

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

АКТРИСА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА, народная артистка России Галина Карелина отмечает свой творческий юбилей



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «ВОДЕВИЛЬ» сыграли премьеру спектакля «Разбитое стекло» по пьесе А. Миллера в постановке Икбала Хана. В главных ролях — Энтони Шер и Тара Фицджеральд



ТВОРЧЕСКИЙ ЮБИЛЕЙ ОТМЕТИЛ актёр Александринского театра, заслуженный артист России Александр Анисимов

В «ПРИЮТЕ КОМЕДИАНТА» сыграли премьеру спектакля «Лир. Комедия» по пьесе У. Шекспира в постановке Константина Богомолова



В ВЕНСКОМ БУРГТЕАТРЕ СОСТОЯЛАСЬ премьера спектакля «Далёкая страна» по пьесе Артура Шницлера. Режиссёр Алвис Херманис



НА СЦЕНЕ МДТ — Театра Европы прошли гастроли московского театра «Студия театрального искусства» под руководством Сергея Женовача

В БЕРЛИНСКОМ «ДОЙЧЕС ТЕАТРЕ» состоялась премьера спектакля «Зимний путь» по произведению Э. Елинек в постановке Андреаса Кригенбурга

В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ театре состоялась премьера спектакля «Горе» по новой пьесе Майка Ли в постановке автора



Мария Луговая и Кама Гинкас на репетиции спектакля «Гедда Габлер». Фото П. Юринова

ИНТЕРВЬЮ

МАРИЯ ЛУГОВАЯ: «РОЛЬ ГЕДДЫ СРОДНИ ПОКОРЕНИЮ ЭВЕРЕСТА»

В Александринском театре готовится премьера спектакля «Гедда Габлер» по пьесе Генрика Ибсена. Имя режиссёра известно всем — это Кама Гинкас. А вот имя исполнительницы главной роли знакомо пока немногим. Вчерашняя выпускница Театральной академии Мария Луговая занята сразу в нескольких постановках театра: в «Живом труп» Валерия Фокина она играет Сашу, в спектакле Евгения Сафоновой «Цари» — Ариадну, в «Укрощении строптивой» Оскараса Коршуноваса она стала Бьянкой, а в «Счастье» Андрея Могучего ей досталась роль Кошки Фроси. Пытливые зрители могли увидеть молодую актрису в сериале «Рыжая». Но пока никто ещё не видел Марию Луговую в роли Гедды Габлер.

— Давайте начнём с самого начала. Почему вы решили стать актрисой?

— Это было неожиданностью и для меня, и для моей семьи — у нас никто не был связан с творчеством. С детства я занималась музыкой и танцами, но сделать выбор между ними так и не смогла, поэтому решила попробовать свои силы в театре. Я поступила в Театр юношеского творчества и там встретила моего первого мастера — Евгения Юрьевича Сазонова. Мы делали какие-то сумасшедшие этюды, пробы спектаклей. Он первым приоткрыл мне дверь в мир театра. И вопрос «куда идти?» перестал для меня существовать. Так после окончания школы я попала на курс к Семёну Яковлевичу Спиваку.

— Толпы молодых людей сидят с мая по июль под стенами академии. Чем вы покоряли приёмную комиссию?

— Не знаю. Сейчас, мне кажется, я бы уже не смогла повторить тот подвиг. Откуда было столько смелости, столько желания, а главное — столько веры в себя?! Изнутри подталкивало что-то, заставляя твердить: «Подождите! Подождите! У меня ещё танец! У меня ещё проза!» А тебе говорят: «Спасибо, спасибо!» А ты снова: «Нет, нет, подождите, я ещё вам песню спою! Я ещё вот что могу!»

