**И.В. Азеева**

**Литовское эхо философских исканий европейского театра ХХ века:**

**театр Юозаса Мильтиниса**

Несложно утверждать или опровергать феноменальность явлений**,** кульминация которых принадлежит истории. Историческая дистанция, как правило, позволяет разумно акцентировать как исключительность, так и ординарность культурных артефактов. Но и эта апробированная временем схема иногда дает сбой. Не есть ли современное (да и не только) восприятие театра Юозаса Мильтиниса как явления сугубо периферийного, во многом утратившего свою актуальность и значимость, свидетельством такой исторической «осечки»?

Намеренное существование «в стороне» от европейского культурного «мейнстрима» 40-80-х годов прошедшего столетия, от традиционных европейских театральных столиц, да и просто от столиц, от центра «метрополии», впрочем, как и отсутствие возможности «продвигать» себя и свой театр на европейскую территорию во многом становится причиной современного отношения к театру Мильтиниса, как к локальному, сугубо национальному явлению, интересному только в контексте того времени, с которым связаны его яркие достижения.

В силу своей «инаковости» и во многом по причине случайного стечения обстоятельств театр из глубоко провинциального литовского города Паневежиса обратил на себя внимание «метрополии», а именно - советской театральной критики[[1]](#footnote-2). Наталья Крымова[[2]](#footnote-3), включив в 1971 году в свою книгу рассказов о людях театра очерк о Мильтинисе и его театре[[3]](#footnote-4), тем самым поставила литовского провинциала в один рад с ведущими режиссерами 70-х годов: Олегом Ефремовым, Юрием Любимовым, Карелом Ирдом, Вольдемаром Пансо, («люди театра», рассказы о которых вошли в вышеназванную книгу). Крымова не только «открывает» Мильтиниса, но и пытается определить его особое место в литовском театре и в советской театральной культуре в целом: *«Мильтинис строил свой театр, не претендуя на известность, наоборот, даже ее избегая. Как теперь стало ясно, он не только создал коллектив, но утвердил свое театральное направление (да простится такое громкое слово), существенно отличающееся и от иных, весьма, впрочем, немногочисленных и позже проявивших себя направлений литовской сцены, и от многих течений всего нашего театра в целом»*[[4]](#footnote-5).

В постсоветский период внимание как к личности режиссера, ушедшего из жизни в 1994 году, так и к его театру ослабевает. Постепенно складывается мнение, что Мильтинис и его театр – история частная, не вписывающаяся в «большую» историю театрального искусства. Эймунтас Някрошюс, с именем которого связан мировой успех литовского театра на рубеже ХХ-XXI веков, на вопрос журналистов о том, как живет сейчас театр в Паневежисе, с сожалением ответил, что после ухода Мильтиниса из жизни *«в городе ничего не происходит, он перестал существовать, как культурный центр, и теперь не значится даже на культурной карте Литвы»[[5]](#footnote-6)*. Не поспешил ли режиссер сузить культурную топографию Литвы?

Знакомство с материалами, собранными Центром изучения наследия Ю. Мильтиниса (JUOZO MILTINIO  PALIKIMO STUDIJŲ CENTRAS[[6]](#footnote-7)), с библиотекой режиссера, беседы с актерами, обучавшимися в студии при театре, и, конечно же, чтение так называемых «монологов» Мильтиниса, опубликованных Томасом Сакалаускасом[[7]](#footnote-8), ставят перед необходимостью глубокого современного осмысления творческого наследия Мильтиниса.

Двигаясь в этом направлении, взглянем на театр Мильтиниса в контексте исканий мастеров европейского театра ХХ века, идеи и творческая практика которых оказали определяющее влияние на формирование режиссера. В этот контекстуальный ряд вошли не только те идеи и концепции, которые были Мильтинисом восприняты в непосредственном контакте с их авторами (Ш. Дюллен, Ж. Питоев, Ж.-Л. Барро, А. Арто, Ж. Вилар), но и те, которые доминировали и формировались в европейском театральном пространстве в эпоху ученичества Мильтиниса (М. Рейнхардт, К.С. Станиславский, М. Чехов), а также в период становления и развития его театра (Е. Гротовский).

Шарль Дюллен, Антонен Арто, Жан-Луи Барро, Жан Вилар и Юозас Мильтинис… Основания для перечисления столь различных по своей творческой сущности *людей театра* в одном ряду не трудно обнаружить в истории театра ХХ века: Арто, Барро, Вилар и Мильтинис ученики Шарля Дюллена. Однако их объединяет не только упомянутый факт, но и следующее наблюдение: театры и театральные идеи учеников Дюллена, впрочем, как и самого мастера, философичны до очевидности. Философичность театра Дюллена имеет признаки непроизвольного проявления и корни ее в национальной (французской) театральной традиции, идущей от Мольера и Корнеля. Философичность Арто концептуальна. Ее метафизический характер отражен в теоретическом наследии этого выдающегося режиссера и мыслителя театра ХХ века, осуществившего попытку формулирования новой *идеи театра*. Философичность Барро спонтанна, непроизвольна и отмечена ярким артистизмом. Она нашла выражение в его режиссерских и актерских работах. Философичность Вилара идет от понимания искусства театра как *«плода любви человека к познанию»[[8]](#footnote-9)*. Философичность театра Мильтиниса укоренена в стремлении познать жизнь и человека, используя инструментарий театра.

Обратиться к творческой практике и размышлениям о театре учеников Дюллена значит быть вовлеченным во взаимоотношения театра и философской мысли ХХ века. Однако следует помнить, что театр не есть иллюстративный материал философии. Их сосуществование диалогично, что приводит к глубоким взаимовлияниям, результатом которых может стать как новаторская философская концепция, так и новаторское театральное мышление.

Ученики Дюллена органично соединяют идею театральной интерпретации, как основополагающую идею режиссерского театра, позволяющую акцентировать смыслы в спектакле с помощью сугубо театральных средств, с философской интерпретацией окружающей действительности как таковой, позволяющей акцентировать ее смыслы с помощью своего театра (сквозь призму своего театра).

Воспринимать (интерпретировать) мир под своим углом зрения не значит еще иметь свою *идею театра*. Такая *идея* рождается в процессе философствования и выражает не только значение театра для человека, но и оказывает воздействие на формирование его личности. *Идея театра* находится в прямой зависимости от того, в каком времени живет тот, кто ее формулирует и каковы его жизненные обстоятельства. Это говорит о субъективности *идеи театра*, что не позволяет ей быть признанной всеми. Размышляя о том, *чтó* есть театр сегодня и *чéм* он должен быть, *человек театра* становится его философом. Однако из вышесказанного не следует, что он обязательно придет к формулированию своей *идеи театра*. Это удел *избранных*. (Из студийцев Дюллена лишь Антонен Арто попытался покорить вершину *избранничества,* сформулировав концепцию *театра жестокости*). Большинство из философствующих *людей театра* по сути своей являются своего рода философами-интерпретаторами или комментаторами обретенной (признаваемой и разделяемой) ими *идеи театра*. Чем ближе ХХ век подходит к своему финалу, тем труднее формулирует целостные (законченные в своей мысли) *идеи театра*, тем шире становится объектив интерпретаторов, способный «взять» каскад *идей*.

