

И. В. Азеева

Театральная школа Юозаса Мильтиниса: судьба феномена

Выполнено по материалам Российской научной конференции «Творческая личность – 2014: поступок и образ»

В статье рассматривается феномен театральной школы литовского режиссера и педагога Юозаса Мильтиниса, создавшего в 40-е гг. XX в. в городе Паневежисе драматический театр и актерскую студию при нем.

Цель статьи состоит в раскрытии феномена конкретной театральной школы, ранее подробно не описанного в исследовательской литературе. Очерчивая судьбу данной театральной школы, автор обращается к воспоминаниям Ю. Мильтиниса и актеров, обучавшихся в студии Паневежисского театра.

Театральная школа Мильтиниса тесно связана с его собственным ученичеством в театральной студии при парижском театре «Ателье», возглавляемом режиссером и педагогом Шарлем Дюлленом. Обретя собственную театральную практику, Мильтинис формирует и свою актерскую школу, в рамках которой он разрабатывает оригинальную (авторскую) методику воспитания творческой личности актера.

Автор акцентирует внимание на проблеме эволюции данной школы в иных творческо-педагогических практиках, утверждая ее абсолютную зависимость от личности и творчества самого Ю. Мильтиниса. Анализируя описываемый феномен, автор определяет его место в литовской национальной театральной школе, а также в системе европейской театральной школы в целом.

Ключевые слова: феномен театральной школы, литовский театр, Юозас Мильтинис, актерская студия.

I. V. Azeeva

Theatre School of Juozas Miltinis: Destiny of the Phenomenon

The article revises the phenomenon of the Lithuanian theater school director and teacher Juozas Miltinis, who created drama theatre and acting school in the city of Panevėžys in 1940-s.

The purpose of this article is to reveal the phenomenon of specific theater school, which was not described in the research literature before. While revising the fate of the drama school, the author refers to the memories of Miltinis and actors, who were raised in the studio of Panevėžys theater.

Miltinis' theatre school is closely connected to the school of French theatre "Atelier" headed by director and teacher Charles Dyullen, which Miltinis attended by himself. While having his theatre practice Miltinis forms his acting school on his original method of education of the actor and his personality.

The author of the article puts her accents on the problem of evolution of this particular school in different artistic and pedagogical practices. She declares school's complete submission to the personality of Miltinis. Analyzing the described phenomenon the author defines the place of Miltinis in the Lithuanian national theater school, as well as in the European theater school in general.

Keywords: a theatre school phenomenon, theatre of Lithuania, Juozas Miltinis, an acting studio.

Театральная школа – один из наиболее сложно описываемых (фиксируемых) феноменов культуры. Являясь и фундаментом, и почвой театрального искусства, школа неразрывно соединяет в себе творческую, духовную и образовательную природу и столь же неразрывно связана с незаурядной творческой личностью, формирующей школу. Профессиональное формирование и становление личности актера в театральной школе происходит при непосредственном

контакте будущего актера с лидером школы – режиссером или актером, яркой творческой личностью. В школе происходит прямая передача от мастера (учителя) к ученику не только буквальных профессиональных умений и навыков, но и творческой идеи, носителем, а часто и автором которой является учитель.

Театральная школа того или иного национального драматического театра, понимаемая в широком смысле, складывается из ряда ярких

творческо-педагогических опытов, порой чрезвычайно отличающихся в методических аспектах воспитания актера один от другого. В этом и заключается основная трудность описания феномена театральной школы, понимаемой в широком смысле. Отметим, что вышесказанное, безусловно, относится и к русской театральной школе, о чем, в частности, свидетельствует и утверждение одного из ведущих современных режиссеров-педагогов профессора, много лет работающего в ярославской театральной школе, народного артиста России А. С. Кузина: «*Считать русскую театральную школу чем-то единым как в смысле художественной системности (целостности), так и в смысле внятной и определенной логики преемственности, без которой само понятие школы не имеет права на существование, невозможно*» [12, с. 238].