...А за первый год обучения ты начинаешь понимать, что ничего не знаешь об этой профессии. Ничего не знаешь о себе. Не можешь совершенно ничего. Тут же твои смелость и желание куда-то пропадают! Но ближе к третьему курсу, когда мы начали работать над Достоевским, я вдруг что-то почувствовала. И поняла, что я — счастливица! Мне везёт с людьми, которых я встречаю. На каждом этапе моей жизни мне встречается учитель, которому я говорю: «Я ничего не могу! Я ничего не могу!», а он отвечает: «Пойдём со мной, я тебе покажу!» Таким был Сазонов в ТЮТе, таким был Спивак, таким стал Валерий Владимирович Фокин. Таким за время репетиций стал для меня Кама Минович Гинкас. Я благодарна Богу и судьбе за эти встречи.

— Чему в итоге вас научила Театральная академия? Что умела молодая актриса, впервые подходя к служебному входу театра на площади Островского?

— Мой мастер учил чувствовать себя, верить себе, чувствовать окружающий мир, уметь впитывать, уметь не защищаться от мира, а позволять ему проникать внутрь. Он говорил, что в каждом персонаже, в каждом отрывке, в каждом спектакле должно быть что-то твоё — то, что у тебя болит. Найди это что-то — и оно станет душой твоего персонажа. Тогда в неживых словах, неживых мизансценах вдруг начнёт циркулировать кровь. И это должна быть твоя кровь! На каблуках и с «холодным носом» невозможно сыграть Гедду Габлер. Надо засучить рукава и, испачкавшись по колено в грязи, найти в себе её душу! Семён Яковлевич учил: «Важно, чтобы тебя всё время что-то беспокоило, чтобы ты был живым». Надо уметь быть внимательным к окружающим людям, уметь изнутри наблюдать за собой. Раньше я могла бы пройти мимо многого — и даже не заметить упущенного, а сейчас наблюдательность превратилась в условный рефлекс. Меня научили слушать и слышать, не быть обывателем и всё время искать то, что тебя тревожит, радует, восхищает, ранит. Надо не давать себе затвердевать.

— Не робели сначала в Александринском театре?

— Получилось так, что Валерий Владимирович пригласил меня в театр, когда я ещё училась на IV курсе. На первой встрече с ним я волновалась ужасно. Так волновалась, что когда Валерий Владимирович предложил мне сесть — я отказалась. Потому что у меня жутко дрожали ноги, и я понимала, что если сяду, то они просто застучат об пол. Но когда начала читать — самообладание вернулось. Фокин сказал, что хочет пригласить меня в театр, и на мои робкие возражения, что я ещё ничего не умею, ответил: «Я тебя всему научу». И так он это сказал, что в тот же момент я поняла: «Я пойду за ним куда угодно!» Так внезапно счастливо решилась моя судьба, и я оказалась в Александринке. Первый раз вышла на сцену — обомлела! Всё такое огромное! Но начался процесс работы — и это стало не важным. Когда ты занимаешься на сцене спичечным коробком, то создаётся мир — здесь и сейчас. И не важно, что в зале огромное коли-