Одним из таких глубоких философствующих интерпретаторов *идей театра* и является режиссер и мыслитель Юозас Мильтинис. Источником *идей театра* для него становится, прежде всего, европейский театр 30-х годов ХХ столетия, собранный в фокусе театра Дюллена и вышедший из него яркими лучами театров его учеников. Париж и встреченные в нем люди *«возбудили»* в Мильтинисе *«дьявольское любопытство»* и наделили его *«силой притяжения»[[9]](#footnote-10).* *«Дьявольское любопытство»* не позволило пройти мимо театральных концепций и эстетик, не попавших в поле творческого зрения Дюллена, а *«сила притяжения»* дала возможность сформировать *свой* театр и обрести *своих* учеников.

Наследие Мильтиниса, прошедшее испытание временем, свидетельствует о том, что его творческая деятельность выходит за рамки собственно театральной культуры и вторгается «на территорию» формирования философского знания. Театр Мильтиниса - это своего рода философская *«лаборатория человечности»,* *«хаос, выбираясь из которого переживаешь творческий акт; водоворот смятений, в которых можно добиться просветления, постичь истину*»[[10]](#footnote-11). Лаборатория, в которой сам режиссер и его актеры - одновременно и практиканты (ученики, исследователи, экспериментаторы) и подопытные (подвергаемые эксперименту).

Для литовского режиссера, создавшего уникальный, не затерявшийся в истории искусства театральный организм в небольшом провинциальном городе, находящемся «на европейских задворках», театр - *«это метафорическое состояние человека, благодаря которому он становится философом»[[11]](#footnote-12)*. Не ставя перед собой цели создания новой театральной системы, Мильтинис сделал театр посредником в изучении человека.

Итак, определяющее влияние на формирование Мильтиниса, режиссера и мыслителя, оказали годы жизни в Париже (1932-1937), обучение в актерской студии одного из лидеров европейского театрального авангарда Шарля Дюллена. На это обращают внимание как исследователи феномена Мильтиниса (глубокий анализ влияния театральных реформаторов  
Франции на театральную программу Юозаса Мильтиниса предложен Рутой Скенделене в книге «JUOZAS MILTINIS. Kūrybinė studija»[[12]](#footnote-13)), так и практики современного театра. Слова режиссера Миндаугаса Карбаускаса можно истолковать как свидетельство полной ассимиляции плодов «французского» ученичества Мильтиниса в пространстве литовского театра: *«То литовское, что критика находит у Мильтиниса, родилось в Париже»*[[13]](#footnote-14).

Обратимся к урокам, полученным Мильтинисом у Дюллена. Мильтинис считал, что Дюллен не обучал актерской профессии как таковой, а лишь помогал молодым раскрыться: *«Он учил мыслить и передавать мысль так, чтобы выявлялся сам процесс мышления, выражать его самыми малейшими движениями тела»[[14]](#footnote-15)*. У Дюллена Мильтинис получает предупреждение об опасности *«недостатка искренности по отношению к самому себе»,* об опасности отсутствия *«внутренней жизни»[[15]](#footnote-16).*

Идеей театра-лаборатории Мильтинис также «обязан» Дюллену, который в своем первом театральном манифесте писал, что *«“Ателье” – это не новая театральная антреприза, а лаборатория драматических опытов. Мы выбрали это* *название[[16]](#footnote-17) потому, что оно, как нам кажется, отвечает возникшей у нас мысли об идеальной корпоративной организации, в которой наиболее сильные индивидуальности подчинялись бы требованиям сотрудничества, где артист в совершенстве изучил бы инструмент, которым он должен пользоваться, как хороший всадник знает свою лошадь, как механик знает свою машину»[[17]](#footnote-18).*

О глубочайшем и определяющем влиянии учителя Дюллена говорит обращение Мильтиниса к комедии «Вольпоне» младшего современника Шекспира Бена Джонсона в той же переработке Стефана Цвейга и Жюля Ромена, которую использовал и Дюллен в своей триумфальной постановке 1928 года, ставшей одной из кульминационных точек жизни театра «Ателье». Легкие итальянские арки в сценографии В. Калинаускаса обыгрывают стилизацию старинной венецианской архитектуры дюлленовского спектакля (сценография А. Барсака). Спектакль стал не только кульминационным, но и стержневым в театре Мильтиниса: поставленный в первые годы существования театра (1941) и не просто возобновленный, а по сути созданный заново в 1971 г., «Вольпоне» является одним из вершинных достижений Паневежского театра и его мастера.

Мечты молодого Мильтиниса о *другом* театре изначально не были связаны ни с Парижем в целом, ни с Дюлленом в частности[[18]](#footnote-19). В его приобщении к французскому театральному авангарду есть доля случайности, поскольку в мечтах он видел себя учеником либо немецкого режиссера Макса Рейнхардта, либо К.С. Станиславского, чьи театральные школы в Европе того времени справедливо считались реформаторскими. Это свидетельствует о том, что никакой своей программы Мильтинис в это время не имел, а лишь твердо знал, какой театр не приемлет. Прямое ученичество у Рейнхардта, покинувшего Берлин в связи с надвигающимся фашизмом, было невозможным, поездка к Станиславскому в советскую Москву из буржуазной Литвы для незнающего русского языка Мильтиниса была более чем сомнительна.

Заметим, что знакомство Мильтиниса с русским театром и, прежде всего, с актерской школой оказалось возможным и в Париже. В театре Дюллена работал ученик Е.Б. Вахтангова актер Георгий Серов, а также актер Владимир Соколов, ученик К. С. Станиславского. Соколов преподавал в школе Дюллена актерское мастерство и занятия его со студийцами, по свидетельству Ж.-Л. Барро, были увлекательными: *«Он заставлял нас наблюдать предмет – сначала объективно, потом субъективно. <…> Прекрасный метод, ведущий от анализа к самовнушению»*[[19]](#footnote-20). О том, насколько серьезно относились студийцы к занятиям с Соколовым, свидетельствует и то, что Барро включил вышеупомянутое упражнение на наблюдение в свои *«Правила актерской игры»*[[20]](#footnote-21). Да и сам учитель Дюллен не скрывал своего косвенного ученичества у Станиславского. От Серова и Соколова Дюллен узнает о методах воспитания актера в школе Станиславского, а его собственные размышления о воспитании актера часто вплотную соприкасаются с мыслями русского режиссера[[21]](#footnote-22).

Вернемся к нашим размышлениям о том, почему Мильтинис предпочел Париж другим европейским столицам. Париж возник с одной стороны как европейская, да и мировая тоже, театральная столица, а также как одна из столиц мирового искусства и науки, куда литовцы традиционно отправляются с целью получения образования. Интересно, что Мильтинис, оказавшись летом 1932 года в Париже, не только, как пишет одна из литовских газет,  *«собирается изучать искусство сценической игры»[[22]](#footnote-23),* но и посещает школу в Лувре, занятия по философии и истории искусств в Сорбонне. И это далеко не полное перечисление того, чем, кроме освоения актерской профессии, занимается Мильтинис. Обучение в школе Дюллена обеспечило сближение с французским театральным авангардом.

