Э. Г. Крэга, А. Арто, Е. Гротовского).

Метод Теодороса Терзопулоса формируется на стыке систем предшественников – от Вс. Мейерхольда до Х. Мюллера, восточных телесных и религиозных практик, но при этом репрезентирует уникальную для театральной эстетики форму и представляет самостоятельное направление в воспитании артиста. Эта методология оценивается как самодостаточная актерская школа.

Нетипичность метода Терзопулоса для практики русского театра не становится препятствием для его инкорпорирования в отечественную театральную практику. Тренинги Терзопулоса помогают артисту научиться создавать то, что называется масштабом эмоции. Ритуальность его театра учит актера обращаться с надбытовой эстетикой, а глубокое изучение человеческого тела, его бессознательного поведения и инстинктов позволяет убедительно существовать в максимально обостренных и экстремальных сценических обстоятельствах.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Теодорос Терзопулос, метод, тренинг, актер, театр.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189  
УДК 792.075.14

Timur F. Akshentsev  
Russian State Institute of Performing Arts,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-4324-2088

## Theodoros Terzopoulos' method as an independent acting school

### ABSTRACT

The author analyses the basic principles of the theatrical method of the Greek director Theodoros Terzopoulos, founder of the Athenian theatre, "Attis," within the stage director's attitude towards the physicality of an actor, in connection to the relation between body and emotion, and, what is even more important, in the process of actor's training. Considering the example of Theodoros Terzopoulos' performances and based on his words about the main ideas of his methodology, the article analyzes the specificity of movement and actor's existence via this method from the director's philosophical point of view that includes the epoch, the man, and the issues of theatre and actor. The author makes comparisons between Terzopoulos's system and other theatre systems (such of E. G. Kreg, A. Arthaud, E. Grotowski).

Theodoros Terzopoulos' method is formed on the border of the predecessor systems – from Meyerhold to Muller, oriental bodily and religious practices, however, at the same time it represents a unique form of theatrical aesthetics and provides an independent direction for the education of an actor. This methodology can be assessed as a self-sufficient acting school.

Although his method is not typical in Russian theatre practice, it does not become an obstacle to its incorporation into Russian theatrical practice. Terzopoulos' trainings can help an actor to learn how to create what is called the scale of emotion. The rituality of his theatre teaches the actor to deal with non-normative aesthetics, and a deep study of the human body and its unconscious behavior and instincts can allow the actor to exist convincingly in the most aggravated and extreme stage circumstances.

### KEYWORDS

Theodoros Terzopoulos, method, training, actor, theatre.

В современной европейской режиссуре уже давно особняком стоит метод греческого режиссера Теодороса Терзопулоса. Сам Терзопулос называет свой театр «театром тела» [1], а себя скорее театральным педагогом [2] и считает делом жизни обучение актеров своему методу. Тем не менее как режиссер он считается одним из классиков современной европейской сцены, а его постановки часто удостаиваются характеристики феномена «агонии» [3], когда речь идет об актерской энергетике. В его театральной философии можно обнаружить отголоски и ритуального театра, и театра жестокости, давящего на чувственность зрителя, и элементы восточных телесных практик и театральных систем, и, безусловно, утверждение тела актера как проводника энергий, и выход за рамки человеческого сознания и личностного опыта. Кроме того, в силу национальной принадлежности он неизменно апеллирует к античной театральной традиции, будучи в первую очередь интерпретатором античных трагедий. Однако, вобрав в себя элементы всех перечисленных практик, его система трансформирует их и приводит к общему знаменателю, чтобы стать самостоятельной актерской школой. Современная же российская критика зачастую рассматривает работы Терзопулоса, непременно стараясь отнести их или к символизму, или к конструктивизму, или же попросту разбирая игру его актеров с точки зрения системы Станиславского, а когда такой подход заводит в тупик, вешает на них ярлык очередных примеров современного перформативного искусства. Чтобы иметь возможность наиболее полно анализировать спектакли Теодороса Терзопулоса, необходимо понять, какую задачу он ставит перед театром и чего добивается от актеров.

## ФИЛОСОФИЯ

Периодом окончательного оформления взглядов Терзопулоса на предмет театра и искусство актера в законченную систему принято считать период создания им театральной группы «Аттис» в 1985 г., а именно, процесс создания спектакля «Вакханки» по тексту Еврипида. «Вакханки» стали первым спектаклем группы «Аттис», состоявшимся в том же году в Дельфах. Репетиционный процесс спектакля представлял собой, по сути, лабораторные эксперименты, в которых Терзопулос и актеры его группы «вели работу в историческом <...> ландшафте, где, собственно, и разворачивалось действие еврипидовской трагедии. Не имея точной карты, они двигались путем мифических менад (вакханок), спали и репетировали на открытом воздухе, активно занимаясь физическим тренингом, выявляя границы выразительных возможностей актерского тела» [4, с. 19]. Именно в ходе этих лабораторных экспериментов и сформировались главные принципы работы с актерами и основные составляющие актерского тренинга Терзопулоса. Впоследствии он еще не раз вернется к тексту Еврипида.

К этому периоду режиссер уже твердо определился с главным: он отрицает реализм в любых его проявлениях. Такое резкое отрицание основано

на убеждении режиссера в том, что реализм так или иначе всегда отражает современную действительность, а значит, становится ее заложником. Человек в том виде, в котором он существует сегодня, по мнению Терзопулоса, не может быть интересен для театра. Он «уменьшается, теряет свое тело, душу, энергию, становится пассивным объектом манипулирования» [5, с. 74]. Злоупотребление технологиями и современный образ жизни делают нас «бестелесными» [5, с. 75]. «Сегодня люди не плачут, не смеются, они немые, они не танцуют, не поют. Нынешний человек оцифрован, он сведен к одному измерению» [5, с. 75]. В этом же режиссер видит и проблему театра, слишком зациклившегося на мелочных проблемах эпохи технологий. Загнанный темп современной цивилизации не дает концентрироваться на существенных проблемах. Этот вопрос уже давно вызревал в театральном мире и занимал умы многих предшественников и современников режиссера. Гротовский обозначил эту проблему, написав: «Ритм жизни современной цивилизации характеризуется скоростью, напряжением, предчувствием конца, желанием скрыть свои истинные мотивы и спрятаться за множеством жизненных масок и ролей» [6, с. 285].

Отсюда и желание Терзопулоса замедлить ход времени в своих спектаклях. В этом же он видит одну из задач мифа и ритуала. Театральное и мифическое время имеют целью разорвать однородное течение линейного времени. Терзопулос связывает это с религиозной практикой, упорядочиванием времени религиозными календарями с их праздниками, дающими возможность приостановить течение светского времени. Время, по убеждению режиссера, получает внутреннюю организацию только посредством манипуляций человека, отсюда его противопоставление космического времени времени человека, незначительному в сравнении с масштабом Вселенной. Жизнь человека лишь крошечная часть течения времени Вселенной, в то время как в нашей личной оценке опыт «здесь и сейчас» – это всё, что имеет значение. Терзопулос ищет «скрытое время» в каждом инсценируемом тексте. Следуя античной традиции, он приравнивает это время к «приостановке времени». «Замедление» времени в собственном теле и внимание к тишине являются важными практиками в его театре. Терзопулос перенял этот медленный темп от своих учителей в Греции, а те в свою очередь «привезли его с Востока» [7, р. 94], это был ритм работы, а искусство и работа в истоках всегда шли вместе.