Исследователь, обращаясь к феномену театральной школы, становится создателем мозаичной фрески под названием «Театральная школа». Он складывает свою мозаику из описания локальных феноменов, располагая в непосредственной близости те, что связаны общей театральной идеологией и практикой. Ближе всего одна к другой оказываются театральные школы, сформировавшиеся в русле единого творческо-педагогического искания, вокруг крупной фигуры лидера. Однако мозаика не перестает быть тем, чем она является по своей сути: соединением отдельных фрагментов в целостную картину. И в этой картине достаточно легко обнаруживаются лидеры-доминанты, а также тесно связанные с ними яркие фигуры, избравшие свой путь, но не потерявшие связь с лидером, не отрекшиеся абсолютно от его концепции воспитания актера, не мутирующие, а эволюционирующие в концепции своего учителя. В таких мозаиках часто доминирует один «цвет», но спектр его «оттенков» может быть чрезвычайно широк.

Мозаичная картина национальной театральной школы не может быть завершена, «вставлена в рамку», как не может быть прекращена жизнь театра, связанного с ней. В эту картину не может и не должна попасть не оправданная яркой педагогической практикой составляющая.

Театральная школа, в узком смысле понимания феномена, ограничена рамками творческой жизни ее лидера. *Предметом* исследовательского внимания в данной статье и является такая школа. Это одна из ярких театральных школьных практик, представляющих даже не «оттенки», а супер-локальные и достаточно неожиданные школы-взрывы, еще более усложняющие моза-

ичную картину. Данный феномен обнаруживается на территории литовской национальной театральной культуры и именуется *театральной школой Юозаса Мильтиниса*. Особые перспективы в изучении судьбы данного феномена открываются благодаря достаточной отдаленности его во времени (40–70-е гг. XX в.). Таким образом, в концепции мозаики есть возможность не только обнаружить его в целостной картине литовской национальной театральной школы, но и осмыслить степень «органичности», «обусловленности» его жизни именно в этом месте и в это время.

Помнят ли сегодня Мильтиниса в театральном пространстве Литвы, России и Европы в целом? Можно ли утверждать, что его актерская школа, созданная в театре глубоко провинциального литовского города Паневежиса, жива? Эймунтас Някрошюс, с именем которого связан мировой успех литовского театра на рубеже XX–XXI вв., на вопрос журналиста 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*». [13]. Театр и актерская школа Мильтиниса давно стали страницей театральной истории, к которой обращаются нечасто, как правило, приводя ее в качестве примера жизни яркого театрального феномена в пространстве небольшого провинциального города. В сентябре 2014 г. ушел из жизни, пожалуй, самый известный из учеников Мильтиниса – Донатас Банионис, и его уход поставил, как можно полагать, окончательную точку в живой истории этой театральной школы.

В настоящее время не стоит задача описания феномена театра Мильтиниса, поскольку он в советском театроведении и открыт, и замечательно описан известным театроведом Н. А. Крымовой [10; 11], а также В. Забраускасом [8]. К философскому аспекту жизни этого феномена обращался и автор данной статьи [1]. Однако ни в одной из известных публикаций исследователи принципиально и глубоко не сосредоточены на феномене театральной школы Мильтиниса, существующей буквально с момента возникновения театра в Паневежисе (1940) и до ухода Мильтиниса из театра (1980). Исключение составляет лишь статья В. Забраускаса «Студия Мильтиниса», опубликованная в журнале «Театр» в 1971 г. [9]. Однако в данной публикации театральная студия Мильтиниса представлена не как феномен истории театра и культуры в

целом, а как творческо-педагогическая практика, переживающая определенный этап своего развития и наблюдаемая исследователем-современником.

Мильтинис понимал театр как «катализатор жизни» [14, с. 253], как «...способ, медиум, дабы познать, постичь человека» [14, с. 195]. Его театр есть «философия деяний» [14, с. 203], «лаборатория человечности» [14, с. 253], в которой «должен идти постоянный процесс превращения индивидуальности в личность» [14, с. 128]. Театр дает ему возможность «чувствовать, что такое человек, в чем его величие и ничтожество», театр «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» [14, с. 144].

Это краткое изложение концепции театра Мильтиниса, позволяет предположить, насколько сложной должна быть школа, воспитывающая актеров для жизни в нем. Важно отметить и то, что формируется эта школа при театре, полагающем себя лабораторией, в которой сам режиссер и его актеры – одновременно и практиканты (ученики, исследователи, экспериментаторы) и подопытные (подвергаемые эксперименту). Не ставя перед собой цели создания новой театральной системы, Мильтинис сделал театр инструментом в изучении человека. Одной из важных частей этого инструмента была и актерская школа.