Парижские друзья Мильтиниса были теми, кто *«с необычайной остротой»* ощущал *«апостольскую миссию искусств, вменив ему в обязанность философское и нравственное осмысление прошедших и предстоящих потрясений»[[23]](#footnote-24)*, кто считал, что театр – это место, где *«ты можешь без помехи упражняться в науке жизни»[[24]](#footnote-25).*

Именно здесь, в Париже, мечта Мильтиниса о своем театре начинает приобретать зримые очертания. А мысль о том, что настоящий театр может существовать не только в столице, но и далеко за ее пределами, нашла подтверждение в стремлении его парижских учителей и соратников к децентрализации театра, к идее создания провинциальных театральных центров.

О философской направленности французского театрального авангарда того времени свидетельствует Ж. Питоев: *«Каждое мгновение, даже если мы не можем это выразить, мы смутно догадываемся о существовании другой, непознанной нами истины. И театр – наш театр – посвятил себя этой цели – выразить непознанную нами истину»[[25]](#footnote-26).*  А противник концептуальности в театре и (парадоксально, но факт) один из лидеров интеллектуального театра Франции Луи Жуве утверждает, что *«режиссура – это соответствующая направленность мысли»*[[26]](#footnote-27). И Питоев, и Жуве находились в центре театральной жизни Парижа 30-х годов, теснейшим образом взаимодействовали с театром Дюллена, являясь членами известного театрального объединения «Картель четырех». Мильтинис с его очевидным интеллектуальным вúдением театра не мог не обратить внимание на режиссерскую деятельность Жуве. Более того, можно достаточно уверенно предполагать возможность влияния Жуве на становление мировоззрения Мильтиниса через Барро. Жуве удостоил Барро особого внимания: он до такой степени был заинтересован экспериментами Барро в спектакле «Вокруг матери» (разговор о спектакле и его роли в становлении мировоззрения Мильтиниса будет предложен ниже), что попросил Барро сыграть дополнительный спектакль для труппы своего театра[[27]](#footnote-28). Вряд ли разговор Жуве и Барро, который состоялся после просмотра спектакля, не обсуждался в ближайшем окружении молодого экспериментатора, членом которого был и Мильтинис.

Не имя своей идеи театра, а лишь субъективно осмысляя, комментируя театральными средствами сценический материал, Жуве полагал, что *«всякая театральная концепция ограничивает и обедняет театральное искусство, сводит на нет наш опыт, делает невозможным новые открытия, отрицает самую жизнь театра»[[28]](#footnote-29)*. Категорично заявляя, что *«во всех театральных концепциях нет места самому театру»*, Жуве остается на территории интеллектуального театра и на ней отстаивает главенство вдохновения и *«свободной игры воображения»[[29]](#footnote-30).*

Мильтинис, как Жуве и его коллеги по «Картелю четырех» Дюллен и Питоев, не теоретик театра, не стремиться к концептуальности. Он называет себя *«теоретичным*»[[30]](#footnote-31), то есть постоянно размышляющим, философствующим и, следовательно, философичным. Философичность для него если не синонимична духовности, то ведущая к ней. Эмоция в театре Мильтиниса становится материей театра: *«…Если авторская мысль передана формально – она как душа без пристанища. Философская мысль должна слиться с эмоциональной плотью – жизнеспособной*, *жизнедеятельной, жизнелюбивой, идущей к определенной цели…»*[[31]](#footnote-32)*.* Мильтинис, опираясь на парижский опыт, апеллируя к своим учителям, воспитывает в своем театре актеров, в основе творчества которых лежит интеллект: *«…воображение актера непременно должно зиждиться на интеллекте, а не на разжигании эмоций. …Интеллект, в свою очередь, должен возбуждать, питать воображение. <…> Инстинкт, талант современного актера должны непременно сочетаться с интеллектом»[[32]](#footnote-33)*.

Идя дальше, обратим внимание на то, что знакомство с новаторским театром могло произойти у Мильтиниса и в том случае, если бы его отъезд из Литвы не состоялся. В августе 1932 года в Каунасе появился Михаил Чехов[[33]](#footnote-34), который не только поставил в Литовском государственном театре спектакли «Ревизор», «Гамлет», «Двенадцатая ночь», но и, что самое интересное в контексте данных размышлений, вел занятия по технике актерского мастерства. Связанный обязательствами, Чехов живет в этот период «между Литвой и Латвией». По просьбе литовских актеров он пишет из Риги письма о театре, которые, о чем свидетельствует сам Чехов, в результате *«развития»* и *«совершенствования»* он *«оформил в книгу о технике актера»[[34]](#footnote-35).*

Чехов приехал в Каунас по приглашению Андрюса Олеки-Жилинскаса[[35]](#footnote-36). Попытку сделать реформаторскую прививку литовскому театру спектаклями Чехова делает тот самый Жилинскас, который *«предупреждал»* Мильтиниса, дерзнувшего резко критически выступить в статье «Догма» против театра в Шауляе[[36]](#footnote-37), в котором сам «критик» тогда и работал, *«чтобы он больше не смел так писать о театре <…> мягко выражаясь, – это нетактично»[[37]](#footnote-38).* Сам Жилинскас вряд ли мог восприниматься Мильтинисом как догматик. Обратим внимание на то, что и выше упомянутое «предупреждение» Жилинскаса вызвано, вероятно, не тем, что Жилинскас не согласен с Мильтинисом по существу, а тем, что Мильтинис нарушил театральную этику. В тот период, когда Мильтинис учился в школе сценического искусства при Государственном театре (1929-1931), Жилинскас был в ней ведущим педагогом. О том, что педагогическая деятельность Жилинскаса носила новаторский характер, а также о том, что новации *«власть имущими»* принимались с большим трудом, свидетельствует Чехов в письме к Жилинскасу летом 1929 года: *«Что меня забеспокоило: описание театральной школы (хохотал сквозь слезы) и нежелание власть имущих* ***подняться несколько*** *выше. Беспокоюсь не о них, а о Вас в том смысле, что не потеряли бы Вы энергии. Ибо Литва* ***один раз*** *только будет переживать творческую юность! Правда? Крушите и ломайте!»*[[38]](#footnote-39) (выделено М. Чеховым).

Летом 1932 года в Париже произошла встреча Мильтиниса с Жилинскасом, который предложил Мильтинису приехать осенью в Каунас и познакомиться с Чеховым[[39]](#footnote-40). Но Мильтинис, уехавший в поисках своего театра в Париж 18 июня 1932 г.[[40]](#footnote-41), т.е. буквально чуть ли не накануне появления Чехова в Каунасе, не имеет средств на обратную дорогу в Литву.