Продолжение на стр. 2

ИНТЕРВЬЮ

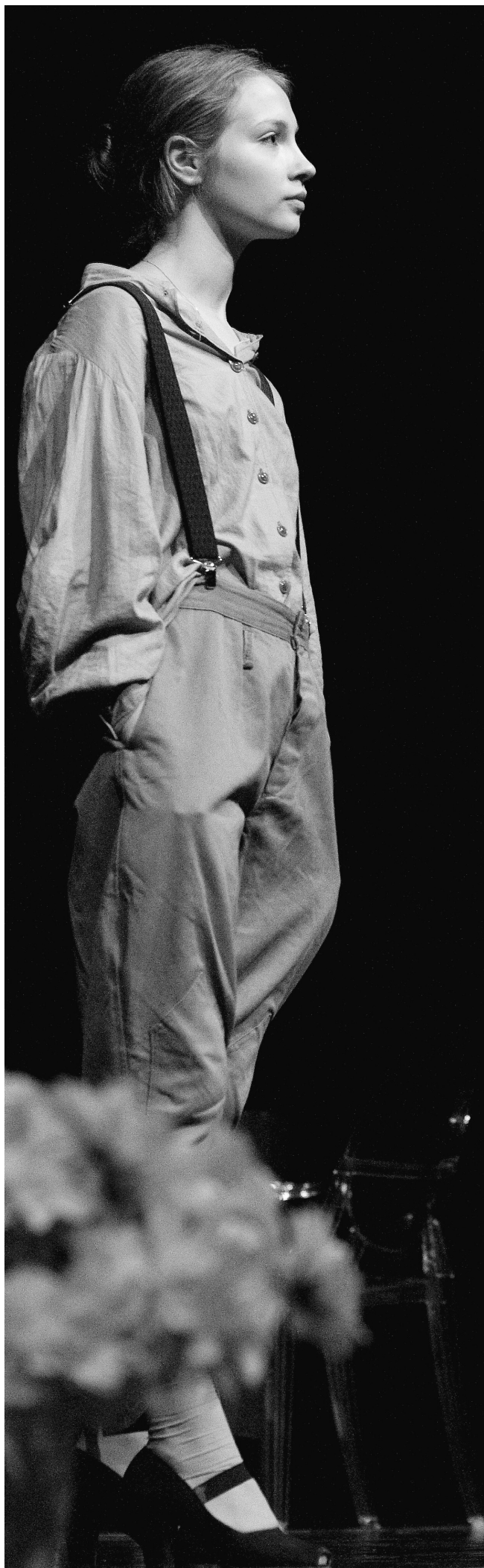
чество зрителей, что кто-то смотрит на тебя. Ты про это забываешь, потому что видишь своих партнёров, думаешь о своих задачах, помнишь, что хочешь сказать, и ещё получаешь удовольствие от этого.

Поначалу в театре было сложно. На курсе у нас был свой язык, своя терминология. И вдруг я оказалась словно в другой стране. Иногда просто не понимала, что мне говорят! Есть такое высказывание: «Забудь всё, чему ты научился, когда был студентом, и начни учиться снова». Я знала, что актёрское мастерство — это такая профессия, в которой всё время учишься, учишься, учишься — и слава Богу, что так происходит! Слава Богу, что есть, у кого учиться. Через полгода я поняла, что освоила новый язык. Я понимаю, что мне говорят, чего от меня хотят. Иногда понимаю, что нужно делать, и иногда получается это сделать. Я почувствовала себя дома.

В каждом новом спектакле всё начинается заново, часто — с полного непонимания на первых порах. Каждый режиссёр приходит со своим миром, со своим языком. Сначала что-то не получается, но ты бьёшься, бьёшься, бьёшься и — находишь. Я люблю актёрскую профессию — мне нравится и этот поиск, и эта борьба.

— *И вот через три года вы получаете назначение на роль Гедды Габлер! Что к этому моменту вы знали о Гедде Габлер? Что знали о режиссёре по фамилии Гинкас?*

Мария Луговая на репетиции спектакля «Гедда Габлер». Фото П. Юринова



— Пьесу я читала ещё в институте. Тогда решила, что героиня — просто сумасшедшая. Такое вот первое впечатление. Совершенно меня тогда не тронула эта пьеса. И уж тем более я никогда не мечтала об этой роли.

До встречи с Гинкасом видела только один его спектакль — «Медею». Её привозили в прошлом году, и она произвела на меня очень сильное впечатление. До начала репетиций Кама Миронович приезжал несколько раз. Смотрел спектакли, знакомился с труппой, мы читали с ним сцены из пьесы. Гинкас на первой встрече тоже спросил, читала ли я пьесу. Ответила, что читала, но ничего не помню. Помню только, что героиня застрелилась. А почему застрелилась? Но уже по тем нескольким минутам, которые Кама Миронович провёл с нами в работе, по тому, чего он требовал и к чему прислушивался, я успела понять, что это именно то, что меня интересует в профессии, в театре.

— *Что же это?*

— Я больше всего люблю, когда режиссёр чётко знает, чего он хочет, и способен донести своё понимание до артиста. Его так волнуют тема и проблемы пьесы, что он заражает этим всех. Гинкас подробно занимается мелкими процессами внутри каждого персонажа, каждой сцены, каждой фразы! Его интересует внутренний мир артиста, персонажа, а не внешние эффекты.