Чтобы обращаться к феномену школы Мильтиниса, необходимо сказать сначала о том, какую школу получил (взял у своих учителей) он сам. Начав освоение актерской профессии в школе сценического искусства при Литовском государственном театре в Каунасе (1928–1931), Мильтинис сразу попадает к педагогам, тесно связанным с русской театральной школой: Кастантас Глинскис и Борисас Даугувиетис к театральному искусству приобщались в Петербурге, первый – в театральной школе при Петербургском театре Литературно-художественного общества (Суворинский театр), второй – воспитанник Петербургского театрального училища. Достаточно подробно эту страницу жизни Мильтиниса описывает В. Забраускас [8, с. 61–62].

В 1929 г. Мильтинис получил возможность ученичества у Андриуса-Олеки Жилинскаса, пришедшего в каунасскую школу и ставшего в ней ведущим педагогом. (В истории русского театра Жилинскас известен как Андрей Матвеевич Жилинский, работавший в МХТ в 1918–1922

гг., а также бывший соратником Михаила Чехова по работе во МХАТе 2-м). Педагогическая деятельность Жилинскаса, опиравшаяся на традиции актерской школы МХТ, носила для литовского театра того времени безусловный новаторский характер. Однако не Жилинскасу и не Михаилу Чехову, ученичество Мильтиниса у которого безуспешно пытался организовать все тот же Жилинскас, суждено было стать ключевыми наставниками в его жизни. Определяющее влияние на формирование и актера, и режиссера Мильтиниса оказало обучение в актерской студии (1932–1937) при парижском театре «Ателье», возглавляемом одним из лидеров европейского театрального авангарда Шарлем Дюлленом. Мильтинис, вспоминая ученичество у Дюллена, говорил, что тот не учил актерской профессии как таковой, а лишь помогал молодым раскрыться [14, с. 54]. Предупреждение Дюллена об опасности в актерской профессии «недостатка искренности по отношению к самому себе», об опасности отсутствия «внутренней жизни» [14, с. 81] Мильтинис будет не только помнить всю свою жизнь, но и жестко ему следовать в своей театральной педагогике. Идея театральной лаборатории также будет заимствована Мильтинисом у Дюллена [15, с. 45].

Отметим, что знакомство Мильтиниса с русской актерской школой оказалось возможным и в Париже. В актерской школе Дюллена в качестве педагогов работали ученики К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова – Владимир Соколов и Георгий Серов. Занятия Соколова, ведущего в школе Дюллена актерское мастерство, были увлекательными, о чем пишет знаменитый друг и однокашник Мильтиниса Жан-Луи Барро [3, с. 117]. Сам учитель Дюллен не скрывал того, что о методах воспитания актера в школе Станиславского он узнавал от Серова и Соколова [15, с. 92–93].

Обращаясь к истории творческо-педагогической практики театральной студии при «Ателье», можно уверенно говорить о том, что Мильтинис прошел одну из самых авангардных для того времени театральных школ, где получил профессиональные умения и навыки, которые, к сожалению, не были активно использованы им собственно в театре Дюллена ввиду либо неважного владения учеником устной французской речью, либо (и скорее всего) ввиду отсутствия у литовского студийца большого желания сценической практики на парижской сцене.

Однако сам режиссер не полагал себя зависимым ни от одной из школ, с которыми ему пришлось соприкасаться на стадии ученичества:

«Прошу не причислять меня ни к какой школе. Где бы я ни учился – во Франции, Англии или Германии, – я самоучка и не обязан их школам». Концепцию своей школы он шутливо сформулировал так: «Я, как макбетовские ведьмы, в котел своих знаний кидаю все: и когти дракона, и змеиное мясо, и собачий язык, и глаз саламандры, и нос турка – словом, все, что достаю. Кипит “котел”, и получается какое-то варево, которое вы называете моей школой» (Цит. по статье В. Забраускаса «Мильтинис» [8, с. 60]). Трудно не согласиться с точкой зрения В. Забраускаса, отметившего, что сложность вопроса преемственности театральных и педагогических традиций заключается в противоречивых заявлениях самого Мильтиниса.

Наблюдая то, как Мильтинис осваивает школы своих учителей, обнаруживаешь отнюдь не эклектику, а своеобразную практику традирования, приводящую не только к переосмыслению «содержания» школьной традиции, но и к изменению ее сущности в лабораторных условиях как актерской студии, так и профессиональной актерской сценической деятельности. Отметим, что это отнюдь не постмодернистская практика традирования, о которой сегодня пишут, опираясь, в частности, на концепции итальянского философа и культуролога Джанни Ваттимо [4], а творческо-педагогические искания, теснейшим образом связанные с духовными исканиями, с попыткой осмысления своего места не только в театре, но и в мире, с попыткой осмысления самого себя.