Можно только предполагать, каким образом Мильтинис знакомится с идеями Чехова. Предлагаемая далее гипотеза возможного воздействия чеховских идей на формирование творческой личности и мировоззрения Мильтиниса связана все с тем же пространством французского театрального авангарда 30-х годов.

М. Чехов появляется в Каунасе, пережив поражение в Париже, где он с осени 1930 года, рассчитывая на *«большую русскую колонию»[[41]](#footnote-42)*, пытался наладить работу своей театральной школы-студии и *«так пере-новшествовал, что пере-пугал зрителей всякого рода»[[42]](#footnote-43)* (орфография М. Чехова носит игровой характер). Свою деятельность в Париже Чехов начинает в помещении театра Ш. Дюллена «Ателье» (!). Оказавшись в Париже, Чехов, по его же словам, ежедневно посещает французские театры[[43]](#footnote-44)*.* Вывод таков: *«Здесь все так поверхностно, так легкомысленно <…> Новый театр нужен»*[[44]](#footnote-45). Новаторские амбиции Чехова выходили за рамки парижской русской общины. Нужен был спектакль, позволяющий преодолеть языковой барьер. Такую возможность давала пантомима. Премьера спектакля-пантомимы «Дворец пробуждается» на тему русской сказки, о провале которого Чехов пишет Мейерхольду, состоялась осенью 1931 года в театре «Авеню». «Пере-новшествования» Чехова, который полагал, что *«русский театр за рубежом <…> должен был сказать хотя бы и скромное, но все же свое, новое слово»*, были шагами на пути создания «универсального театра», который для Чехова – театр синтетический: *«Театр будет спасен не режиссером, не актером, не драматургом* ***в отдельности****. Ни музыка, ни роскошь декораций и костюмов, ни трюки, ни все более сложные театральные машины – ничто это* ***в отдельности*** *не спасет театральное искусство. <…> Театр добьется полного овладевания сердцами и умами зрителей без различия состояния сознания и степени развития каждого данного человека, сидящего в зрительном зале»*[[45]](#footnote-46).

Доминантой спектакля Чехов сделал ритм. Он искал не только новую театральную эстетику, но и новую *идею*: идею *интернационального театра*. *«Я надеюсь*, - писал Чехов, - *добиться с помощью ритма, задаваемого сцене, того, чтобы сделать не имитацию, не копию реальной жизни, но образ, впечатление от этой жизни…»[[46]](#footnote-47)*. Чехов, будучи новичком в парижском культурном пространстве, подошел вплотную к исканиям французского театрального авангарда и, прежде всего, к реформаторской деятельности Антонена Арто, с которым его объединяла, как верно пишет Л. Бюклинг, *«идея обновления театра во имя чистой театральности и поиски «телесных» знаков, т.е. театрального выразительного языка»[[47]](#footnote-48).* (Л. Бюклинг находит и другие параллели в исканиях Чехова и Арто).

В сентябре того же 1931 г. в «Ателье» у Дюллена появляется новый ученик - Жан-Луи Барро, роль которого в жизни Мильтиниса трудно переоценить[[48]](#footnote-49). Прямых свидетельств того, что юный Барро обратил внимание на Михаила Чехова и, в частности, видел пантомиму «Дворец пробуждается» обнаружить не удалось. Повзрослевший (прошедший школу Дюллена) Барро летом 1935 года, сняв у своего учителя Дюллена помещение театра «Ателье», показывает *«драматическое действие»* «Вокруг матери» по роману У. Фолкнера «Когда я умираю». *«В основе этой пьесы,* - пишет Барро, - *не текст. Она существует лишь тогда, когда группа актеров и режиссеров работают на площадке. Это театр в поисках очищения…»[[49]](#footnote-50).*

Барро называет «Вокруг матери» своим *«настоящим манифестом»,* ставшим откровением для артистических и интеллектуальных кругов Парижа[[50]](#footnote-51). Это был манифест *«тотального театра»,* использующего широкий спектр художественных выразительных средств и апеллирующего ко всему существу зрителя, покоряя его яростной действенностью и богатством значений, постигаемых интуитивно.

Барро «набрасывает» ритмический рисунок своего спектакля: *«Мать умирает. Старший сын готовит гроб. Хрипы в груди звучат в унисон со скрежетом пилы. Все остальное семейство, подобно огромной медузе, сжимается и растягивается в зависимости от того, что происходит с матерью и сыном, сколачивающим гроб. Весь театр в предсмертной агонии, ритм насоса, ритм биения пульса…»*[[51]](#footnote-52).

Вышесказанное позволяет сделать вывод: чеховский *«универсальный»* и *«интернациональный»* театри *«тотальный»*  театр Барро не связанны буквально, но очевидно соотносятся в общем пространстве европейских театральных исканий того времени.

Обратим внимание еще на одну ничего не доказывающую, но чрезвычайно интересную параллель, связывающую Чехова и Барро.

Чехов, продолжая жить в Париже, который не понял и не принял его, случайно оказался в цирке, где в течение нескольких дней происходили «марафонские танцы». *«Я застал танец на четвертый или пятый день, - пишет Чехов, - Оставались три пары и одна дама, потерявшая кавалера. Животный рев толпы ошеломил меня. <…> Я, как и все, превратился в зверя и хотел, чтобы при мне упал человек»[[52]](#footnote-53)*. Стресс, пережитый при виде жестокого зрелища, позволил Чехову излечиться от *«пустого идеализма»* (так воспринимались им искания, нашедшие выход в парижских постановках) и обнаружить в себе рождение новой идеи.

Барро, репетируя спектакль-пантомиму «Вокруг матери», проводил ночи, танцуя зажигательные латиноамериканские танцы в «Кубинской хижине»: *«Я всегда любил танцевать – люблю быть зверем»*[[53]](#footnote-54). Ночные зажигательные танцы не только не лишали дерзкого новатора энергии, но, по сути, становились ее источником. Авантюра, чем являлась постановка спектакля-пантомимы «Вокруг матери», завершилась победой, подтвердила состоятельность «тотального театра» и положила начало этапу творческой зрелости Барро.

Нет доказательной базы для утверждения, что молодой Барро обратил внимание на спектакль-пантомиму Чехова. Но связь их исканий, выразившихся в спектаклях-пантомимах, очевидна. Очевидно и то, что идеи Чехова и Барро тесно соприкасаются с театральными концепциями Арто. Чехов, в отличие от Арто, не склонный к теоретизированию, в своем творчестве если не предвосхитил некоторые идеи Арто, то, как минимум, пришел к ним в это же время.