— *Вы сразу стали читать и репетировать роль Гедды?*

— Я не думала о Гедде Габлер, я больше думала о Теа. Может быть, это как раз и дало возможность мне безответственно пробовать. Я чувствовала счастье от того, что мы будем работать вместе, а над какой именно ролью — на тот момент было неважно. У меня до сих пор сохранилась заметка по поводу роли Теа. Эта роль тоже потрясающая, её нельзя назвать второстепенной. Но я понимала, что если тебе дадут Гедду Габлер, то это будет сродни покорению Эвереста...

Когда случилось распределение — у меня на неделю наступил панический страх. Я понимала уровень ответственности. Но единственная возможность подняться на Эверест — идти потихоньку, не смотреть вниз, делать свою работу. Делать то, что я умею, то, что я люблю делать. Гинкас дал мне понять: «Иди за мной! Верь мне, и я тебе помогу!» А я верю ему на сто процентов, и пойду за ним, куда он меня поведёт. Снова моя жизнь делает вираж. Я не думаю, что и как будет дальше. Выходя на сцену, я думаю только о том, что меня беспокоит, кто со мной рядом, я думаю о своих партнёрах, а не о том, что это «та самая» «Гедда Габлер». Моя Гедда Габлер всё равно будет другая, она будет *моя*! В ней я, в ней течёт моя кровь, и моя Гедда имеет право на существование. Это мой ребёнок. Он кому-то не понравится, кому-то понравится, но он мой! Я не думаю о том, кто и что скажет. Моя Гедда такая, какая есть. И она вот-вот родится.

— *Как искали точки соприкосновения с Геддой?*

— Каждая встреча с новым персонажем и каждая встреча с новым режиссёром — это возможность самопознания. Чтобы вдохнуть свою душу в персонажа, ты должен найти в себе общий с ним «орган». В самовлюблённой Бьянке — есть часть меня, в одержимой Ариадне, в наивной и чистой Саше — тоже я. Найти точки соприкосновения с Геддой было очень сложно, потому что это страшный персонаж, она не подчиняется общепринятым моральным нормам, она одержима! Но Кама Миронович нашёл ключи от тех дверей во мне, о существовании которых я не подозревала. Эти смелость и дерзость, которые есть в Гедде, как оказалось, есть и во мне! Это сила! Сила любви и сила ненависти! Эта чувственность! Гедда — человек, который говорит всем правду. Не юлит. И не спрашивает: «Извините, можно я зайду?» Если она захочет — она зайдёт. В ней много животной энергии, она страстная. Многие говорят о ней как о холодном существе, ходячей смерти, а в ней жажда жизни сильнее, чем в других! Только такой человек может сжигать других, только такой человек

может убить ребёнка в себе, может иметь смелость добровольно уйти из жизни! И это не побег, а поступок! Кама Миронович из меня — девочки, которая, конечно, во мне есть и сейчас, а до встречи с ним было ещё больше, — вырастил Женщину! Женщину, имеющую смелость признаться себе в своих желаниях и силы заявить о них. Он открыл мне секреты актёрского мастерства, научил «бегать на длинные дистанции» — прежде у меня такого опыта не было. Он помогает мне досрости до этой роли. Я надеюсь, что это ему удастся.

— *Какая она — сегодняшняя Гедда Габлер?*

— Это больше вопрос к режиссёру. Сейчас такое время, когда все предпочитают жить тихо, занимаясь своим делом, никого не обижая, никого не рая, не совершая каких-то подвигов, — а вдруг упадёшь, разобьёшься? Все пытаются себя страховать со всех сторон, а такие люди, как Гедда — всегда исключение... Гедда одержима идеей сверхчеловека. Ей кажется, что все вокруг копошатся как муравьи, занимаются мелкой жизнью. Она считает, что надо если жить — то гореть! Если умирать — то не дожидаясь разрешения свыше! Сказать, что я разделяю позицию Гедды Габлер, не могу. Я её оправдываю. Я понимаю, почему она так делает.