Итак, обратимся непосредственно к театральной школе, созданной Мильтинисом в Паневежисе. Здесь необходимо отметить сложность работы с источниками, позволяющими создать объективное и развернутое описание театральной школы Мильтиниса. К сожалению, в течение своей творческой жизни он не так часто давал интервью, не оставил письменных воспоминаний о своей педагогической работе. Его мало интересовала собственная жизнь в искусстве, значительно сильнее – искусство в его жизни, театр как инструмент познания себя и мира. Во многом исключительно благодаря подвижнической деятельности Томаса Сакалаускаса, в течение многих лет собиравшего материал о жизни Мильтиниса, записавшего и издавшего в 1981 г., еще при жизни режиссера, его знаменитые монологи, можно погрузиться в мир его театра [14]. Этим же путем шел и В. Забраускас, работы которого также используются в данной статье [8; 9]. Важным источником являются также воспоминания о годах, проведенных в школе Мильтиниса, од-

ного из последних его студийцев Альгимантаса Галиниса [5]. В ходе исследовательской реконструкции феномена личности литовского режиссера и его школы большое значение для автора статьи имели беседы с выдающимся актером его школы Донатасом Банионисом, проходившие в феврале 2005 г. в Паневежисе на территории Центра изучения наследия Ю. Мильтиниса (JUOZO MILTINIO PALIKIMO STUDIJU CENTRAS).

Мильтинис по возвращении из Франции работу в литовском театре начал с основания театральной студии в Каунасе, а потом и в Паневежисе, где она просуществовала, как отмечалось выше, с момента основания Мильтинисом театра и до его ухода из него. Студия была неотъемлемой частью театрального организма. *«Убежден, – говорит Мильтинис, – что актера лучше всего можно подготовить не в высшем учебном заведении, а только при театре, непосредственно при театре...».* Он сознательно набирал в студию непрофессиональных актеров, иногда очень юных, почти детей: *«Думаю, что в театр надо принимать тринадцатилетних. В такие годы еще не утрачено чувство игры. Это чувство еще не заглушено практицизмом. Нет еще балансирования между ролью и прочими сферами жизни...».* Для театрального учителя очень важно получить в свои руки ученика, находящегося в чудесной поре отрочества, когда игра может захватить целиком. Именно тогда он может стать *«мягкой “глиной” в руках учителя»*, когда *«он уже накопил какой-то жизненный опыт, но его пока не тяготят житейские проблемы, семейные заботы»* [14, с. 126]. Мильтинис был уверен, что может воспитать (сформировать) в студии не просто актеров-профессионалов, а незаурядных личностей. Т. Сакалаускас нашел для этого убеждения Мильтиниса емкую формулировку: *«Учеба в студии – это импровизация на тему развития личности»* [14, с. 129]. Режиссер утверждал, что каждый художник должен найти свой творческий путь, что в искусстве не ценится повторение, оно не дает ничего позитивного. На первом плане в его школе оказывалось не стремление оснастить будущего актера профессиональными навыками (техникой), а раскрытие его личностной, а следовательно, и актерской индивидуальности. Акцент ставился на интеллектуальности, богатстве внутреннего мира. *«Я не учу актеров. Учить может только природа. Я лишь возбуждаю в них любопытство к познанию. <...> Молодежь должны интересоваться сложность человеческой души, полет духа и пределы*

разума. Она должна учиться, чтобы не омещаться, чтобы понять другого человека и не пытаться возвыситься над ним» [14, с. 128].

Мильтинис вел в студии занятия по актерскому мастерству. Кроме того, был вынужден читать лекции по истории театра, философии, психологии и другим гуманитарным дисциплинам, развивающим личность, поскольку в провинциальном Паневежисе найти педагогов, способных делать это так же глубоко и адресно, не было возможности. Он уверенно владел французским, английским, немецким, читал на итальянском, испанском. Это давало возможность переводить для своих учеников необходимые книги и статьи. Библиотека Мильтиниса, которой пользовались и его ученики, – это библиотека полиглота.

Режиссер полагал, что профессиональная состоятельность актера невозможна 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)» [14, с. 77]. Театр будущего режиссер представлял как театр мысли. Такое видение объясняет и столь жесткие требования к культуре интеллекта актера. Идеологические дисциплины в студии не преподавались.