Кроме того, одну из важных проблем эпохи Терзопулос видит в том, что сегодня из нашей жизни исчез Бог. Его место заняли «банк и биржа, которые нам угрожают» [5, с. 75]. Вслед за окружающей нас действительностью и в реалистической драме «нет выхода в божественное измерение, а действие ограничивается отношениями между людьми» [8]. Терзопулос же изначально создавал свой метод для интерпретации античной трагедии, в которой всегда есть присутствие Бога. Работая с актерами, Терзопулос зачастую не конкретизирует, что именно он подразумевает под данным понятием: христианского бога, Диониса (по убеждению режиссера, трагедия была и есть «служение Дионису» [4, с. 34]) или же некую абстрактную незримую силу, то, что мы называем роком. Но именно наличие этой силы является определяющим в его

театральной эстетике. Именно присутствием незримой власти над человеком, от которой он мечтает освободиться, объясняется и специфика существования, и специфика движения во многих спектаклях Терзопулоса. Он говорит: «Актер, исполняющий трагедию, в какой-то мере должен чувствовать себя персонажем театра марионеток: как будто помимо его собственной воли им движут какие-то другие властные силы» [4, с. 34–35]. Все движения должны исполняться актерами так, будто их тело контролирует некто или нечто иное, а они в свою очередь хотят вернуть контроль и вырваться из-под этой власти.

Во многих его спектаклях все персонажи произносят реплики только фронтально, напрямую к Богу, яркий пример тому спектакли «Эдип-Царь» (2006) и «Маузер» (2020) Александрийского театра. Это обстоятельство в таких случаях становится главным для актеров. Они не просто обращаются к Богу, а бросают ему вызов в последнее мгновение перед смертью, стремятся высвободиться из-под власти рока, зная, что они обречены на поражение, пытаются оспорить свою участь, зная, что она неизбежна. Трагедия сама по себе, говорит режиссер, «это культурное выражение дуэли с богами» [4, с. 20], но при этом «она, по его мнению, не оставляет человеку альтернативы в своей предопределенности» [4, с. 20].

Однако для сознания современного человека, по мнению Терзопулоса, такое мышление утрачено, ибо «возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца?» [9, с. 737]. Сегодня мы «со своими машинами, автомобилями, самолетами, с паром, газом, электричеством <...> со всем укладом научного мировоззрения, не допускающего никаких чудес и видящего везде только одну трезвую действительность, мы в значительной степени утратили способность чему-нибудь удивляться. Ко многим вещам мы потеряли чувствительность» [10, с. 18]. А потеря чувствительности влечет за собой и гибель театра. Его спасение Терзопулос видит в возвращении к мышлению античного человека. Древний грек, оставленный один на один с природой, видит в ветре живых существ. Звездное небо для него целый мир – «звездная книга», это мир зверей, богов и героев. Современный же человек, «который привык ходить по городу при электрическом освещении, на небе видит в большинстве случаев только черную пелену, ничего не выражающую, для него эта «звездная книга» оказывается закрытой» [10, с. 23].

Ключ к такому мышлению Терзопулос ищет в специфическом состоянии тела. Разум должен уступить место телесному ощущению, так как в нашем теле уже содержится генетическая память и опыт всех предыдущих поколений. В его театре тело является главным инструментом актера, оно же становится и главным инструментом режиссера для воплощения всего, что заложено в пьесе. С этой точки зрения Терзопулос продолжает традицию «бедного театра» Ежи Гротовского. В подавляющем большинстве своих спектаклей он отказывается от сложного технического оснащения и сводит к минимуму сценическое оформление, вплоть до почти полного отказа от него, в отдельных случаях (как это было во время показа спектакля «Троянки» в театральном центре Тадаши Судзуки в Тоге в 2019 г.), и выводит на первый

план актера. Пустота его пространств – это лучшая декорация для масштаба человека. Геометрия его спектаклей не является просто стерильной формой, Терзопулос «строит микрокосмос сцены, который аналогичен построению Вселенной» [11, р. 45], это отображение связи микрокосма человека с силами макрокосмоса, архетипический способ интерпретации времени и пространства. Кроме того, театр, «ограниченный в выразительных средствах, ставит проблему совершенной чистоты, когда для существования спектакля-действия нужны лишь две главные составляющие: актер и зритель. Актер становится сосредоточением всех возможностей воздействия на зрителя» [12, с. 6]. В случае театра Терзопулоса средоточием всех возможностей такого воздействия становится именно тело актера.

## МЕТОД

Однако не всякое тело пригодно для того, чтобы стать сценическим материалом. Сначала его нужно «воспитать», сделать бытовое тело «вакхическим». Исследователь театра Терзопулоса Фредди Декреус описывает дифференциацию тела режиссером на четыре пласта: «культурное» тело, «висцеральное» тело и два «дионисийских», или «вакхических», тела. Первые два являются составляющими нашего тела в повседневной жизни и присутствуют с нами от рождения. Вторые два – должны развиваться в процессе подготовки актера к его сценической деятельности: одно в результате тренинга, второе – в момент выхода на сцену.

Понятие «культурного» тела, как это ни парадоксально, связано, скорее, с категорией разума, нежели с телом. Это совокупность стереотипов поведения, накладываемых на человека культурой, к которой он принадлежит, национальным менталитетом, его социальным слоем и семейным воспитанием. Таким образом, мы, как «западные субъекты», изначально уже являемся привязанными к «белой культуре, белому континенту, белому мышлению и белой мифологии» [7, р. 132], и наше тело ведет себя согласно нормам, установленным данной средой. Современный европейский человек является продуктом многовековой истории отрицания тела, от «платоновской антитезы *soma / sema* («мое тело – моя тюрьма»)» до христианского «обесценивания этой “плотской обертки”» [7, р. 133], что естественным образом сказывается и на эмоциональной составляющей человека. Терзопулос утверждает, что театр, который мы именуем психологическим, или просто реалистическим, имеет дело с эмоцией именно на этом уровне тела. Эмоции, которые согласно законам мимесиса пытается воспроизводить реалистический театр, контролируются разумом, со всеми его нормами поведения, табу и психологическими клише. Стыд, страсть, похоть, агрессия в их телесных проявлениях рассматриваются исключительно с позиции моральных запретов, переступание которых несет негативный характер. Кроме того, использование актером эмоций только на уровне разума ведет к неизбежной автобиографичности образа, тогда как актер



на сцене у Терзопулоса – это всегда не он сам и, более того, не человек в глобальном смысле (подробнее об этом чуть позже).