— *И почему?*

— Она хочет всё держать в своих руках, даже свою жизнь. Она задаёт вопросы небу, а ей не отвечают — значит, там никого нет! Тогда она будет делать так, как хочет. Она не готова идти на компромиссы. Это мой мужчина — он будет моим, и ради этого я сделаю всё, что угодно. Она бросает вызов не персонажам вокруг неё. Она всё время провоцирует Бога, вызывает судьбу на поединок. Она не из тех, кто, встречаясь с препятствиями, прогибается. Каждый раз, когда её ранят, она чувствует, что живёт. Мне больно — значит, я ещё живу. Она всех судит по себе. Почему она отправляет своего самого любимого в этом мире человека — Левборга — на смерть? Потому что хочет спасти его. Хочет, чтобы он ушёл героем. Она отдаёт в жертву самое дорогое — во имя идеи. Отдаёт, чтобы дальше можно было жить и дышать, зная, что он уйдёт героем, уйдёт из жизни красиво.

— *Ваше отношение к Гедде Габлер — как к сумасшедшей — резко изменилось...*

— Да. Сейчас к ней уже невозможно так относиться. Я уверена, что в нашем мире есть такие люди. Одержимые идеями. Но какой идеями? И каковы последствия этих идей?.. Кто-то, допустим, одержим идеями чистоты нации, пытаясь уничтожить иных, — и такая идея грозит катастрофой...

— *Гедда Габлер тоже разрушает этот мир.*

— Я разделяю точку зрения Гинкаса на то, что есть люди-Альпы, такие, как Гедда. Они появляются в этом мире ненадолго и на эту секунду приближают нас к небесам, меняют привычный мир — и исчезают! А есть люди-равнины, такие, как другие персонажи этого спектакля, которые сохраняют нашу жизнь, чтобы мы дальше могли существовать. Потому что если бы их не было, если бы были только люди-Альпы, то мир бы просто исчез. Из этих противоположностей и складывается гармония. Гедда Габлер бросает вызов жизни, но выиграть у жизни нельзя. Гедда постоянно борется с собой. Она отрицает материнство — и одновременно вынашивает в себе ребёнка. Она видит Левборга и говорит, что ничего не чувствует, — а у самой чувства и эмоции кипят! Внутренняя женщина в ней борется с социальной маской. Я многому у неё научилась. Гедда Габлер помогла мне увидеть, какой я могу быть. Какими опасными могут быть мои желания, какие драконы живут внутри меня. Это не значит, что я, как Гедда Габлер, пускаю их в мир — нет! Я набралась смелости посмотреть в зеркало и увидеть, что это есть во мне. Необходимо осознавать, что, отстаивая свою идею, не обязательно переходить в наступление, навязывать её другим. Работа над Геддой ещё не закончилась. Мы ещё ищем.

Ирина Завгородняя

Мария Луговая (Ариадна) в спектакле «Цари». Фото А. Рощина



ПРАВО НА ТЕЛО

Два года прошло с того дня, когда греческий режиссёр Теодорос Терзопулос дал мастер-класс в Александринском театре. За прошедшее время поставленный им спектакль «Эдип-Царь» был снят с репертуара. Это исчезновение пусть для кого-то и горько, но, верно, справедливо: спектакль «рассыпáлся» на глазах. Видимо, потому, что слишком многое в нём зависело от особой актёрской техники, которая без постоянных тренировок (под руководством Мастера) быстро уходит. И тем более быстро, если сам подход не органичен ни профессиональной школе, ни культурному background'у актёров.

И вот в небольшом зале под крышей Александринки собрались участники мастер-класса «Голос и Тело в театре древней Греции» — для того, чтобы вновь наблюдать, что именно собой представляет уникальная система Терзопулоса, энтузиаста возрождения древнегреческой трагедии (не во внешних приёмах, но по сути): произошли ли в ней какие-либо изменения? И заодно точнее определить: почему нам это чуждо (если чуждо)? и почему нужно (если нужно)?

