

**Фестиваль авторского кино «Лятавец» (по-русски — летун) впервые собрал в одном конкурсе любителей и профессионалов, создающих то самое кино, которое из всех искусств является важнейшим для его любителей и всех соучредителей и спонсоров фестиваля. Для кого еще — предстояло выяснить на месте.**

Тихий, зеленый, старинно-провинциальный Полоцк был щедро декорирован плакатами витебско-шагаловского обаяния: домик Икар (или Руст?), парящий меж церковкой внизу и одинокой звездой наверху, гляделся знаком высокого чуждества, соединенного с легким уютом. Не поддавшись ни тому, ни другому, мы пристали к авторско-критической массе с сакраментальным вопросом: «Что есть авторское кино?» Масса, однако, оказалась уже поддавшейся (не путать с поддатой) ленточному флюиду, и вольность ответов превзошла границы серьезного:

Определение тавтологическое: «Кино, в котором присутствует ярко выраженное авторское начало». Паралогическое: «Кино, в котором присутствует авторское начало, ярко выраженное в имени автора». Всеобъемлюще-обесмысливающее: «Где вы видели фильм, в котором бы не было авторского начала?»

Группа объективно-уничтожительных: 1) способ сублимации собственных комплексов, не слишком распространенный из-за дороговизны, 2) самовыражение, плавно переходящее в самовырождение, 3) скрытая форма экзистенциализма (вариант: нарциссизма), 4) визуализация персоналистской утопии тоталитарного общества.

Функциональное: «Перевод небольшого личного опыта и больших государственных денег в игру теней на белой стене». Техническое: «Кино, которое полностью делает один человек. Он же его и смотрит». Номинальное: «Кино, которое показывают на таких фестивалях». Отрицательное: «Кино, которое не относится

## Недопознанные лятавецкие объекты

ни к одному жанру». Культурологическое: «Кино, обновляющее наличные кинопарадигмы». Бытийственное: «Кино, представляющее собой акт экзистенциального высказывания автора». И, наконец, зрительское: «Кино, которое простой зритель за свои деньги смотреть не будет».

Справедливость последнего подтвердилась с обескураживающей очевидностью, но об этом позже. Пока же рискуем подытожить плюрализм мнений пропозициями здравого смысла. Банальное, но неперемное условие авторского кино — приличный художественный уровень. Далее размытость жанровых признаков. Языковой изыск или хотя бы акцент. И, наконец, пресловутое личностное начало или экзистенциальное высказывание, в коем, говоря словами поэта, «дышат почва и судьба». Можно было бы поговорить о специфической «идее Авторства» в культуре, особенно ввиду известной точки зрения, что кинематограф и авторство суть вещи несовместные, но — не время и не место.

Хотя мы никогда всерьез не верили, что именно практика — критерий истины, чем не цель для фестиваля — проверить «нашивость» ходячие представления?

Идею «Лятавца» — свести на одной площадке профессиональное и любительское, игровое, неигровое, анимационное и реанимационное кино — следует признать замечательной еще и потому, что кинематограф давно раздроблен по видам, занимающим свои экологические ниши и не скрепляющимся друг с другом в едином культурном пространстве. Не так уж трудно и различение «разновидных» картин — оно не сложнее, чем выявление лучшего спортсмена Олимпиады или человека года.

Сложнее увидеть, что реально предлагает авторский кинематограф. Нам показалось, что экзерсисы любителей можно рассматривать как энцефалограмму болезни профессионального кинозрителя, от коего они и заражались, подражая. Большая часть любительских опытов — попытки угнаться за профессионалами, заведомо обреченные из-за различия в технике.

Единственная область, где любитель не просто на равных с профессионалом, но может дать ему фору благодаря незаинтересованности воображения, — сфера мысли. Плодотворная дебютная идея, доступная для безупречного осуществления простыми средствами и как можно быстрее переводящая игру в эндшпиль, — вот и все, что требуется кинематографисту с ручной камерой и домашним монтажным столом, чтобы сделать ударный фильм. Вот четырехминутная «Патетическая соната» В. Маргевича из Риги: в круге света пианист в красном смокинге с подчеркнутым вдохновением играет Бетховена на черном рояле. Взрыв аккордов, и он, словно сраженный усталостью, падает на клавиши, открывая спину, из которой торчит огромный заводной ключ. Взрыв аплодисментов единственного зрителя, звук «Крр-эк!», с которым он, отхлопав свое, переламывается в пояснице и показывает еще один заводной ключ. Таков же короткий ролик «С первого дубля» А. Харламова из Твери, где мелькание кадров отечественного социально-исторического бедлама заканчивается

надписью-вопросом: «Что ты здесь делаешь?» и ответом: «Дурак, я здесь живу!»