«Висцеральным» телом Декреус называет совокупность процессов, протекающих во внутренних органах и тканях организма. Такие процессы, как пишет Декреус, происходят в основном в «фоновом режиме» для организма, в повседневной жизни мы не отслеживаем их и не задумываемся о них. С контроля именно этого пласта тела начинается путь к «вакхическому» телу. Тренинг для актеров, разработанный Терзопулосом, направлен на сознательное отслеживание таких автоматических процессов, как дыхание, сокращение мышц, а также циркуляция крови и энергии, ощущение времени и контроль некоторых из них.

Суть тренинга на начальном этапе – вывести тело и разум из бытового повседневного состояния. «Отправной точкой Терзопулоса стало описание древнего метода врачевания, практиковавшегося в святилище Амфиарая в Беотии. Ритуал предписывал пациентам, ожидавшим операции, на закате обнаженными ходить по кругу по влажной земле. К рассвету пациенты впадали в экстатическое состояние и, таким образом, были подготовлены к утренней операции» [13]. Терзопулос перенимает у древних значимость чрезмерного изнеможения. Его долгие (иногда 24-часовые) и изнуряющие тренировки, а также представления в суровых погодных условиях, по мнению исследовательницы Пинелопи Хадзидимитриу, были призваны разрушить «общепринятую модель функционирования человеческого организма (днем – активность, вечером – отдых)» [13]. Режиссер углубляется в исследование исступления, возникающего при вакханалиях, изучает дионисийские ритуалы, в частности хождение босиком по раскаленным углям или камням, и анастенарию, до сих пор практикуемую в северной Греции. Также, как упоминает Хадзидимитриу, его вдохновил период греческой истории после Гражданской войны (1950–1960-е), «когда простые люди устраивали ритуальные празднества, чтобы освободиться от страдания, боли и отчаяния» [13]. Исследуя подобные практики прошлого, Терзопулос и задается целью перенести результаты своих экспериментов в театральную практику и «превратить сценическое тело в вакхическое» [13].

Собственно тренинг состоит из порядка 45 упражнений, представляющих собой соединение различных физических действий с упорядоченным дыханием. С течением времени тренинг видоизменяется и совершенствуется, возникают новые упражнения, уже существующие обогащаются новыми вариациями. Тренинг проводится перед каждым спектаклем, поэтому его конфигурация и состав упражнений могут варьироваться в зависимости от задач спектакля. Так, тренинг, описанный в книге «Геометрия трагедии. Александринский “Эдип-царь” Теодороса Терзопулоса» [4], представляющей собой записи репетиций режиссера в Александринском театре, несколько отличается от тренинга, описанного в русскоязычной версии книги самого Терзопулоса «Возвращение Диониса» [5], выпущенной к премьере спектакля «Вакханки» в «Электротеатре Станиславский». Неизменной остается структура: постепенная активизация всего тела, начиная от головы и заканчивая стопами, а также постоянное диафрагмальное дыхание.

Актеры выстраивают круг, который сохраняют на протяжении всего тренинга, находясь лицами в центр. Их стопы соединены, колени расслаблены и слегка согнуты, взгляд направлен чуть выше горизонта. Все начинается с синхронизации дыхания, перед каждым упражнением актеры берут глубокий вдох. Всегда есть лидер, ведущий тренинг, задача которого сохранить единый ритм и энергию группы, он контролирует количество повторений и дает команды для перехода к следующему упражнению.

Завершение тренинга также вариативно. Он может переходить в групповую работу над голосовым аппаратом с использованием диафрагмы или в работу в парах. Тренинг имеет несколько задач: во-первых, это элементарный разогрев тела перед работой, во-вторых, синхронизация движения с дыханием, на чем будет строиться вся дальнейшая работа, и в-третьих, синхронизация всех актеров группы, потому что во всех спектаклях Терзопулоса очень важна работа в ансамбле. Кроме того, физическая нагрузка и концентрация на движении должны постепенно освободить разум от потока повседневных мыслей.

Каждодневное погружение в тренинг в дальнейшем должно сформировать привычку концентрироваться главным образом на телесном ощущении движения, а не на анализе произносимого текста. Терзопулос всегда сразу оговаривает, что театр, которым он занимается, не имеет ничего общего с реалистическим психологическим театром, а стало быть, и поведение тела актера в его спектаклях не имеет ничего общего с его бытовым поведением. Актерам нужно привыкнуть к тому, что их жесты и движения не будут соответствовать произносимому ими тексту, а сам текст не будет подвластен привычной бытовой логике. Элени Варопулу, анализируя «Медею» в постановке Терзопулоса, отмечает, что в его театре движения тела, «вместо того, чтобы служить непосредственно смыслу текста, составляют автономную ритмическую систему телесных и голосовых реакций, дополняющих его смысл» [14, р. 11–12]. Тренинг, кроме того, постепенно снимает ограничения в движении, вызванные привычками и образом жизни современного человека, и служит мостиком к преодолению уже «культурного» тела.

Когда в процессе тренинга найдена нужная концентрация на движении, обретен контроль над ощущением времени, отброшен поток мыслей, привычки и телесные стереотипы и таким образом преодолены «культурное» и «висцеральное» тела, начинается работа над первым «дионисийским» телом. Для этого существуют упражнения деконструкции и неиссякаемой импровизации. Упражнение деконструкции, как и большинство составляющих тренинга, строится на общем ритме движения. Оно начинается с шагов по кругу, переходящих в бег. «Значение контакта стопы с полом очень велико. Стопа представляет собой совершенное изображение всего человеческого организма в миниатюре. <...> С каждым шагом происходит массаж определенных точек стопы, что рефлекторно отзывается раздражением в соответствующих частях и органах тела» [5, с. 31]. Кроме того, при каждом шаге стопа под тяжестью тела начинает функционировать как «губка, сжимающаяся и выталкивающая кровь вверх» [5, с. 32], таким образом достигается определенный уровень



кровообращения. В предельной точке ускорения актеры в идеале начинают слегка терять ощущение пространства, затем они очень аккуратно падают навзничь, на спину и некоторое время автоматически сохраняют учащенное дыхание, что создает мелкие вибрации в области таза и нижнем отделе позвоночника. Задача актера отследить эти вибрации и постепенно сделать область таза их источником. Таз «становится из приемника излучателем» [5, с. 33], он совершает короткие отрывистые движения вперед-назад, которые затем передаются всему телу, освобождая его. Когда актеры осваиваются в этом состоянии, они медленно начинают менять положения тела, не прекращая движения таза, а затем также постепенно возвращаются в вертикальное положение.