В этот раз тренинг был не одно-, а трёхдневным. В финальный день в работе принимали участие только те молодые актёры, кто уже занимался в предыдущие дни. Вот они привычно разубаюются перед тем, как войти в зал (пол вымыт, ходят босиком). Их примеру следуют и немногочисленные наблюдатели. Утро. Мастер уже в зале. Атмосфера рабочая. Режиссёр объявляет, что сегодня время будет максимально уделено практическим занятиям. Участники становятся в круг и под активным руководством ученика-сподвижника Терзопулоса Савваса Струмбоса, молодого греческого полубога, начинают выполнять физические упражнения. Терзопулос, верховный бог, следит за процессом, иногда отдаёт указания и вступает с теоретическими пояснениями.

Актёры сосредоточенно разминаются. Вслед за Саввасом все слегка приседают на ногах, кладут руки ниже пупка, стараются смотреть в одну точку прямо перед собой и медленно выдыхают воздух со звуком «с». Правильность выполнения упражнения определяется так: пальцы рук внизу живота должны приподниматься при вдохе. Они двигают головой, плечами, подпрыгивают и размахивают руками, всё так же концентрируясь на выдохе «с». Смысл этих упражнений, поясняет Терзопулос, в том, чтобы добиться свободного движения всех мышц и свободной циркуляции воздуха в теле; без освоения способа глубокого дыхания невозможно и открытие своего истинного голоса.

Молодые мужчины и женщины, уже покрасневшие и изрядно вспотевшие, присев на широко расставленных ногах, двигают тазом вперёд-назад, с силой выдыхают воздух: «ха!» Звук должен идти не из горла, а из энергетического треугольника внизу (область между пупком и гениталиями). Несколько девушек-участниц, сгруппировавшись в углу, начинают похихикивать между собой. Стыд. Стыд невозможен в дионисийских плясках. На теле менады нет запретных мест. Кажется, что такие движения тазом сейчас мы видим

только в клипах поп-звёзд. Только там нижняя часть тела обретает свою легитимность. («Но какое это имеет отношение к высокой культуре?» «Люди не должны так двигать своим телом в стенах Александринского театра!»)

«Вы психологией занимаетесь, а не упражнением! Думать должно тело! Расслабьтесь!» — говорит греческий режиссёр, проходя от участника к участнику, следя, правильно ли они дышат. Когда Терзопулос говорит о «психологии», нужно понимать, что он имеет в виду. «Психологией» для него будет всё то, что мешает человеку двигаться свободно. Последователь психоанализа и основатель телесно-ориентированного направления психотерапии Вильгельм Райх считал, что телесные «зажимы» появляются под воздействием страхов осуждения и наказания, при систематическом подавлении эмоций и сексуальных импульсов. Ригидная общественная мораль, отрицающие секс религии, — вот питательная среда для развития барьеров и защит, как на психологическом, так и на телесном уровне. Согласно терминологии психоанализа, образуется мускульный (характерный) панцирь. Иными словами, характер (если понимать его как привычные положения и отношения человека, как постоянный паттерн его реакций на различные ситуации) выражается в теле мышечной ригидностью.

Здесь — принципиальное различие системы Терзопулоса и школы Станиславского. наших актёров учат в деталях овладевать характером, проживать его в предельных обстоятельствах максимально убедительно. Результат такого подхода можно сравнить с жанром клинического очерка в психологической литературе. Итогом же подхода древнегреческой школы будет феномен, имя которого напрямую перешло из аристотелевского учения о трагедии в современную теорию психотерапии — катарсис. Энергия — одно из основополагающих понятий равно как для Терзопулоса, так и для психоаналитиков. Высвобождение энергии, освобождения от аффектов — это их общая задача, даже методы их схожи — глубокое дыхание, непроизвольные движения.

