

29 СЕН 1974



Характерно также, что в спектаклях Милытиниса очень редки массовые сцены. А когда присутствуют толпы все же необходимо, у Милытиниса это не толпа, а просто много людей, разных и значительных. Вспоминается удающийся республиканской премии спектакль «Податная целина», в массовых сценах которого судьба каждого из участников обязательно прочерчивалась в спектакле, как прочерчены были на заднике борозды вспаханной земли. И Давыдов приходил со своей правдой не ко всем сразу, а к каждому в отдельности, каждого в отдельности убеждал. И самый спектакль игрался не в традиционном для этого произведения жанре эпопеи, а был спектаклем камерным, хотя речь в нем шла о Человеке и Истории. Тот же принцип расчленения «массовки» заметен и в постановке москвичам «Марин» (пьеса А. Савицкого) — в сценах собраний. Кроме того, Милытинис использует в «Марин» прием, который как бы говорит нам, что не только любя

и любовью. И помогал ему не только мужчинам, товарищи и единоумиленники, но и в не меньшей степени — женщинам, любящим и любимым.

Юные женщины в театре Милытиниса — женщины, вступающие на цыпочках, задушевные и музыкальные, без тени покетства и зазора, хозяйственны чистоты и бескорыстия. Они оставляют свой легкий след почти в каждом спектакле. В «Податной целине» Вера (Г. Урбанавичюте), любимая Давыдова, закрепляет окончательно его человеческую и социальную победу. В «Каруселях» (пьеса В. Миланова, режиссер — В. Влэдис) Аста (Е. Матулайте) дарит любимому больше чем любовь — отречение от своей личной ради вещей, которые в тот момент кажутся герою важнее — удобства, устроенности, теплоты. В «Марин» Олимпиада (Д. Вадутите) как бы принимает эстафету из ру Давыдова времени «Податной целины», берет на себя его функцию. Ее метод — доброта, терпение, человечность. Она уме

ет, и как на уроке, из всей сложности и многообразия идей, мыслей, взаимоотношений Милытинис выводит являющуюся в простую формулу. В «Пявасх смерти» Стриндберга Агнес расставляет букет, подаренный Загару, и расставляет цветы по отдельным вазам — отдельно белым, отдельно красным, отдельно зеленым листья. Так в Милытиниса в сплетении обстоятельств, в нагромождении противоположных страстей, в соединении несоединимого настойчиво стремится отделить, отфильтровать неважное от доброты, нежность от злония, благородство от предательства. Гордая уезжает взаимноотношений трагическая — Загара (Д. Банюнис), его жены Агнес (Д. Меленяйте) и его дочь Курта (Б. Бабунаскас) друг с другом и каждого из них с самим собой, является, расщепляя невозможно — не зря этот символический уезд, сплеченный из целей, являющихся в токовании в первой части спектакля. И в самом деле, для Загара и Агнес все безразлично: механизмы из неважности так сильно закружились, что надежды разоборь его и обезвредит лет, но его можно продемонстрировать как некий тайный клинический случай. И не потому ли юная Юдита, дочь Загара (Р. Кайрите), предостерегает историю своего отношения и Агнесу, сыну Курта (Б. Голукаскас), предостерегает колу, запутанность своего отношения к миру, что этот трагический пример у нее перед глазами? Не потому ли Милытинис решает судьбу молодых героев как судьбу юную, как ожидание счастья и надежды на него? И не потому ли сцена объяснения Юдита и Агнеса — светлая сцена, омытая солнцем и дождем, дает зрительному звуку отлив от мучительного напряжения, которого требуют предыдущие сцены, разряжает бесполой тоску, вводит из ада в чистилище?

«Театр», говорит Милытинис, — необходимость человеку, чтобы осознать свою жизнь, самого себя. Последний человек не только сознательный, но и своим собственным творчеством, театр помогает ему родиться. Романтизм человека — праздник, но ему сопутствует страдание. Таким образом, концепция театра, которой придерживается Милытинис, основана на убеждении, что в театре постигается истина, которую людям не всегда удается постичь и высказать в их повседневном существовании. Эта истина является человеку через героев спектаклей и через ситуации. В театре Милытиниса эта ситуация трагическая, в герою чаще всего — люди, «выпавшие» из своей среды, из привычных норм поведения, из покоя.

Как и полагается героям трагедии, герои спектаклей Милытиниса гибнут, но, подобно тому как в несколько последних минут, предшествующих смерти, человек мысленно успевает просмотреть всю свою жизнь, так за 2-3 часа сценической жизни зрители постигают то, для чего и целой жизни бывает мало, и успевают прозреть, пережить разрушение, отречение, расставание, тысячу раз принять канважную ситуацию и тысячу раз против нее восстать.

Даже в такой бытосной мелодраме, как «Карусель», Паневижский театр говорит изломом высочайших понятий, потому что то, к чему мы в последственности нередко уны, применяем, никогда не перестает поражать театр. Его нравственная поэзия позволяет назвать всю эту историю жизненным утрату словом, которое другие стесняются употребить в этом контексте — предательство. И потому режиссер прав, когда сцена отречения Феликсаса (П. Степанавичюс и А. Паулавичюс) от Асты вымывает правую ассоциацию с «Лебединым озером» — с моментом, когда принц выбирает Черного лебедя — Одиалю, поправ клятву, данную Одетте. И если бы в момент предательского поцелуя Феликсаса грянул гром, как в балете, а зтом была бы невинность, но не было бы фальши.