Нет также доказательной базы и для утверждения прямого влияния Чехова на формирование театра Мильтиниса. Можно лишь достаточно уверенно предполагать, что Мильтинис оказался косвенно вовлечен в пространство чеховских исканий, будучи свидетелем постановки спектакля Барро «Вокруг матери». Мильтинис не только имел возможность видеть спектакль Барро «Вокруг матери», но и мог сыграть в нем одну из ролей «без слов» (роль городского полицейского[[54]](#footnote-55)). Будем учитывать и то, что Чехов, благодаря своей режиссерской и педагогической деятельности, стал в театральной Литве фигурой весьма заметной, и, несмотря на настойчивое официальное замалчивание в советский период его роли в развитии литовского театра, след, оставленный Чеховым в Каунасе, слишком отчетлив, чтобы столь любопытный к знаниям всякого рода (тем более – театральным) Мильтинис не обратил на него внимание. Однако в библиотеке Мильтиниса книг Михаила Чехова обнаружить не удалось… Нет и свидетельств того, что Мильтинис мог читать записи уроков Чехова, данных студийцам Литовского государственного театра. Кто знает, не было ли обращение Мильтиниса к постановке гоголевского «Ревизора» спровоцировано завоевавшим успех у литовского зрителя одноименным чеховским спектаклем, шедшим в Каунасе с 1933 по 1945 год?

Театр Мильтиниса так же, как и «интернациональный» («универсальный») театр Чехова, и «тотальный» театр Барро, теснейшим образом связан с концептуальными положениями «театра жестокости» А. Арто. У отчетливо склонного к «метафизике театра» Арто читаем: *«Надо верить, что театр может вернуть нам смысл жизни, преобразив его; тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что еще не существует, и поможет ему обрести существование»[[55]](#footnote-56).* У более строго ориентированного на театральную практику Мильтиниса обнаруживаем: *«Хорошо сказал один философ – театр ведет к сущности явлений. Он обновляет мировоззрение человека, обновляет саму жизнь… <…> …игра (в театре) лишь первое условие. От нее следует перейти к философии. Из этих слов надо создать структуру некоего фантома, который подобен зонду, аппарату для проверки жизни»[[56]](#footnote-57).* Известное высказывание Арто *«актер – это атлет сердца»[[57]](#footnote-58)* отчетливо отзывается в определении актерской сущности, данном Мильтинисом: актер должен быть *«философ и поэт, акробат и мим, в совершенстве владеть своим голосом и телом – своеобразным сплавом интеллекта и чувства»[[58]](#footnote-59)*; *«Актер – как акробат. Философствующий акробат… Насколько он способен перейти от игры к философии, мышлению, к гамлетовскому “быть или не быть”…*»[[59]](#footnote-60). И Арто, и Мильтинис в поисках сущности театра обращаются к магии, шаманству (ритуалу). Активная действенность театра (жесткость) в центре концептуальных высказываний того и другого. Исследователь наследия Арто В.И. Максимов пишет: *«Система Арто – это прежде всего особое мировоззрение, преображающее реальность и переустраивающее жизнь посредством театра»[[60]](#footnote-61).* Для Мильтиниса театр – *«катализатор жизни»[[61]](#footnote-62)*, *«…способ, медиум, дабы познать, постичь человека»[[62]](#footnote-63).* Мильтинис пытается «помыслить» не мир (не жизнь), а человека. Справедливо будет отметить, что система Арто более широкая, и мысли о «постижении» и даже «переустройстве» человеческой личности в ней нашли место. Мильтинис не стремится к формированию фундаментальности (основательности) своего театра, он весь «в процессе» (как в мысли, так и в творчестве).

Можно с уверенностью утверждать личное знакомство Мильтиниса и Арто. Во-первых, в период учебы Мильтиниса в студии Дюллена Арто, на правах бывшего ученика и сегодняшнего коллеги, был частым гостем в театре «Ателье». Осенью 1935 года Мильтинис становится одним из «жителей» «идеальной республики», которую Барро «создает» в легендарной парижской мастерской на улице Гран-з-Огюстен (rue des Grands Augustins, 7), вошедшей в историю искусства под названием «Чердак Августинов» (Grenier des Grands-Augustins)[[63]](#footnote-64). Единственным законом «республики», который не подвергался сомнению и отрицанию, являлся *эксперимент.*  Волею судьбы Мильтинис вовлечен в атмосферу эксперимента, в поиск новой идеи театра, и, как следствие, новой эстетики театра. «*Я дикарь-одиночка… <…> Я всегда говорю то, что думаю. И делаю то, что задумал… <…> …На крыльях воображения лечу в свое дикарское одиночество»[[64]](#footnote-65), -* так «оценивал» себяМильтинис, будучи членом «идеальной республики» Барро. Среди «республиканцев» фигура Арто одна из самых ярких. Не трудно предположить, что в творческих акциях «республиканцев» Арто принимает самое живое участи. Его идеи, опережающие свое время, находили здесь понимание.

Среди *«встреченных в Париже людей»* сам Мильтинисвыделяет Жана Вилара. Их взаимопонимание кажется абсолютным. При встрече с Мильтинисом Вилар, рассуждая о принципах существования идеального театрального коллектива, говорит о том, что актер *«обязан жертвовать ради театра всем – женой, любовницей, семейными заботами. Он должен непрестанно учиться»[[65]](#footnote-66)*. Товарищ Мильтиниса по учебе в студии Дюллена, ставший творческим лидером парижского Национального народного театра (TNP), призывает выстраивать отношения в коллективе на принципах равенства, отказаться от театра, *«в котором царствуют “звезды”»[[66]](#footnote-67).* Мильтинис не только *«слышит»* в словах Вилара *«принципы Дюллена, Бати, Питоева и прочих наших учителей»[[67]](#footnote-68)*, но и в полной мере реализует их в своем театре и в собственной жизни. Утверждение Вилара о том, что *«театральное искусство управляется любовью к познанию»*[[68]](#footnote-69) для Мильтиниса аксиоматично, а корни этого убеждения снова уходят в мировоззренческие принципы учителей. Столь очевидная схожесть концептуальных взглядов режиссеров нашла принципиально отличное выражение в направленности их театров: Мильтинис замкнулся в лабораторном пространстве, Вилар исповедует идею народного театра, опирающегося на классический репертуар; Мильтинис театром осмысляет себя, для Вилара чрезвычайно важна просветительская миссия.

Мильтинис открыт для восприятия новых театральных идей. Зерна эксперимента падают на плодородную почву, возделанную Дюлленом. Из этой поистине гремучей смеси традиции и эксперимента Мильтинис *«в своем сознании*» создает *«проект, вúдение, идею своего театра»[[69]](#footnote-70).* Его театр есть *«философия деяний»[[70]](#footnote-71), «лаборатория человечности»[[71]](#footnote-72),* в которой *«должен идти постоянный процесс превращения индивидуальности в личность»[[72]](#footnote-73),* театр «*дает почувствовать, что такое человек, в чем его величие* *и ничтожество»,* он *«не провозглашает ничего абстрактно теоретического и конкретно практического, он – жизнь человека по ту сторону себя, он – загробный мир живого человека, его небо, ад и чистилище, он показывает ему его счастье, гибель и путь к спасению»[[73]](#footnote-74).*

Такое *вúдение* театра, драматическое восприятие человека «оформилось» в театральной лаборатории, коей, по сути, являлся театр учителя Дюллена, в атмосфере творческой и личностной свободы Чердака Августинов, в других парижских (да и каунасских) ученических опытах Мильтиниса, но сущностное его наполнение корнями уходит в жизнь, которая шла *«фантастическими зигзагами, потому что не было экономических возможностей»[[74]](#footnote-75).*

Необходимость «помыслить» мир и человека в нем, ставшая целью и смыслом жизни, возникла у Мильтиниса в «дотеатральный» период. Один из ее источников – беспросветная нищета (*«Родители мои были очень бедными, меня окружала убогая однообразная обстановка, и вместе с тем я видел мир во всей его сложности»[[75]](#footnote-76)),* другой – страстное желание изменить сложившуюся ситуацию. Театр с его праздничностью и возможностью прорыва в «иную жизнь» сулил возможность достижения поставленной цели и обретения смысла существования. В итоге театр стал и формой и формулой жизни Мильтиниса, и способом его размышлений.