И актеры, и студийцы воспринимали его не только как художественного лидера, но и как духовного наставника. Те, кто занимался в его студии, говорят о том, что именно у Мильтиниса они учились философскому видению жизни [6, с. 64–66].

Мильтинис, безусловно, осознавал свое положение как не совсем традиционное в театральной искусстве и в театральной педагогике. Здесь необходимо отметить, что в искусстве театра второй половины XX в. в столь сложные взаимоотношения с актерами вступал не только он. Польский режиссер Ежи 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”» [7, с. 66].

Обучение в паневежисской студии регламентировалось исключительно самим Мильтинисом. Какой официальный учебный план позволит заниматься до шестнадцати часов в день? Какая официальная образовательная доктрина позволит в качестве школьного девиза следующие слова: «Слабый, уступи место сильному!». Отсутствие стипендии, общежития, да и возможности полу-

чения диплома об окончании студии не снижало вступительного конкурса, который иногда доходил до пяти человек на одно место. Из набранных на первый курс 20–25-ти студийцев к концу обучения, которое длилось четыре с половиной года, в лучшем случае оставалось пять, а иногда и два человека. Кстати, отчисление из студии на том или ином этапе обучения не мешало неудачнику попробовать все сначала: конкурсный отбор и обучение, которое начиналось снова с первого курса. Прошедшие обучение до конца пополняли труппу театра. Мильтинис использовал студию как конкурентное пространство для своих актеров, которым он время от времени сообщал, что в студии есть такие, которые играют лучше, чем тот или иной актер в труппе. Девиз студии «Слабый, уступи место сильному!» работал и на территории театра: кто-то в труппе должен был уступить место студийцу-выпускнику.

В монологах Мильтиниса, в интервью режиссера можно обнаружить конкретную школьную методику, закрепленную в упражнениях. Например, он говорит о том, что «избегая кустарщины, мы чрезвычайно ценили импровизацию», как «источник обновления и барометр жизнеспособности театра» [14, с. 126]. Однако мастер не описывает упражнения, которыми он пользуется, развивая импровизационное начало в своих учениках. Многие из них вспоминают, что одной из главных задач, стоявших перед ними, была задача не повторить в этюде, сцене то, что ты видел у «взрослых» актеров. Ученики вспоминают и упражнения, которые оказываются традиционными для европейской театральной школы.

Достаточно полное и насыщенное конкретикой описание школы Мильтиниса оставил в своей книге Д. Банионис: «По мнению Мильтиниса, мы, молодые, должны были пройти практический курс в театральной студии, основой которого стали те предметы, которые сам Мильтинис изучал в студии Каунасского театра и в Париже. Одновременно он обращал большое внимание и на теорию, и на историю театра. Потому мы делали этюды, занимались физическими упражнениями... А затем он читал нам лекции... Это совсем не было похоже на академическую подготовку. У Мильтиниса была непростая театральная система. Он нам рассказывал об эстетическом витализме, о поэтической драме. Говорил, что актеры не должны выплескивать свои эмоции, им важно вызвать эмоции у зрителей. Мильтинис старался очаровать нас новыми театральными веяниями, которые проповедовали передовые режиссеры Парижа. Сценическую речь нам препода-

давали два актера, уже прошедшие курс, фехтованию обучал специально приглашенный человек, упражнениями по дикции мы занимались сами. А после всех этих занятий шли репетировать в репертуарном спектакле» [2].

Мильтинис стремится уйти от актерского ремесленничества. Он не старается фиксировать на репетиции удавшиеся сцены, чтобы актеры смогли их повторить: «Фиксированием удавшихся сцен, по-видимому, добиваются привития навыков мастерства. Но можно ли научиться мастерски жить, мастерски чувствовать, мастерски мыслить? Эпитет “мастерский” более подходит к ремеслу, ведь он означает нечто законченное, почти механическое. А творчество – это совсем другое дело» [14, с. 127].