Неиссякаемая импровизация является естественным продолжением упражнения деконструкции. Когда тело актера привыкло к состоянию постоянной вибрации посредством движений таза, следует концентрация этих вибраций в конкретной точке тела и последующее перемещение этой точки по всему телу для исследования его возможностей. Бесконечной импровизация называется потому, что не имеет целью какую-либо конкретную форму, важен сам процесс до полного исчерпания потенциала каждой конкретной точки и мышечного освобождения тела. Позже, когда актеры полностью усвоят принципы данных упражнений, деконструкция и неиссякаемая импровизация становятся завершающей частью тренинга, вытекающая из него естественным образом без пауз. Заканчивая последнее упражнение, группа сразу переходит к так называемой вибрации диафрагмы – резким и частым вдохам и выдохам с помощью сокращения и расслабления диафрагмы, затем колебания подхватывает таз, а за ним и весь позвоночник. Завершением неиссякаемой импровизации является возвращение колебаний в область таза, а затем возвращение к вибрации диафрагмы.

Возникшее в результате правильного овладения тренингом состояние тела, освобожденного от стереотипов поведения и повседневных привычек и ставшего источником и проводником бесконечной энергии, именуется первым «дионисийским» телом. Последним этапом станет выход такого тела на сцену, в этот момент возникнет второе «дионисийское» тело. Это тело и будет главным в спектакле. Терзопулос в силу педагогической составляющей тяготеет к лабораторности, заставляя зрителей и критиков задаваться вопросом: «Что зритель видит в большей степени: спектакль, основанный на сюжете, который надо все-таки понять и осмыслить, или независимую от сюжета демонстрацию состояний артистов? <...> Иногда кажется, что для Терзопулоса важнее показать не действие, а состояние актеров в тренинге» [15, с. 113].

## ТЕХНИКА

Важное место в системе режиссера занимает дыхание, а именно его контроль. Дыханию уделяется особое внимание в физиологическом и философском аспектах, потому что именно через этот процесс осуществляется

поиск нужной концентрации и энергии, а также путем специфического диафрагмального дыхания достигается определенный уровень кровообращения и кардионагрузки. Именно дыхание, согласно Терзопулосу, является физическим выражением практики погружения вглубь собственного тела, ведь через него достигается единение тела и сознания, а также устанавливается сознательный контроль над течением времени в процессе действия, производимого актером, и контроль над энергией, необходимой для распределения действия на определенный отрезок времени. Кроме того, контроль над глубиной и последовательностью вдохов и выдохов также позволяет перенести фокус с потока повседневных мыслей на ощущение собственного тела. Актер концентрируется на ритме и интенсивности дыхания, которые создают нужную вибрацию и пульсацию тела для вхождения в экстатическое состояние. Таким образом, в процессе тренинга и подготовки дыхание является одним из ключевых инструментов для перехода к «дионисийскому» телу.

На дыхание и ритм опирается и работа с текстом, то есть перевод его в термины телесности и полное осознание через тело на физическом уровне. «Отсутствие выхода в трагедии в переводе на язык тела означает отсутствие воздуха, и это, конечно, касается голоса. Это влияет на манеру говорить. Даже без воздуха можно произносить гласные звуки», – говорит Терзопулос [16, р. 162]. Текст более не являлся главным носителем и передатчиком информации, главенствующая роль теперь отводится энергии, которая высвобождается через ритм. Таким образом, Терзопулос концентрируется именно на ритме, заложенном в самом тексте, а не на его семантике и семиотике. Для режиссера выражение «ритм текста» – это не метафора его живости и динамики функционирования, текст, как уже было сказано, буквально понимается Терзопулосом как «чередa ритмов», образуемых короткими или длинными предложениями, разделенными паузами, и, что важно, каждое предложение самоценно и может существовать само по себе, поэтому не может быть одного общего ритма всего текста. Работая над текстами, Терзопулос призывает не анализировать их с точки зрения психологии и биографии персонажа. Для Терзопулоса важна энергия, с которой текст произносится.

Одним из главных передатчиков энергии в системе режиссера является упомянутая ранее вибрация диафрагмы (резкие и частые вдохи и выдохи с помощью сокращения и расслабления диафрагмы), которая воспитывается в тренинге. Она же представляет собой и основу телесного существования уже на сцене. Даже в статичном состоянии актеры непрерывно работают диафрагмой, иногда по необходимости переходя на равномерные синхронные глубокие вдохи и выдохи. Такое непрерывное колебание диафрагмы рождает образ тела в агонии, ведь «действие многих его спектаклей можно определить как “сопротивление тела на пороге смерти”» [17]. На это накладывается и произносимый текст, что заставляет его быть ритмически неровным и дрожащим. Кроме того, вибрация диафрагмы служит своеобразным физическим маркером состояния персонажа. Терзопулос часто создает обстоятельства, в которых персонажи должны быть носителями одной эмоции, растянутой во времени,

иногда даже на протяжении всего спектакля, как в «Маузере» – версии Александринского театра, который критика назвала «длящаяся час двадцать агония разума» [3]. Еще одним маркером состояния является так называемая маска ужаса, также используемая Терзопулосом в большинстве постановок (актеры могут использовать и улыбку, и смех, однако маска ужаса является базовой). Это застывшее выражение на лице сродни маске трагедии в античном театре – широко раскрытые глаза и открытый рот (фото 1).

Технически сохраняя такое выражение лица и постоянно работая диафрагмой, актер по схеме, известной нам как «от внешнего к внутреннему», может сохранять состояние, необходимое для персонажа. Характерным является то, что эмоция возникает не в процессе действия, актеры появляются на сцене уже с определенной эмоцией и зачастую сохраняют ее на протяжении всего спектакля. Режиссеру неважно, что происходило с персонажами до момента их появления на сцене, каковы их взгляды, характер и привычки, важно лишь ощущение их состояния в данный момент времени. Подобно Гротовскому, Терзопулос ставит целью «максимально обобщить образы сценического действия, его сюжет» [12, с. 83]. «Каждый персонаж становится символом, формулой некой философской идеи» [12, с. 83]. Зачастую ему не важна и драматургия. Евгений Авраменко писал об «Иокасте» в исполнении Софии Хилл: «Сюжет не важен. Важно состояние. Ощущение длящегося момента. Здесь нет линейного развития истории, как, впрочем, и полагается в измерении мифа.



Фото 1. «Маска ужаса». «Маузер». Александринский театр. 2020 (актеры: М. Яковлев, Н. Белин, Т. Акшенцев). Фото В. Постнова / "Mask of horror". "Mauser". Alexandrinsky Theatre. 2020 (actors: M. Yakovlev, N. Belin, T. Aksbentsev). Photo by V. Postnov



Фото 2. Актер Н. Белин во время входа зрителей. «Маузер». Александринский театр. 2020.  
 Фото В. Постнова / Actor N. Belin at the entrance of the audience. "Mauser". Alexandrinsky Theatre. 2020.  
 Photo by V. Postnov

Поэтому остановленные во времени моменты содержательнее, чем «связи между» – между точками действия, словами, движениями» [18]. Терзопулос вообще тяготеет к статике, его театр, по его же словам, «это внешняя статика, подкрепленная внутренним взрывом» [19]. Наглядно этот принцип воплощает актер Николай Белин в спектакле «Маузер» Александринского театра, находясь на сцене во время входа зрителей в полностью статичном положении и произнося текст, используя лишь вибрацию диафрагмы (фото 2).