Стремление «помыслить» человека (себя) в мире у Мильтиниса тесно связано с погружением в стихию язык. Он уверенно владел французским, английским, немецким, читал на итальянском, испанском, т.е. выполнил данную себе в детстве клятву выучить эти языки. *«С помощью науки, языков можно добиться всего,* - говорит он*, - … И сейчас изучаю языки; дожив до семидесяти, овладел испанским. Это придает гибкость мысли, возвышает ее и обогащает»[[76]](#footnote-77)*. Библиотека Мильтиниса – это библиотека полиглота. И здесь ему важнее не владение информацией, а постоянное нахождение в процессе овладевания ею. *«Ничто не влечет меня так, как книги: энциклопедии, словари (с подробными пояснениями, фразеологией); при чтении сноски для меня интереснее, нежели текст, они словно прорубают окно – уводят за привычные пределы»[[77]](#footnote-78)*.

Мильтинис был столь же требователен к актеру, профессиональная состоятельность которого не возможна без знаний истории, географии, естественных наук и *«хотя бы двух (если больше не под силу) иностранных языков (не потому, что кто-то сказал: сколько языков ты знаешь, столько раз ты человек, - а потому что, владея иностранными языками, лучше понимаешь свой)»[[78]](#footnote-79)*.

Театр будущего режиссер представлял себе как *«театр мысли»*. Такое видение объясняет и столь жесткие требования к культуре интеллекта актера. Играя мыслями, раскрывает *«страстное желание»* всей его жизни, которое заключается в *«бесконечной смене сияний и затмений души»[[79]](#footnote-80).*

Мильтинис-человек, по мнению многих его знавших, интереснее не только Мильтиниса-актера, но и Мильтиниса-режиссера. Актеры воспринимали его не только как художественного лидера, но и как духовного наставника. Те, кто занимался в его студии, говорят о том, что именно у Мильтинис они учились философскому видению жизни[[80]](#footnote-81). Осознавал ли он свое положение, как не совсем традиционное в театральном искусстве? Безусловно. (Заметим, что в искусстве театра второй половины ХХ века в столь сложные взаимоотношения с актерами вступил не только он. Е. Гротовский пишет: *«В театре, которым я руковожу, положение мое своеобразно и не совсем обычно: и не директор, и не режиссер, а скорее мастер, наставник в деле, может быть, как когда-то говорили, «духовный наставник»[[81]](#footnote-82)*).

Покинув театр, став «человеком библиотеки» (*«Хожу по своей библиотеке, как по садам Семирамиды…»*), Мильтинис осознает, что театр был в его жизни *«промежуточным экспериментом[[82]](#footnote-83)*. Театр как форма общения с людьми. Другой не нашел, да и не искал. Оказалось, что в *«садах Семирамиды»* можно заниматься тем же самым, чем и в театре: размышлять, искать истину.

Мильтинис-мыслитель и сегодня интереснее Мильтиниса-режиссера. Это закономерно и именно это выводит его за узкопрофессиональные рамки театра. Яркая мыслительная деятельность в контексте театра, яростное стремление познать человека театром позволяет говорить о его незаурядной интеллектуальной одаренности и помещает Мильтиниса если не в один ряд с крупнейшими реформаторами театральной мысли ХХ века, то в общее театрально-реформаторское пространство, в котором он не может остаться не замеченным.

Наивно было бы полагать, что в ближайшее время произойдет «открытие» Мильтиниса, то есть театр начнет активно обращаться к его философским размышлениям и художественной практике, как, например, в 50-60-е годы ХХ столетия произошло с наследием Арто, мало востребованным при жизни теоретика «театра жестокости». Проложенные к Мильтинису в 60-80-х годах ХХ века пути в XXI веке все плотнее и плотнее зарастают травой забвения. И это закономерно, поскольку теперь они ведут туда, где нет ни Мильтиниса, ни его театра, существование которого может быть обеспечено только жизнью самого мастера. Не есть ли это свидетельство того, что никакой исторической «осечки» не произошло, то есть мы действительно обнаружили в истории театра явление, утратившее свою актуальность?

Философские монологи Мильтиниса и его театр никогда не были актуальными ни для кого, кроме него самого, его актеров и зрителей его театра. Секрет феномена Мильтиниса, по-видимому, кроется не в актуальности созданного им уникального в художественном смысле театрального организма и даже не в актуальности все тех же философских монологов режиссера, а в самом пути поиска истины посредством театра, в попытке преодоления театром хаоса мирозданья и хаоса собственной души, выбираясь из которого, как говорил Мильтинис, *«переживаешь творческий акт; водоворот смятений, в которых можно добиться просветления, постичь истину…»[[83]](#footnote-84)*. И здесь мы действительно встречаемся с уникальной формой деятельности интеллекта, которая именно в силу своей *редкости* должна быть отмечена историей, что очевидно и происходит. Форма жизни интеллекта не перестает существовать с уходом из жизни ее создателя. Она остается в исторической памяти и рано или поздно даст о себе знать либо очередным своим проявлением, либо выльется в миф, что, по-видимому, и стало посмертной судьбой паневежского феномена.

Сегодня Юозас Мильтинис и его театр – это отчетливо выкристаллизовавшийся миф, который все еще тесно привязан к литовскому городу Паневежису и своим существованием делающий и его (Паневежис) мифологическим пространством. Прежде чем стать отшельником, то есть человеком, живущим ради спасения души, которое возможно лишь через познание истины, и наложить на себя и своих актеров обет театра, герой мифа прошел путь постижения театра, износив не одну пару башмаков на европейских театральных дорогах, причем особенно сильно башмакам досталось на парижских улицах.