Актёры, раскачиваясь и стараясь выдержать ритм дыхания, в свободном режиме двигаются по залу, принимают различные позы, стоя, сидя, лёжа. Режиссёр: «Больше свободы! будьте водой! не останавливайтесь! используйте всё тело! more liberty! open the eyes! never stop!» В какой-то момент Саввас, мокрый с головы до ног от физического напряжения, продолжая двигаться, начинает выкрикивать слова на древнегреческом. Энергия, идущая от актёра, заставляет других участников застыть в своих позах и просто смотреть. Терзопулос, стоя напротив своего ученика, словно дирижёр, поводит руками, и человеческое тело Савваса, ставшее в этот момент музыкальным инструментом, вибрирует и отвечает ему глубокими звуками. Возникает момент волшебства из рода мистерий, обряда, психотерапевтического инсайта.

«Чтобы найти свой голос, нужно владеть своим телом, а это техника, — говорит Терзопулос. — Саввас сейчас ничего не почувствовал, его сердце не забилося, слёзы не потекли. Невозможно то, что на улице, видеть на сцене. Афганистан, тюрьмы Ирака... Мы не должны

подражать жизни. Жизнь и так жестока. Ежедневность трудна. Смеяться и плакать на сцене — это не талант. Талант — это уметь выйти за уровень повседневности. А всё остальное — это телевидение».

Саввас, действительно, в отличие от присутствующих, не выглядит ошеломлённым. Он тут же начинает показывать новое упражнение, помогающее открыть собственный голос. Участники садятся на колени, лицом в пол. Нужно протягивать звуки от «и» к «о». Задача состоит в том, чтобы звук шёл из глубины тела. Если эхо голоса чувствуется в пояснице, упражнение выполняется верно. Очень быстро режиссёр прерывает участников: «Вы хотите, чтобы вас услышали — это неправильно. Актёры сразу хотят стать знаменитыми. Это как американское “do it”! Ещё не хватало, чтобы американцы забрали наши души!» Практика возобновляется, Терзопулос подходит к участникам, наклоняется над каждым, прикладывает ухо к спине — от лопаток к пояснице, — слушает, насколько глубоко идёт звук. Вниманье к человеку — как к возможности, не как к данности — отличало греческого режиссёра и два года назад. И наверно, во многом благодаря этому он снова здесь, в сопротивляющейся среде, терпеливо и участливо ведёт свой мастер-класс. И говорит всё так же вдохновенно и всё о том же: призывает к свободе и выходу за границы повседневности, ругает Америку и телевидение. Эдип как герой трагедии до самого конца не подчиняется своей судьбе, не показывает, что побеждён, он упорно настаивает на своём и не хочет меняться.

Надо отметить, что по итогу трёхдневного тренинга у многих получалось двигаться намного лучше, чем у участников прошлого мастер-класса. За редким исключением участники подошли к процессу с энтузиазмом, серьёзно и осмысленно. Всем желающим даже не хватило в кругу места, и многие занимались там, где было свободно. Провожали Терзопулоса овацией. Он же, прощаясь, призывал выбрать из показанных им техник то, что близко, и использовать по своему усмотрению. «Просто пометьте для себя: и так тоже можно».

Скромность Мастера вполне обоснована: мы привыкли не искать способы лечения, а изучать свою болезнь. Смешно, но поэтому его подход так малопонятен нам. Спектакли-плоды отечественной психологической театральной школы полны клинических случаев. Мы до деталей знаем, чем и как больны. Но знаем ли мы, как выздороветь? Ставим ли спектакли об этом? В финале третьего дня режиссёр заметил, что у многих из нас стоят мышечные блоки в шее и пояснице. Психоаналитическое понимание «зажимов» в шее — подавленные гнев, крик, плач, в тазу — нереализованная сексуальность. Путь к здоровью через открытие энергии тела для Терзопулоса — тот, что он демонстрирует в рамках своих мастер-классов, — не только лишь метод работы с актёром. Одно из свойств древнегреческой трагедии — это катарсис зрителя. Спектакля Терзопулоса больше нет в репертуаре Александринки. Будет ли новый? А если и будет, принесёт ли это те результаты, о которых мы здесь говорим?

На пути к Итаке важнее путь. Итаки всё равно не существует.

ОЛЬГА ШИЛЬЕВА

Фото Е. Кравцовой