Объясняя свой подход, Терзопулос говорит актерам, что невозможно и нецелесообразно пытаться играть психологически, потому что человек не способен в действительности испытывать одну эмоцию на протяжении часа, и у него не хватит ресурсов, чтобы удерживать одно состояние в течение такого долгого времени. Поэтому необходимо физическое выражение этого состояния. Им и становится вибрация диафрагмы.

## «ДРУГОЙ»

Конечной целью актера, по Терзопулосу, должно стать полное стирание собственной человеческой идентичности в психологическом смысле. Это означает, что актер на сцене не просто становится другой личностью с новым психологическим портретом, а вовсе стирает любые отличительные

психологические черты. Он «временно становится кем-то другим, больше не диверсифицированным по сексуальным, социальным или политическим осям» [7, р. 163].

Актеры Александринского театра, игравшие в спектаклях Терзопулоса, сходятся в одном: в определенный момент пребывания на сцене они понимали, что это уже не они. Валентин Захаров, участник трех спектаклей Терзопулоса, начиная с его первой постановки «Эдипа-царя», говорит: «Есть определенный момент, когда ты себя не узнаешь. В моем случае это не была чистая техника. Безусловно, все мы работали над вибрацией диафрагмы, все тексты накладывались на эту вибрацию, однако она давала ключ и к состоянию. В спектакле «Эдип-царь» помимо участия в хоре у меня был монолог Глашатая, объемный фрагмент минут на пять пребывания на сцене. Вибрация диафрагмы и тело в конвульсиях стали тем, на что можно было опереться. Текст становился не просто криком “на связках”, он шел откуда-то из глубины тела, мы почувствовали, как наши голоса опустились. Само тело, находясь в конвульсиях от вибрации диафрагмы, транслировало нужное состояние, так что его не нужно было “играть” в плохом смысле, вымучивать» [20]. Нечто подобное говорит и Николай Белин, участник двух спектаклей Терзопулоса и исполнитель одной из главных ролей в спектакле «Маузер»: «Иногда, когда меня не подводит мое тело, удается достичь ощущения, что я это уже не я, и более того, я становлюсь “больше, чем я”». «Когда тренинг на должном уровне, бывает, что мое тело и голос настолько отпущены, что, слушая себя со стороны, я удивляюсь собственной мощи и думаю: вот это и есть голос героя, поверженного роком, хотя в этот момент я не пытаюсь отождествлять себя с ним, не пытаюсь проживать его жизнь. Вообще психологическая подробность меня порой зажимает, ставит в рамки, а здесь я могу почувствовать некую свободу. Сложно объяснить это состояние, это то, что называется “понимание телом”, когда мысль не существует отдельно, она превращается в телесное ощущение, сливается с ним. Нет никаких посторонних мыслей, только концентрация, я не могу назвать это самовнушением, напротив, это абсолютный контроль, тогда и рождается не конкретный человек, а гигантский “герой”, в котором борются стихии. В этой системе мне нравится и то, что у меня есть конкретный путь к нужному состоянию – тренинг, это инструмент, с помощью которого я понимаю, как работать» [21]. Валентин Захаров и Николай Белин репетировали у Терзопулоса в разные периоды, однако сходятся в том, что его основные принципы остаются неизменными вне зависимости от материала, который он ставит. Его главная задача – увести актера от самого себя, но главное – увести его от человека, чтобы сделать символом человеческого или сверхчеловеческого вообще.

Мотив некоего «другого» в человеке является одним из ведущих в творчестве Терзопулоса, это отмечают как исследователи его театра, так и сам режиссер. Появление этого «другого» обусловлено несколькими причинами. Во-первых, это совокупность тайных страхов и неудовлетворенных желаний, формирующих теневого двойника личности. Терзопулос утверждает,



что навязчивые идеи расщепляют личность человека на «я» и «другого», где «другой» – это «я» в третьем лице. Марианн Макдональд усматривает этот мотив в его «Медее»: «Через повторяющиеся жесты или движения персонажей – часто, казалось бы, не имеющие смысла или отношения к какому-либо тексту, кроме какого-то внутреннего неразборчивого – человек предстает жертвой своих навязчивых идей» [22, р. 158].

Стоит отметить, что практику мышления о себе в третьем лице он усвоил еще в детстве, будучи выходцем из семьи, принадлежавшей к проигравшей стороне по итогам Гражданской войны. По его словам, он как «побежденный» должен был соблюдать психологическую дистанцию по отношению к использованию первого лица: «Мы не говорили: “Я сделаю это” или “Я хочу то”. Мы всегда говорили в третьем лице. Если вы говорили о себе, вы говорили: “Он сказал...”». <...> Моя личность выросла с личностью “он”, а не “я”» [16, р. 139]. Во-вторых, высвобождению «другого» способствуют инстинкты, которые так «яростно царят в этом театре» [7, р. 5], потому что именно инстинкты вступают в силу, когда рациональное сознание теряет власть. Все спектакли Терзопулоса будто бы о балансе человека и животного начала внутри него. Мы напрасно склонны думать, будто человека и животное разделяет слишком большая пропасть – уверен режиссер. Первым воплощением этого внутреннего зверя был хор в «Вакханках» (1986). К этому же отсылают змеиные движения обеих королей в «Аларме» (2010), об этом же свидетельствует собачий вой в «Аморе» (2013), а вывод всех его постановок о Геракле – «Гидра в нас, гидра – это мы» [7, р. 7].

Таким образом, актер Терзопулоса представляет на сцене не человеческий характер, а некий сложный сгусток инстинктов, страхов и чистой энергии. Эта субстанция уже не привязана ни к какой конкретной личности и не привязана к нашему привычному миру вообще (во всяком случае именно таким образом он работает с актерами «Аттиса» и именно этого пытается добиться от актеров, с которыми работает по всему миру, за редкими исключениями, когда идет на компромиссы с театральной традицией страны, в которой ставит спектакли). Терзопулос, если угодно, ищет воплощения юнговского архетипа вслед за Арто и Гротовским. В том же «Маузере» «стоящие на подмостках лишены индивидуальности, архетипичны» [17] (фото 3).