1. Материалы о Мильтинисе и его театре активно публикуются в центральной советской прессе начиная с конца 1960-х годов и заканчивая концом 80-х. Предлагаемое ниже далеко не полное перечисление публикаций в театральных журналах свидетельствует о пристальном внимании театральной критики как к личности Мильтиниса, так и к созданному им театру. Журнал *«Театр»*: *1970, №11* (Н. Балотова «Драматический театр»); *1971, №3* (В. Савицкий «Этюд о главном режиссере»); *1971, № 7* (о студии Мильтиниса пишут В. Забараускас и Д. Руткуте); *1972, №2* (рецензия А. Марковой на спектакль Мильтиниса «Вольпоне»); *1972, №12* (интервью Мильтиниса); *1973, №11* (Д. Каджюлите «Не легко быть человеком»); *1974, № 12* (О. Радищева «Занятность?»); *1977, № 5* (беседу с режиссером записал В. Гульченко); *1977, №10* (статья о Мильтинисе В. Гульченко «Я счастливый человек»); *1982, №11* (высказывания Мильтиниса о системе воспитания современного актера). Журнал *«Театральная жизнь»*: *1974, №13* (Н. Велехова «Мильтинис играет Вольпоне»); *1989, №1* (Ю. Мильтинис «Мой театр»). Одной из первых Мильтиниса «заметила» газета *«Советская культура»: 1967, 2 сентября* (беседу с Мильтинисом записала Н. Игнатова); *1969, 27 марта* (А. Образцова «Легенды и правда Паневежиса»). Об особом внимании к театру Мильтиниса зрителей говорит и факт существования на рубеже 70-80-х годов специальных «театральных» туристических маршрутов из Москвы и Ленинграда в Литву, в Паневежис. Центральным событием такой поездки становился спектакль Паневежского драматического театра. [↑](#footnote-ref-2)
2. Крымова Наталья Анатольевна (1930 – 2003), один из ведущих отечественных театральных критиков, чье профессиональное становление происходит в шестидесятые годы, нравственный заряд которых она сохранит до конца своей жизни, автор ряда книг о театре, работала в журнале «Театр», автор цикла театральных передач на телевидении, ей принадлежит «открытие» большому зрителю театра Мильтиниса. Автору данной работы довелось брать интервью у Донатаса Баниониса, чья актерская жизнь началась в театре Мильтиниса и до сих пор связана с драматическим театром Паневежиса, в январе 2003 года, кода в Литву пришло известие об уходе их жизни Натальи Анатольевны. Интервью не получилось, но остался пронизанный глубочайшей печалью рассказ актера о человеке, ставшем большим другом Паневежского театра. [↑](#footnote-ref-3)
3. Крымова Н. Имена. Рассказы о людях театра. – М.: Искусство, 1971. [↑](#footnote-ref-4)
4. Там же. С. 127. [↑](#footnote-ref-5)
5. Из интервью Э. Някрошюса, данного накануне гастролей его театра в Москве в 2004 году. - <http://2-04.newspo.ru/news/culture/15007.html> [↑](#footnote-ref-6)
6. Центр изучения наследия Ю. Мильтиниса (JUOZO MILTINIO  PALIKIMO STUDIJŲ CENTRAS) создан в Паневежисе в 1996 г. [↑](#footnote-ref-7)
7. Сакалаускас Т. Монологи. - Вильнюс: Минтис, 1987. *Sakalauskas T.* Miltinio apologija. – Vilnius: Scena, 1999.  
     [↑](#footnote-ref-8)
8. Вилар Ж. О театральной традиции. – М.: Иностранная литература, 1956. С. 115. [↑](#footnote-ref-9)
9. Сакалаускас Т. Монологи. - Вильнюс: Минтис, 1987. С. 254. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же. С. 253-254. [↑](#footnote-ref-11)
11. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 19. [↑](#footnote-ref-12)
12. Skendelienė R. Prancūzų teatro reformatorių įtaka J. Miltinio teatrinei programai // Skendelienė R. «JUOZAS MILTINIS. Kūrybinė studija». – Kaunas: Slenksčiai, 1995. P. 20-40. О парижском периоде жизни Ю. Мильтиниса см. также статьи Л. Тапинаса (Tapinas L.): Париж милостив к сильным // Литва литературная. 1985. № 1. – С. 106-135; Pédos Senos krantinéje // Nemunas. 1982. Nr. 3. – P. 32-35. [↑](#footnote-ref-13)
13. Из интервью М. Карбаускасакорреспонденту газеты «Известия». 25февраля 2003 г. //<http://www.mxat.ru/press/texts/1853/> [↑](#footnote-ref-14)
14. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 54. [↑](#footnote-ref-15)
15. Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. – М.: Иностранная литература, 1958. С. 81. [↑](#footnote-ref-16)
16. Название театра Ľ Atelier в пер. с фр. - «мастерская», «цех». Дюллен, по сути, обыгрывает в манифесте оба значения: «корпоративная организация» предполагает профессиональное объединение, т. е. «цех»; «изучение инструмента» предполагает «мастерскую». [↑](#footnote-ref-17)
17. Цит. по кн.: Финкельштейн Е. Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати, Жорж Питоев. – Л.: Искусство, 1974. С. 45. Присущее авангарду стремление облекать свои программные идеи в форму манифеста органично и для молодого Мильтиниса, который буквально накануне своего отъезда в Париж приклеил на дверях администрации театра в Шауляе, в котором он в это время работал, свои *«десять тезисов о театре» (*Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С.40), содержание которых сводилось к протесту против театральной фальши, *«убогого профессионализма»,* к требованию изучения языков и глубокого познания искусства. Тезисы Мильтиниса далеки от концептуальности манифеста, вероятно, поэтому его по истине феноменальная память их не сохранила. Приклеив к административным дверям неприятие театра, в котором вынужден был, за неимением другого, существовать, Мильтинис, с одной стороны, провоцирует свое изгнание, с другой – открывает для себя дверь в иную жизнь. [↑](#footnote-ref-18)
18. О наборе в студию Дюллена Мильтинис узнал, уже находясь в Париже, прочитав объявление в газете. [↑](#footnote-ref-19)
19. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. С. 117. [↑](#footnote-ref-20)
20. Барро Ж.-Л. Размышления о театре. – М.: Иностранная литература, 1963. С. 67. [↑](#footnote-ref-21)
21. О глубоком внимании Дюллена к исканиям Станиславского подробно пишет Е.Л. Финкельштейн в своей книге «Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати, Жорж Питоев». – Л.: Искусство, 1974. С. 92-93. [↑](#footnote-ref-22)
22. Naujoji romuva, 1932, № 34-35 // Цит. по кн.: Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 46. [↑](#footnote-ref-23)
23. Финкельштейн Е. Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати, Жорж Питоев. – Л.: Искусство, 1974. С. 21. [↑](#footnote-ref-24)
24. Барро Ж.-Л. Размышления о театре. – М.: Иностранная литература, 1963. С. 26. [↑](#footnote-ref-25)
25. Питоев Ж. Статьи. Выступления. Интервью. Письма. Сборник. – М.: «Кстати», 2005. С. 120. [↑](#footnote-ref-26)
26. Жуве Л. Мысли о театре. – М.: Иностранная литература, 1960. С. 136. [↑](#footnote-ref-27)
27. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. С. 135. [↑](#footnote-ref-28)
28. Жуве Л. Мысли о театре. – М.: Иностранная литература, 1960. С. 160. [↑](#footnote-ref-29)
29. Там же. [↑](#footnote-ref-30)
30. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 128. [↑](#footnote-ref-31)
31. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 203. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же. С. 77. [↑](#footnote-ref-33)