Не упражнения, не то, как приобреталась и развивалась актерская техника, главное в воспоминаниях учеников паневежисского театрального отшельника. Они стремятся рассказать о самом Мильтинисе, о силе воздействия его личности, о его определяющей роли не только в их актерских жизнях, но, прежде всего – в их человеческих судьбах, среди которых есть и судьбы, сломанные театром. Мильтинис, используя традиционные методики профессионального оснащения актера, искал и особый путь от школы к театру, ставший для него и его учеников уникальной формой духовного опыта. На этом пути он не был одинок. Практически одновременно с Мильтинисом театр как форму своего духовного опыта исповедует упомянутый выше вроцлавский театральный отшельник Гротовский, такова же природа театрально-педагогических исканий Анатолия Васильева, известного российского театрального режиссера и педагога, создателя уникального творческого организма – «Школы драматического театра», в основе которой, как и в случае с Гротовским, неразрывность лаборатории, школы и театра.

А. Васильев, получивший школу «из рук» замечательного театрального педагога и режиссера М. О. Кнебель, чья школа, в свою очередь, методологическими корнями уходит к К. С. Станиславскому и М. А. Чехову, отвечая на вопрос, работает ли он в границах определенной школы и какой именно, заявляет, что художник должен все открывать заново, «не ссылаясь на авторитеты, а только как бы косвенно учась у предыдущих художников». И более радикальное утверждение, во многом противоречащее сложившейся традиции отечественной театральной школы: «Искусство не передается непосредственно из рук в руки» [5, с. 171].

И в концепции воспитания актера Мильтиниса, в васильевской концепции театральной школы (театра-школы), в лабораторной практике Гротовского чрезвычайно важен процесс духовного поиска, в котором и происходит становление и развитие личности.

Безусловно, прав Э. Някрошюс, утверждающий, что Паневежис с уходом из жизни Мильтиниса практически исчез с культурной карты Литвы. Не могли и не должны были и театр Мильтиниса, и его школа «законсервироваться», превратиться в музей. Это противоречит самой сути этих феноменов. Драматический театр в Паневежисе сегодня – это совсем другая история, обыкновенная история жизни современного провинциального театра. С уходом в историю театра самого Мильтиниса ушла в историю театральной школы и его актерская студия.

Однако не стоит уверенно прогнозировать скорое забвение самого Мильтиниса и его театральной школы. В истории европейского, литовского, да и российского театра он занял немаловажное место, положив начало ярчайшему феномену – литовской режиссуре рубежа XX–XXI вв., о которой не пишет сегодня только самый ленивый исследователь современного театра. Обратившись к творческой, а в некоторых случаях и педагогической, практике таких ее представителей, как Римас Туминас, Йонас Вайткус, Миндаугас Карбаускис, Оскарас Коршуновас, не сразу обнаружишь их в качестве соседей Мильтиниса на мозаичной картине литовского театра и его школы. Однако много времени такие поиски не займут.

Библиографический список

1. Азеева, И. В. Литовское эхо философских исканий европейского театра XX в.: театр Юозаса Мильтиниса [Текст] / И. В. Азеева // Обсерватория культуры. – 2008. – № 1. – С. 48–54.
2. Банионис, Д. Я с детства хотел играть [Электронный ресурс] / Д. Банионис. – Режим доступа: <http://coollib.com/b/286983/read>, свободный. Проверено 10.01.2015.
3. Барро, Ж.-Л. Воспоминания для будущего [Текст] / Ж.-Л. Барро. – М.: Искусство, 1979. – 391 с.
4. Белова, И. С. Возможности личности в «прозрачном обществе»: взгляд очевидца (Джанни Ваттимо) [Текст] / И. С. Белова // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 1. – Том I (Гуманитарные науки). – С. 234–238.

5. Богданова, П. Интервью с Анатолием Васильевым. 1986 год [Текст] / П. Богданова // Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 160–183.

6. Галинис, А. История театрального Паневежиса: Экзаменационная работа [Текст] / А. Галинис. – Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2005. – 117 с.

7. Гротовский, Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику [Текст] / Е. Гротовский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.

8. Забраускас, В. Мильтинис [Текст] / В. Забраускас // Портреты режиссеров. Выпуск 2. Завадский, Мильтинис, Равенских, Любимов. – М.: Искусство, 1977. – С. 45–79.

9. Забраускас, В. Студия Мильтиниса [Текст] / В. Забраускас // Театр. – 1971. – № 3. – С. 23–25.

10. Крымова, Н. А. Паневежис – театр и кино [Текст] / Н. А. Крымова // Имена. Избранное в 3-х книгах : Книга вторая. 1972–1986. – М.: Трилистник, 2005. – С. 130–145.

11. Крымова, Н. А. Секреты Паневежиса [Текст] / Н. А. Крымова // Имена. Избранное в 3-х книгах. Книга первая. 1958–1971. – М.: Трилистник, 2005. – С. 393–422.

