

ПО СТРАНЕ
СОВЕТОВ

ЖИЗНЕННАЯ ПОЗИЦИЯ

ТЕАТР

ПОСТИГАЯ
ЖИЗНЬ ДУШИ

Более четверти века тому назад любители театра, критики заговорили о Ю. Мильтинисе и руководимом им театре в небольшом литовском городе Па-

невежисе. Заговорили о необычных спектаклях этого коллектива, серьезных и строгих, о замечательном мастерстве режиссера и актеров созданной им груп-

пы. Ныне Паневежским театром руководит Донатас Банионис — актер, хорошо знакомый зрителям.

Чем живет коллектив сегодня?



можно интересно работать сразу, в двух творческих сферах. Я уж не говорю о классических примерах — К. С. Станиславском, Вс. Э. Мейерхольде и других.

И в Паневежском театре недавно состоялся дебют актера Малого театра Э. Марцевича, который поставил «Обыкновенную историю» И. Гончарова и интересно проявил себя на новом поприще. Он серьезно готовился к этой работе, долго учился у Мильтиниса. Марцевич пришел в коллектив, уже зная его, и у нас не возникало никаких расхождений во взглядах. Опыт такой работы оказался взаимно полезным. Мы думаем сейчас и о других режиссерах, приход которых обогатит коллектив, поможет ему.

Есть люди, которые любят в театре сложные загадки, метафоры и иносказания. Мне дороже всего Человека на сцене, неповторимость его духовного мира, чудо его преображения. До сих пор не знаю ничего выше того искусства, которое увидел на сцене МХАТа в 1948 году, впервые приехав в Москву. Для меня оно на всю жизнь стало идеалом. Меня потрясала в спектаклях Художественного театра той поры пронзительная человечность. Убежден, что в этих традициях — главное наше богатство, и только развивая, углубляя их в соответствии с требованиями сегодняшнего дня мы — в том числе и мой родной Паневежский театр — сможем воплотить на сцене жизнь души современника.

Донатас БАНИОНИС.
Народный артист СССР.

Хорошо помню конец пятидесятых годов — спектакли молодого «Современника», какого-то совершенно неожиданного Г. Товстоногова в Большом драматическом театре... Все это возникало одновременно, в искусстве рождалось что-то новое, свежее. Потом однажды найденное стало повторяться, и вот мы уже слышим упреки в следовании неживым традициям и снова стоим перед проблемой поиска новых импульсов, ибо без умения сказать нужное слово на понятном сегодняшнему человеку языке нет театра. Но в чем оно, это новое слово?

Ю. Мильтинис часто говорил — и это был главный принцип его художественной программы, — что в искусстве искать надо не новое, а вечное. В том, что мы открывали для себя в 60-е годы, я убежден, были и крупницы вечного. Мы искали глубину — мысли, характера, конфликта. Мы черпали из неиссякаемого источника жизни великие идеи и с помощью большой драматургии старались передать их через живого человека на сцене. Все было для нас заново, в первый раз, хотя мы и не открывали никаких америк. Мы исходили из уже открытого К. С. Станиславским, но стремились сделать его учение «своим».

Признаюсь: менястораживают молодые режиссеры, которые игнорируют в пьесе глубину идеи, характера ради формальной театральности. Во имя чего ломается композиция классического произведения? Во имя чего изобретаются немислимы мизансцены, если при этом произносятся не соответствующие им, обыденные слова? Разве не естественнее сказать их так, чтобы зритель запомнил мысли человека, а не

его нелепую позу? Что дают такие решения? Только эффект ради эффекта. И, бывает, молодые наши режиссеры обманываются, считая такое изобретательство открытием, хотя на поверку оно оказывается подражательным и вторичным.

Для меня главное в театре — правда. Потому и не отпускает от себя опыт Станиславского и других больших режиссеров-психологов, что только в человеке можно найти истину искусства и источник бесконечного познания. Мне интересен герой во всей глубине и сложности его духовного потенциала, в естественной красоте его мыслей и чувств.

Иногда думаешь, что мы слишком привыкли к тому, что делаем, заштамповались, стали повторять себя. Порой не мы владеем формой, а словно бы форма владеет нами, потому что черпаем новое не из жизни, а из своих театральных «запасников». Хочется освежить наше искусство, но все дело в том — как, какими средствами это сделать. Заменить живого человека схемой или символом, взорвать закостенелую форму, предложив взамен другую, эффектно-театральную, — не путь настоящего театра.

А каков он, подлинный путь? Свято верю в одно — не формальные поиски, не сценическая техника, не постановочные эффекты как таковые приведут нас к желаемому обновлению, а все более глубокое проникновение в «жизнь человеческого духа». О каких бы глобальных проблемах мы ни говорили со сцены, мы должны говорить о человеке. Когда Товстоногов так ставит спектакль о лошади, что я сопереживаю

Холстомеру и потом долго думаю о жизни, о судьбах людских, то это значит, что режиссер совершил настоящее открытие.

Конечно, искусство вне формы — не искусство, нельзя перенести на сцену просто кусок жизни, не переплавив его сначала в образ. На одном и том же материале действительности может быть создано произведение поэтическое и сатирическое, трагическое и комедийное. Все зависит от того, как художник увидит жизнь, в какую форму ее отольет, какую мысль выразит. Один предпочитает иметь дело с символами, другой — с бытовыми характерами, но даже самое жизнеподобное произведение должно иметь обобщающую идею и формальную выраженность, без этого оно не станет явлением искусства.

Призывая к простоте, я имею в виду простоту содержательную, а не ту, про которую говорят, что она «хуже воровства». Высшая же простота в искусстве — самое трудное. Знаю это по собственному актерскому опыту в театре и в кино. Сложнее всего, например, в фильме «Мертвый сезон» было сыграть не сцены динамические, внешне действенные, а те, что требовали максимальной внутренней концентрации духовной энергии. Думаю, что сегодняшнее увлечение молодых режиссеров и актеров внешней выразительностью связано порой с их недостаточно высоким профессионализмом.

Свою главную задачу как руководитель театра вижу в сохранении уже накопленного и потому озабочен поисками режиссера, который исповедовал бы наши принципы. Он

может быть молодым, неопытным, прямо со студенческой скамьи, но условие художнического единения обязательно. Мильтинис воспитал Паневежский театр в определенной творческой вере, в определенной эстетике и за сорок лет работы заложил очень прочные основы психологического искусства. Поэтому нужен не просто постановщик, а такой, который стал бы для театра своим.

Сохранить основы искусства, в котором мы были воспитаны, сегодня особенно важно еще и потому, что психологический театр завоевывает мир. Я видел спектакли во многих странах и с полной ответственностью утверждаю, что современная режиссура все ближе подходит к школе Станиславского, осознает великую силу его учения.

Обстоятельства сложились так, что сам я тоже берусь за постановку спектаклей и волей-неволей вынужден разбираться в тех сложных отношениях, которые возникли сегодня между актером и режиссером. Думаю все же, что актеры, берясь за режиссуру, в большинстве случаев девальвируют профессию. Режиссером надо родиться. Это особый талант, склад мышления, особое восприятие мира. Можно быть хорошим музыкантом-исполнителем и не уметь руководить оркестром, можно быть прекрасным дирижером и слабо владеть инструментом. Так и в театре. Профессиональные навыки придут, но умение мыслить сценическими образами воспитать нельзя, это редкий дар, поэтому хороших режиссеров не так уж много. Хотя деятельность О. Ефремова в театре или С. Бондарчука в кино и свидетельствует о том, что