33. О каунасском периоде жизни М. Чехова подробно пишет Л. Бюклинг в монографии «Михаил Чехов в западном театре и кино». – СПб.: Академический проект, 2001. С. 160-188. [↑](#footnote-ref-34)
34. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма. – М.: Искусство, 1986. С. 256. [↑](#footnote-ref-35)
35. В истории русского театра известен как Андрей Матвеевич Жилинский, работавший в МХТ (1918-1922), бывший соратник Михаила Чехова по МХАТ 2-му. В Литве Жилинский (Жилинскас) работал как актер, режиссер и педагог, а так же, как уже отмечалось, был директором Литовского государственного театра в Каунасе (1930-1933). [↑](#footnote-ref-36)
36. Театр в Шауляе являлся филиалом Литовского государственного театра, директором которого был А. Жилинскас, знавший конфликтного Мильтиниса и как ученика школы сценического искусства при вышеназванном театре. [↑](#footnote-ref-37)
37. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 36. [↑](#footnote-ref-38)
38. Из письма М. Чехова А.М. Жилинскому. 31 июля 1929 г. Берлин // Цит. по кн.: Чехов М.А. Воспоминания. Письма. – М.: Локид-Пресс, 2001. С. 321. [↑](#footnote-ref-39)
39. Летом 1932 года Мильтинис в Париже встречается с Жилинскасом, который предложил ему осенью вернуться в Каунас, где в это время будет Чехов, а также пообещал помочь получить стипендию для обучения в Париже в следующем году. Это предложение, с одной стороны, говорит о серьезном отношении Жилинскаса к Мильтинису и свидетельствует о том, что Жилинскас допускал для Мильтиниса возможность занятий с Чеховым в группе своих студийцев. С другой, стипендии Мильтинис так и не получил. Оставшись в Париже, Мильтинис вовсе не пренебрег встречей с Чеховым, он просто не имел денег на дорогу и, кроме того, хотел «учить языки и начать изучать театр, чтобы потом быть нужным, чтобы не бросали, как никому не нужную вещь». Вернуться назад буквально через несколько месяцев для него означало признать свое поражение. О своих встречах с Жилинскасом он пишет из Парижа П. Каруже 4 июля 1932 г. (Sakalauskas T. Miltinio apologija. – Vilnius: Scena, 1999, p. 28). О причинах, побудивших Мильтиниса остаться в Париже, узнаем из его письма к Ц. Гринюте от 5 августа 1932 г.(там же, р. 37). [↑](#footnote-ref-40)
40. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 42. [↑](#footnote-ref-41)
41. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма. – М.: Искусство, 1986. С. 231. [↑](#footnote-ref-42)
42. Из письма М. Чехова В.Э. Мейерхольду. Интересно, что письмо, возможно, написано 13 февраля 1933 г. все в том же Каунасе. Цит. по кн.: Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма. – М.: Искусство, 1986. С. 408. [↑](#footnote-ref-43)
43. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма. – М.: Искусство, 1986. С. 235. [↑](#footnote-ref-44)
44. Там же. [↑](#footnote-ref-45)
45. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1995. С. 120. [↑](#footnote-ref-46)
46. Цит по кн.: Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. – СПб.: Академический проект, 2001. С. 108. [↑](#footnote-ref-47)
47. Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. – СПб.: Академический проект, 2001. С. 109. [↑](#footnote-ref-48)
48. В Париже Мильтинис тесно общается не только с Дюлленом, но и с прошедшими его школу актерами, с товарищами Дюллена по режиссерскому цеху, среди которых, кроме Жана-Луи Барро, выделим еще Жана Вилара и Антонена Арто. В квартире, которую некоторое время Мильтинис снимал вместе с Барро, бывали Луи Арагон, Жак Превер, Поль Элюар, Андре Бретон, Пабло Пикассо. Такие «сборища» дали ему очень многое и, прежде всего, убеждение в том, что и актеру, и режиссеру необходимы обширные знания. Мильтинису довелось беседовать и с писателем Андре Жидом. См. кн.: Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 75. См. ст.: *Тапинас Л.* Париж милостив к сильным // Литва литературная. 1985. № 1. – С. 106-135. [↑](#footnote-ref-49)
49. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. С. 130. [↑](#footnote-ref-50)
50. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. С. 135. [↑](#footnote-ref-51)
51. Там же. С. 131. [↑](#footnote-ref-52)
52. Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма. – М.: Искусство, 1986. С. 243. [↑](#footnote-ref-53)
53. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. С. 132. [↑](#footnote-ref-54)
54. В письме 25 августа 1935 г. Ж.-Л. Барро предлагает Ю. Мильтинису поехать на гастроли, где будет показан спектакль «Вокруг матери», в котором Мильтинис может сыграть одну из ролей «без слов», а также, если тот захочет, то и другие роли, «со словами». См. полный текст письма в кн.: Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 63. [↑](#footnote-ref-55)
55. Арто А. Театр и его двойник. – СПб.: Симпозиум, 2000. С. 103. [↑](#footnote-ref-56)
56. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 197. [↑](#footnote-ref-57)
57. Арто А. Театр и его Двойник. Театр Серафима. – М.: Мартис, 1993. С. 141. [↑](#footnote-ref-58)
58. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 73. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же. С. 211. [↑](#footnote-ref-60)
60. Максимов В.И. Актерское искусство в теории Антонена Арто. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 1999. С. 28. [↑](#footnote-ref-61)
61. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 253. [↑](#footnote-ref-62)
62. Там же. С. 195. [↑](#footnote-ref-63)
63. Подробно об этом см. в кн.: Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. – М.: Искусство, 1979. С. 140-143. [↑](#footnote-ref-64)
64. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 250-251. [↑](#footnote-ref-65)
65. Сакалаускас Т. Монологи: Пер. с литов. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 230. [↑](#footnote-ref-66)
66. Там же. [↑](#footnote-ref-67)
67. Там же. [↑](#footnote-ref-68)
68. Вилар Ж. О театральной традиции. – М.: Иностранная литература, 1956. С. 117. [↑](#footnote-ref-69)
69. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 117. [↑](#footnote-ref-70)
70. Там же. С. 203. [↑](#footnote-ref-71)
71. Там же. С. 253. [↑](#footnote-ref-72)
72. Там же. С. 128. [↑](#footnote-ref-73)
73. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 144. [↑](#footnote-ref-74)
74. Там же. С. 20. [↑](#footnote-ref-75)
75. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же. С. 26. [↑](#footnote-ref-77)
77. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 47. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же. С. 77. [↑](#footnote-ref-79)
79. Там же. С. 262. [↑](#footnote-ref-80)
80. Галинис А. История театрального Паневежиса: Дипломная работа. Ярославль. Ярославский государственный театральный институт, 2005. С. 64-66. [↑](#footnote-ref-81)
81. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику /Сб. ст./. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 66. [↑](#footnote-ref-82)
82. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 253. [↑](#footnote-ref-83)
83. Сакалаускас Т. Монологи. – Вильнюс: Минтис, 1987. С. 254. [↑](#footnote-ref-84)