12. Кузин, А. С. Театральная школа: к 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского [Текст] / А. С. Кузин // Вестник МГУКИ, 2013. – № 1(51). – С. 238–244.

13. Подкладов, П. Шекспир измучил великого литовца [Электронный ресурс] / П. Подкладов. – Режим доступа: <http://www.newsinfo.ru/articles/2004-02-17/item/523028/>, свободный. Проверено 10.01.2015.

14. Сакалаускас, Т. Монологи. Жизнь Мильтиниса [Текст] / Т. Сакалаускас. – Вильнюс: Минтис, 1987. – 263 с.

15. Финкельштейн, Е. Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати, Жорж Питоев [Текст] / Е. Финкельштейн. – Л.: Искусство, 1974. – 352 с.

Bibliograficheskiy spisok

1. Azeeva, I. V. Litovskoe jeha filosofskih iskanij evropejskogo teatra NN v.: teatr Juozasa Mil'tinisa [Tekst] / I. V. Azeeva // Observatorija kul'tury. – 2008. – № 1. – S. 48–54.

2. Banionis, D. Ja s detstva hotel igrat' [Jelektronnyj resurs] / D. Banionis. – Rezhim

dostupa: http://coollib.com/b/286983/read_svobodnyj. Provereno 10.01.2015.

3. Barro, Zh.-L. Vospominanija dlja budushhego [Tekst] / Zh.-L. Barro. – M.: Iskusstvo, 1979. – 391 s.

4. Belova, I. S. Vozmozhnosti lichnosti v «prozrachnom obshhestve»: vzgljad ochevidca (Dzhanni Vattimo) [Tekst] / I. S. Belova // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2014. – № 1. – Tom I (Gumanitarnye nauki). – S. 234–238.

5. Bogdanova, P. Interv'ju s Anatolijem Vasil'evym. 1986 god [Tekst] / P. Bogdanova // Logika peremen. Anatolij Vasil'ev: mezhdushlym i budushhim. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. – S. 160–183.

6. Galinis, A. Istorija teatral'nogo Panevezhisa: Jekzamenacionnaja rabota [Tekst] / A. Galinis. – Jaroslavl': Jaroslavskij gosudarstvennyj teatral'nyj institut, 2005. – 117 s.

7. Grotovskij, E. Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku [Tekst] / E. Grotovskij. – M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. – 351 s.

8. Zabruskas, V. Mil'tinis [Tekst] / V. Zabruskas // Portrety rezhisserov. Vypusk 2. Zavadskij, Mil'tinis, Ravenskih, Ljubimov. – M.: Iskusstvo, 1977. – С. 45–79.

9. Zabruskas, V. Studija Mil'tinisa [Tekst] / V. Zabruskas // Teatr. – 1971. – № 3. – S. 23–25.

10. Krymova, N. A. Panevezhis – teatr i kino [Tekst] / N. A. Krymova // Imena. Izbrannoe v 3-h knigah. Kniga vtoraaja. 1972–1986. – M.: Trilistnik, 2005. – S. 130–145.

11. Krymova, N. A. Sekrety Panevezhisa [Tekst] / N. A. Krymova // Imena. Izbrannoe v 3-h knigah. Kniga pervaja. 1958–1971. – M.: Trilistnik, 2005. – S. 393–422.

12. Kuzin, A. S. Teatral'naja shkola: k 150-letiju so dnja rozhdenija K. S. Stanislavskogo [Tekst] / A. S. Kuzin // Vestnik MGUKI, 2013. – № 1(51). – S. 238–244.

13. Podkladov, P. Shekspir izmuchil velikogo litovca [Jelektronnyj resurs] / P. Podkladov. – Rezhim dostupa: <http://www.newsinfo.ru/articles/2004-02-17/item/523028/>, svobodnyj. Provereno 10.01.2015.

14. Sakalauskas, T. Monologi. Zhizn' Mil'tinisa [Tekst] / T. Sakalauskas. – Vil'njus: Mintis, 1987. – 263 s.

15. Finkel'shtejn, E. Kartel' chetyreh. Francuzskaja teatral'naja rezhissura mezhdushlym dvumja vojnam. Sharl' Djullen, Lui Zhuve, Gaston Bati, Zhorzh Pitoev [Tekst] / E. Finkel'shtejn. – L.: Iskusstvo, 1974. – 352 s.