Милытиниса в режиссерии — его ученикам чудно то, что теперь зрители «ташатом постановочная» — какие бы то ни было постановочные эффекты, размах, стремление завоевать зал приступить. Истина в этом театре облачена в одежды глухих и строгие и говорит всегда сдержанно, с достоинством, какой бы пламень в себе ни таила. Смысл, время, ритм — это внутри актера, на них — это являющаяся алгебра, на них — это плечо, аналитический Милытинис не только претит чужой симулы, судьбы героев, но и его, Милытиниса, груз раздумий и жизненного опыта.

Простота сценического языка Паневижского театра может показаться архаичной, старомодной — мы привыкли к современным режиссерским изыскам. Однако это та старомодность, что не поддается моде. Та простота, исполненная искренности и смысла, что доходит до сердца зрителей во все времена.

И. МАГКОВА

НА СНИМКЕ: перед началом спектакля в Москве.

Фото А. Риньянина

ТЕАТР МИЛЫТИНИСА

общность людей распадается на явности, но и все эти будто отдалено от других существующие люди объединены в некую общность. В данном случае их объединяет город, в котором они живут, маленький город, где, как в деревне, все друг про друга все знают. Вот отсюда и ренария в зам — аконтериями героев друг про друга, прежде представления случившихся с ними событий зрителей.

Смешуствут и более глубокие связи, более принципиальная преемственность между «Податной целиной» и «Марией».

Когда Давыдов — Банюнис, являющийся и неустойчивый, как бы притесняющийся с собой своей заведомой опришки, входящая в гармоничный, чистейший, прочно сложенный мир, чуждая ему среда все время стремилась вытолкнуть это инородное тело, сопротивляясь ему всеми силами красным. Давыдов преодолевая это сопротивление, без раздражения, не силой,

ет не противопоставлять, но примирять интересы общесоциальные с интересами отдельно взятого индивида, унаследовать в этом индивидуальное как раз частную общесоциальное.

Банюнис играет Добротина, не отнимая у него ни преданности делу, ни его правоты, ни обаяния; но только его герой научился лемоготу, отгородился от людей железом турбин (не зря в спектакле его кабинет помещен внутри турбины), он изощряется в науке управлять, но забыл о вещах значительных и простых, забыв о том, что он — душа человеческую строим.

Эта забота о спасении души человека, борьба за душу, за духовное — во всех спектаклях Милытиниса. Только за духовно полезным, нравственным искусством признает режиссер право на существование. Из его спектаклей зритель не пременим должен извлечь нравственный

речь идет не только о техническом мастерстве, но и о том, что каждая роль в этом спектакле как бы заявка актера на право сыграть многие другие роли мирового репертуара. Так, Волонка — Милытинис — это и Шейков, и Арган из «Мининого болыного»; Москва, его слуга (В. Бартулович), — это и Скален, и Тартоф, родственник Корбачю (И. Виткус), это и Гарпагон, и Пашошия и т. д. «Волонка» — школа актерского мастерства, школа серьезного и общедоступного театра.

Однако Милытинис не стал бы, наверное, таким большим режиссером в человеке, если бы был только учеником и последователем, а не основателем и учителем в то же время. В нынешнюю эпоху смены режиссеров, стремящихся исполнить в борьбе в спор немедленно, режиссером, имеющим дело чаще всего с подростками, сформировавшимися актерами и зрительями, которых нужно победить или убедить, Милытинис работает, как селекционер в своем саду, и, прежде чем создать спектакль, созидает актеров. Известно, что все актеры Милытиниса — его ученики, из них сформирована труппа Паневижского драматического театра.

В этой труппе нет звезд и солистов. Нет тут и статистов. Не зря в «Волонке», например, бессловесный выход И. Купушис в роли слуги Корбачю ни для кого в зале не остался незамеченным.

Они астротились в Москва год назад на международном театральном конгрессе: «Здравствуй, как поминаешь?» Как было из прошло почти сорок лет с момента из последней встречи. Жю-Пьер Барро на этом конгрессе представляла Францию, Юозас Милытинис — Литовскую ССР. В 30-х годах они вместе учились в Париже в Ателье у Шарля Дидла, но Барро остался «последним парижанином», а Милытинис всю жизнь потом провел в литовском городе Паневежисе, где создал театр, ставший знаменитым.

О французской школе Милытиниса писало достаточно много, мы вспоминаем здесь о ней лишь в связи с конкретным спектаклем, показанным на проходящих в Москве гастролях Паневижского театра «Волонка» Бена Диксона — спектакль о Дидла, дань ученику: именно «Волонка» был одним из лучших спектаклей Дидла в середине 20-х годов; именно его, Дидла, вариант пьесы берет для своего спектакля Милытинис и роль Дидла — Волонка играет сам.

Такие спектакли, как парадокс-алле, надо открывать гастролям, потому что мы сразу видим, как много могут и умеют актеры. И речь идет не только о неприхотливости и раскованности исполнительцев. О безупречной линии, безупречной, ослепительной, сопутствующей каждому персонажу, как постоянный эпитет, то есть