Режиссер здесь ближе к позиции Арто, который «полагал, что естество “сжигаемого” само родит архетипический иероглиф» [23, с. 17]. В этом и есть смысл его «вакхического» тела. Тело, доведенное тренингом до нужного состояния, начинает само рождать смыслы и знаки. Однако у Терзопулоса знаком является не само движение или жест, а именно состояние тела. Он ищет движение, которое не будет являться знаком само по себе, но будет провоцировать тело актера на нужное состояние. Затем от спектакля к спектаклю движение может быть даже заменено на другое, дающее то же состояние. В некоторых моментах актеру дается право на импровизацию, как это сделано в «Маузере» версии Александринского театра в конце общего монолога обвиняемых «Я дрался на фронтах Гражданской...», когда строго выстроенная





Фото 3. Обвиняемые. «Маузер». Александринский театр. 2020. Фото В. Постнова / *The Accused*.  
“Mauser”. Alexandrinsky Theatre. 2020. Photo by V. Postnov

партитура движений приводит актеров в финале к произвольным жестам, рожденным в результате их состояния в данный момент; или аналогичная ситуация складывается на тексте «Стол без опор – земля для грядущих...», когда, напротив, хаотичные спонтанные удары по грудной клетке и резкие рассечения воздуха ладонью постепенно складываются в жесткую партитуру следующего пластического фрагмента. При этом сам актер может для себя не идентифицировать это состояние определенным образом, однако оно считывается и трактуется зрителем.

Очевидно, что достичь вышеперечисленных эффектов, по мнению режиссера, возможно лишь посредством отказа от доминирования разума. В такой концепции Терзопулос перестает связывать разум с эмоцией и соединяет с ней энергию, меняя таким образом оппозицию «разум – тело» на оппозицию «разум – энергия». Эмоция начинает принадлежать телу и перестает описываться в категориях психологии. Крик, смех или слезы теперь вызываются не в результате рациональной реакции сознания на обстоятельства или поведение других людей, а исключительно состоянием тела. Выстраивая партитуру спектакля, режиссер в процессе репетиций добивается того, что нужное состояние актера вызывается на уровне рефлекса определенным движением или позицией тела. «Тело актера лепится в каждом эмоциональном состоянии и формирует свою кодировку. Развитие партитуры телесных действий постепенно преобразует тело актера в карту различных эмоциональных полей. Вопрос отождествления или неотождествления с ролью и ежедневного вступления в одни и те же душевные сферы перестает занимать актера.

Его эмоциональные состояния впечатываются в тело и вызываются тогда, когда тело актера оказывается в соответствующем положении» [5, с. 53].

## ЭМОЦИЯ

Вопрос соотношения роли эмоции и рационального сознания в процессе сценического существования актера был одним из центральных во многих режиссерских системах прошлого века, однако все они несколько разнятся в итоговой оценке данного соотношения. Гордон Крэг одним из первых высказал идею, что эмоция не может являться доминантой поведения актера на сцене, с той оговоркой, что речь идет о живой человеческой эмоции. «Нет никаких оснований утверждать, что эмоция – это вдохновение божье и что именно к выражению эмоции актер и стремится» [24, с. 214], – пишет Крэг. Английский режиссер-символист критиковал современных ему актеров за отсутствие должного контроля собственного тела и мимики под властью эмоциональных порывов. «Тело актера снова и снова отказывается повиноваться его сознанию, как только воспаляются его чувства <...>. С его выражением лица происходит то же, что и с движениями тела. Сознание изо всех сил старается заставить глаза или мускулы лица двигаться так, как оно прикажет, и на короткое время ему это удастся. Но вот власть сознания, которое на несколько мгновений полностью подчинило себе мимику лица, вдруг оказывается сметенной порывом чувства, разгоряченного работой сознания <...> и вот он уже весь отдается во власть эмоции, как бы восклицая: “Делай со мной что хочешь!”» [24, с. 213–214]. То же самое говорит Крэг и в отношении голоса актера. Голос, «искаженный эмоцией, придает ему вид человека, находящегося во власти противоречивых чувств» [24, с. 214]. Проблему Крэг видит в том, что, «поскольку сознание становится рабом чувства, это влечет за собой все новые и новые случайности», а, по его мнению, «никакая случайная эмоция, никакое случайно возникшее чувство не могут быть полезными» [24, с. 214]. Более того, искусство, утверждает режиссер, «не терпит случайного», а следовательно, «то, что предлагает нам актер, не является произведением искусства; это серия случайных исповедей» [24, с. 214]. Концепция «сверхмарионетки» Крэга подразумевала полное подчинение тела актера контролю разума и исключение любой случайности.

Подобные тенденции видны и в конструктивизме и биомеханике Мейерхольда: «Случайность движения актера исключалась, конструкция немедленно обнаруживала любую неуклюжесть, подчеркивала пластическую безграмотность, но зато и выпукло выявляла содержательность и красоту осмысленного и отточенного движения» [25, с. 207]. Следует, однако, заметить, что эта отточенность движения и приверженность строгой схеме была вызвана желанием воплотить «мир, построенный по автономным законам искусства» [23, с. 15]. Речь идет о стремлении «не изображать жизнь, не добиваться с помощью подчас изощренного мастерства ее подобия, а истинно

жить, но по законам сценического времени в сценическом пространстве» [25, с. 207]. Именно эту «реальность» происходящего на сцене разовьют впоследствии Арто в крютотическом театре и Гротовский в бедном театре.

И концепция «сверхмарионетки» Крэга, и биомеханика Мейерхольда, и «чувственный атлетизм» Арто, и театр Гротовского «ставят задачу рождения на сцене сверхчеловека с помощью творческой воли» [23, с. 15]. Эту же задачу ставит перед театром и Терзопулос, что вполне естественно, потому что перечисленные системы так или иначе послужили исторической почвой, на которой вырос его метод. Однако, переняв многие декларативные постулаты данных систем, он ищет их воплощения несколько иными путями.

Если Крэг, говоря об эмоции, утверждает, что она способна взять под контроль поведение всего тела, что актер «попадает в полное ее распоряжение, движется словно в горячем сне или в припадке безумия, бросаясь из стороны в сторону, его голова, руки, ноги, если даже они не перестали еще его слушаться, настолько слабы перед напором его страстей, что готовы в любой момент выйти у него из повиновения» [24, с. 213–214], то Терзопулос убежден, что ничто не может полностью управлять телом, кроме самого тела. Если Крэг ищет спасение в полном подчинении тела разуму, то Терзопулос утверждает, что именно разум и закрепощает тело. Более того, именно рациональное сознание заставляет актера мыслить категориями подражания и воспроизведения определенных эмоций. Причем актер в данном случае воспроизводит скорее его представление об эмоции, а вместе с тем его тело неизбежно воспроизводит клише, связанные с таким представлением. Эти клише в свою очередь формируются под влиянием норм поведения общества, а также массовой культуры. Таким образом, тело не «живет». Как бы актеру ни казалось, что в данную секунду его тело свободно и действует согласно внутренним импульсам, родившимся здесь и сейчас под властью эмоции, на самом деле его диапазон ограничен стереотипами времени или социального слоя. Иными словами, актер ходит, кричит, плачет и смеется так, как это регламентировано современными ему представлениями общества о данных действиях и эмоциях и как их принято изображать в массмедиа.

В отличие от конструктивистов, Терзопулосу в конце концов перестают быть нужными «сложные станки» на сцене для того, чтобы продемонстрировать возможности актера. Напротив, ничто не должно отвлекать ни зрителя от актера, ни актера от его «священнодействия». Терзопулосу не нужна динамика, создаваемая вариациями взаимодействия актера с пространством, он, как уже говорилось, стремится к статике. В этом плане режиссер близок к концепции «статичного театра» Мориса Метерлинка: «...отказ от внешнего действия способствует раскрытию крайне напряженного действия внутреннего, объектом внимания оказываются не внешние факты, а событийный ряд глубинного трагического конфликта» [23, с. 19].

Терзопулос, как и Е. Гротовский, «призывает вырваться из телесных рамок “я”, преодолев индивидуальное начало» [23, с. 21]. Однако Гротовский на последнем этапе своей практики достигал этого преодоления через изживание

(термин позаимствован у П. М. Степановой) всего личного. Это изживание представляет собой «кропотливый поиск в своей психологии и физиологии черт идеальной категории, изображаемой им [актером] на сцене. Когда все страхи, комплексы, приспособления, все, что связано с обыденной психологией, “изжито”, вытолкнуто из организма, начинается работа над созданием абстрактного сверхличностного пласта, направленного к бессознательному актера» [12, с. 148]. Терзопулос в этом отношении менее, а вместе с тем и более амбициозен: он бросает актера в сферу сверхличностного в обход всего индивидуального. Ему не требуется никакого изживания. К бессознательному актера он пробивается через его тело. Терзопулос ближе к Гротовскому второго периода его творчества, когда он направлял всю работу актера «на сознательное управление телом, технически усложняя партитуру движений до предела» [12, с. 146]. Однако, если Гротовский пытался таким образом добиться абсолютной внутренней пустоты исполнителя, то Терзопулос ищет внутреннего взрыва, напряжения, колоссального объема энергии, не связанного тем не менее с психологией.

Любая система восходит корнями к опыту прошлого и имеет свои предпосылки. Метод Теодороса Терзопулоса, возникнув на стыке систем Арто, Гротовского, Мюллера, восточных телесных и религиозных практик, на сегодняшний день представляет собой самостоятельную актерскую школу. Теодорос Терзопулос выработал собственную узнаваемую эстетику и обзавелся внушительным количеством последователей по всему миру. Можно принимать или не принимать его взгляд на театр и искусство актера, однако нельзя отрицать, что его спектакли выдержали испытание временем, а созданный им театр «Атгис» до сих пор успешно существует. Несмотря на всю непривычность и в некоторой степени чуждость данного метода для русского актера, он является достаточно эффективной тренировкой сценического темперамента с целью расширения эмоционального диапазона. С его помощью актер может научиться создавать то, что называется масштабом эмоции. Ритуальность его театра учит актера обращаться с надбытовой эстетикой, а глубокое изучение человеческого тела, его бессознательного поведения и инстинктов позволяет убедительно существовать в максимально обостренных и экстремальных сценических обстоятельствах.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Якунина О. Теодор Терзопулос: «Разум должен помогать телу, а не порабощать его» // *Psychologies*. URL: <https://www.psychologies.ru/standpoint/teodor-terzopulos-razum-doljen-pomogat-telu-a-neporaboschat-ego/> (Дата обращения: 12 июля 2022).
2. Купцова О. Теодорос Терзопулос: «Идея театра больше, чем театр» // *Экран и сцена*. 2016. №7. С.11.
3. Комок О. Агония как арт-объект. «Маузер» Теодороса Терзопулоса в Александринском театре // *Деловой Петербург*. 2020. 27 марта. URL: [https://www.dp.ru/a/2020/03/26/Agonija\\_kak\\_artobekt](https://www.dp.ru/a/2020/03/26/Agonija_kak_artobekt) (Дата обращения: 20 февраля 2022).
4. Геометрия трагедии: Александринский «Эдип-царь» в постановке Теодороса Терзопулоса / Вступ. ст., сост. и науч. ред. А. Чепурова. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. – 272 с.

5. Терзопулос Т. Возвращение Диониса / Пер. А. Гришина [и др.]; ред. К. Климова. М.: Изд-во «Электротheater Станиславский», 2014. – 168 с.
6. Гротовский Е. К бедному театру / Сост. Э. Барба, предисл. П. Брука. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 298 с.
7. Decreus F. The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos. London: Routledge, 2019. – 232 p.
8. Авраменко Е. Теодорос Терзопулос: Я ехал в ГДР за Брехтом, а обрел друга и учителя Хайнера Мюллера // Сеанс. 2020. 30 марта. URL: <https://seance.ru/articles/terzopoulos-mauser/> (Дата обращения: 25 мая 2022).
9. Маркс К., Энгельс Ф. Полн. собр. соч.: В 39 т. Т. 12. М.: Издательство политической литературы, 1958. – 880 с.
10. Радциг С. И. Античная мифология: Очерк античных мифов в освещении современной науки. М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1939. – 188 с.
11. Tsatsoulis D. The Circle and the Square // Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006. P. 42–54.
12. Степанова П. М. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб.: Гиперион, 2008. – 175 с.
13. Хадзидимитриу П. Ваххическое тело в театре Теодороса Терзопулоса: Пример интеркультурализма / Пер.: Т. Сула, В. Дядькина // Электротheater Станиславский. Livejournal. 2015. 20 января. URL: <https://electrotheatre.livejournal.com/6994.html> (Дата обращения: 29 марта 2022).
14. Varopoulou E. Prologue // Terzopoulos T. Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments. Athens: Agra, 2000. – 320 p.
15. Трубочкин Д. Режиссер Терзопулос в Электротheater // Вопросы театра. Proscenium. 2015. № 1–2. С. 111–115.
16. The metaphysics of the body: Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz // Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006. P. 136–171.
17. Авраменко Е. Плач, палач // Петербургский театальный журнал. 2020. 25 марта. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/plach-palach/> (Дата обращения: 9 июня 2022).
18. Авраменко Е. Что Иокаста мне? // ПТЖ. 2012. 22 мая. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/chto-iokasta-mne/> (Дата обращения: 9 июня 2022).
19. Материалы из личного архива автора. Интервью с Т. Терзопулосом. 10.11.2021.
20. Из личного архива автора. Интервью с В. Захаровым. 19.04.2022.
21. Из личного архива автора. Интервью с Н. Белиным. 13.04.2022.
22. McDonald M. Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage. New York, Columbia UP, 1992. – 239 p.
23. Максимов В. Теория актера в системе Арто и ее воплощение в «антропологическом» театре // Вокруг Гротовского: Коллективная монография. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. С. 9–37.
24. Крэг Г. Актер и сверхмарionетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред.: А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, пер. с англ. В. В. Воронина [и др.]. М.: Искусство, 1988. С. 212–233.
25. Титова Г. В. Творческий театр и театальный конструктивизм. СПб.: СПбГАТИ, 1995. – 255 с.

## REFERENCES

1. Yakunina O. Teodor Terzopoulos: “Razum dolzhen pomagat’ telu, a ne porabosh’at’ ego” [Theodoros Terzopoulos: “The mind should help the body, not enslave it”]. Available from: Psychologies. <https://www.psychologies.ru/standpoint/teodor-terzopoulos-razum-doljen-pomogat-telu-a-ne-poraboschat-ego/>.
2. Kupsova O. Teodoros Terzopoulos: “Ideya teatra bol’she chem teatr” [Theodoros Terzopoulos: “The idea of a theatre is more than a theatre”]. In: Ekran i scena [Screen and stage]. 2016, no. 7, p. 11.

3. Komok O. Agoniya kak art-ob'ekt. "Mauzer" Teodorosa Terzopulosa v Alexandrinskom teatre [Agony as an art object. "Mauser" by Theodoros Terzopoulos at the Alexandrinsky Theatre]. *Delovoy Peterburg*. 2020. 27 March. [https://www.dp.ru/a/2020/03/26/Agoniya\\_kak\\_artobekt](https://www.dp.ru/a/2020/03/26/Agoniya_kak_artobekt).
4. Geometriya tragedii: Alexandrinskij "Edip-tsar" v postanovke Teodorosa Terzopulosa [The Geometry of Tragedy: Alexandrinsky's "Oedipus Rex" staged by Theodoros Terzopoulos] / vstup. St., sost.i nauch. red. A. A. Chepurov. Saint Petersburg: Baltiyskie sezony, 2009. 272 p.
5. Terzopulos T. Vozvrashchenie Dionisa [The return of Dionysus] / per. Grishin A. [i dr.]; red. Klimova K. Moscow: Izd-vo Elektroteatra STANISLAVSKIJ, 2014. 168 p.
6. Grotowski J. K bednomu teatru [Towards a Poor Theatre]. Moscow: Artist. Rezhissjor. Teatr, 2009. 298 p.
7. Decreus F. The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos. London: Routledge, 2019. 232 p.
8. Avramenko E. Teodoros Terzopulos: Ya echal v GDR za Brechtom, a obr'jol druga I uchiťel'ja Hajnera M'ullera [Theodoros Terzopoulos: I went to the GDR for Brecht, but I found a friend and teacher Heiner Muller]. Available from: *Seans*. 2020. 30 March. <https://seance.ru/articles/terzopulos-mauzer/>.
9. Marx K., Engels F. Sochineniya [Essays]. *Sobranije sochinenij: v 39 t. T. 12* [Collected works in 39 vols. Vol. 12]. Moscow: Izdatelstvo politicheskoy literaturi, 1958. 880 p.
10. Radcig S. I. Antichnaja mifologija: Ocherk antichnych mifov v osvshchenii sovremennoj nauki [Ancient Mythology: An Essay on Ancient Myths in the coverage of modern science]. Moscow; Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1939. 188 p.
11. Tsatsoulis D. The Circle and the Square. In: *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos* / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006, pp. 42–54.
12. Stepanova P. M. *Teatr bez kulis: Teatral'nyje opyty Jezhi Grotovskogo* [Theatre without wings: Theatrical experiences of Jerzy Grotowski]. Saint Petersburg: Giperion, 2008. 175 p.
13. Chadzidimitriou P. Vakhicheskoye telo v teatre Teodorosa Terzopulosa: Primer interkul'turalizma [The Bacchanalian Body in the Theatre of Theodoros Terzopoulos: An example of Interculturalism] / per. T. Susla, V. Dyad'kina. Available from: *E'lektroteatr Stanislavsky. Livejournal*. 2015. 20 January. Available from: <https://electrotheatre.livejournal.com/6994.html>.
14. Varopoulou E. Prologue. In: *Terzopoulos T. Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre. History, Methodology and Comments*. Athens: Agra, 2000. 320 p.
15. Trubochkin D. *Rezhiss'or Terzopulos v Electroteatre* [Director Terzopoulos at the Electrotheatre]. *Voprosy teatra. Prosaenium*. 2015, no. 1–2, pp. 111–115.
16. The metaphysics of the body: Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz // *Reise mit Dionysos: Das Theater des Theodoros Terzopoulos / Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos* / Ed: Raddatz Frank M. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2006, pp. 136–171.
17. Avramenko E. *Plach, palach* [Crying, the executioner]. *Peterburgskiy teatralnyi jurnal*. 2020. 25 March. <https://ptj.spb.ru/blog/plach-palach/>.
18. Avramenko E. *Chto Iokasta mne?* [What is Jocasta to me?]. Available from: *Peterburgskij teatralnyi zhurnal*. 2012. 22 May. <https://ptj.spb.ru/blog/cto-iokasta-mne/> [Accessed 9th June 2022].
19. *Material yiz lichnogo arkhiva avtora. Interv'us T. Terzopulosom*. 10.11.2021. [Materials from the personal archive of the author. Interview with T. Terzopoulos 11/10/2021].
20. *Material yiz lichnogo arkhiva avtora. Interv'us V. Zakharovym* 19.04.2022. [From the personal archive of the author. Interview with V. Zakharov 19.04.2022].
21. *Material yiz lichnogo arkhiva avtora. Interv'us N. Belinym* 13.04.2022 [From the personal archive of the author. Interview with N. Belin 04/13/2022].
22. McDonald M. *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. New York, Columbia UP, 1992. 239 p.
23. Maksimov V. *Teorija akt'ora v sisteme Arto I ejo voploshchenie v "Antropologicheskhom" teatre* [The theory of the actor in the Artaud system and its implementation in the "Anthropological" theatre]. In: *Vokrug Grotovskogo* [Around Grotowski]. Saint Petersburg: SPbGATI, 2009, pp. 9–37.
24. Craig G. *Akt'or i sverkhmarionetka* [Actor and super-puppet]. In: *Kreg E. G. Vospominaniya, stat'i, pis'ma* [Craig G. Memoirs, articles, letters]. Moscow: Iskusstvo, 1988, pp. 212–233.
25. Titova G. V. *Tvorcheskij teatr I teatral'nyj konstruktivizm* [Creative theatre and theatrical constructivism]. Saint Petersburg: SPbGATI, 1995. 255 p.



#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Акшенцев Тимур Фуркатович – аспирант кафедры пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4324-2088

Научный руководитель: Кузовлева Татьяна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой пластического воспитания Российского государственного института сценических искусств.

#### ABOUT THE AUTHOR

Timur F. Akshentsev – postgraduate student of the Plastic Education Department, Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: akshentsev.tima@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4324-2088

Scientific supervisor: Kuzovleva Tatyana Evgenievna, Cand. Sc in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Plastic Education, Russian State Institute of Performing Arts.

Статья поступила в редакцию: 02.10.2022

Отредактирована: 11.11.2022

Принята к публикации: 13.11.2022

Received: 02.10.2022

Revised: 11.11.2022

Accepted: 13.11.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Акшенцев Т. Ф. Метод Теодороса Терзопулоса как самостоятельная актерская школа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 4. С. 169–189.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189

#### FOR CITATION

Akshentsev T. F. Theodoros Terzopoulos' method as an independent acting school. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 4, pp. 169–189.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-4-169-189