Главный приз «Лятавца» получила десятиминутная анимационная лента С. Айнутинова (Свердловск), живописующая приключения старушки-Смерти в современном городе, где смерть с маленькой буквы обыденна, как выбрасывание мусора, и которой можно дать подназвание «Так умирать нельзя!». Нам же более интересна, чем эта талантливая, но еще почти ученическая работа, оказалась картина «Сапожник и русалка» москвича В. Угарова, выдержанная в духе руссо (русского сюрреализма), заставляющего вспомнить не только А. Н. Толстого (по чьему раннему и почти «обэриутскому» рассказу написан сценарий), но и Лескова времен «Левши» и Щедрина «Города Глупова». Яростное вдохновение этой анимации, пожалуй, не имело себе равных на фестивале. Но самым безупречным по мастерству и оригинальным по авторству был, на наш взгляд, документальный фильм В. Тюлькина (Алма-Ата) «Повелитель мух». Это не только название романа У. Голдинга и экранизации П. Брука: так зовут Вельзевула, которым здесь оказывается живописный и совершенно подлинный старик с бородой Саваофа, представляющий нам как изобретателя «мухотрона» — проше говоря, корыта с падающей, приманивающей миллионы мух, которые откладывают там яйца. Выведенные личинки варятся, маринуются и скормливаются птицам на звероферме, слегка пахнущей «Скотным двором» Дж. Оруэлла. Герой казнит, милует и правит — словом, ослепляет подданных своего животного царства. При этом он — не без подначки режиссера — непрестанно философствует на биосоциально-утопические темы и даже поучает М. С. Горбачева, как тому управлять общесоюзным двором.

Жестко-социологичный фильм «Путь», своего рода разоблачительное жизнеописание знаменитой председателицы колхоза Прасковьи Малининой, показала ленинградка Т. Скабард, вынесла приговор целому классу командиров социалистической экономики, но не решив вопроса о том, сводилась ли Малинина-человек к своей социальной роли или было в ней еще и то, что показал Николай Обухович в снятой еще в застойные времена «апологической» ленте, которую Скабард использует как материал в своем мифоборческом палимпсесте?

Как всегда изобретателен, технически уникален и не очень внятен был в своем «Гомо парадоксуме-2» В. Кобрин, продолжающий сагу о биомеханическом человеке, одухотворенную только незримым присутствием Автора за кадром.

В неигровом кино различают четыре метода: метод наблюдения за жизнью «как она есть» с помощью скрытой или привычной камеры, метод открытого следствия, метод документальной реконструкции, когда персонажи по просьбе режиссера воспроизводят собственные прошлые действия, и провокационно-экспериментальный метод, когда режиссер снимает им же самим вызванные события.

О подтасовочно-инсценировочном методе мы не говорим, ибо жульничество не есть искусство. Если мы не ошибаемся, первым в советском кино воспользовался методом провокации Г. Негашев в «Новых временах». На «Лятавце» было показано продолжение этой картины под названием «Бенефис сантехника Смирнова, или Красный уголок». Герой фильма — настоящий сантехник, в котором совмещаются незаурядные таланты философа, актера и предпринимателя. На наших глазах он регистрирует в настоящем исполкоме кооператив по ловле шпионов и диверсантов и одновременно набирает девочек якобы для участия в хиромантическом шоу, где гадание ведется не по рукам, а по грудям. Такого комбинатора, конечно, хватит на сериал «Новый Остап», или «Похождения Чичикова во времена перестройки», но хорошо бы для этого совместить импровизационную стихию героя с дисциплиной режиссерской формы, как удалось, скажем, В. Тюлькину, иначе замечательная идея утонет в мелочах.

Отметив призами перечисленные — и действительно яркие авторские работы, фестивальное жюри доказало, что и кинематографисты «чувствовать умеют», награждая заодно две картины на «трогательном» материале: «Случай из медицинской практики» Ю. Горулева — о пациентах и врачах сельской больницы и «Поездку к отцу» А. Роднянского — о встрече с двумя женщинами: отец первой недавно приговорен к смерти за участие в расстрелах евреев во время войны, семья второй была уничтожена во время этих расстрелов. Трудно в чем-то упрекнуть режиссеров, особенно А. Роднянского, который, буквально столкнувшись с этой трагедией, стал снимать фильм так, как он снимался, но жюри, как нам кажется, слегка отступило от правил игры, уступив распространному чувству (или жанру) гражданского сентиментализма.

Словом, если судить по программе, «Лятавец» состоялся, ибо показал разные грани Авторства в кинематографе, взятом как целокупное явление культуры. Он состоялся бы вполне, если бы в единственном просмотрном зале, помимо авторов, присутствовали еще и жители славного города Полоцка. Увы, полочан-зрителей на «Лятавце» не было ни как класса, ни как отдельных индивидов. Конечно, большого интереса к авторскому кино, во многом являющемуся «искусством для искусства» и для ценителей искусства, ожидать бессмысленно, но верно и другое: зрителя надо делать. И не только замечательными, но безгласными плакатами и шумным, но бессодержательным шоу, а толковой рекламой в прессе и на ТВ, торговлей билетами и сувенирами в местах скопления народа и еще бог знает чем, что надо изобретать каждый раз заново. А если мыслить фестиваль регулярным и учесть «всасывающее» воздействие авторского кино, не грех использовать и практику торговцев наркотиками, которые вначале могут давать товар бесплатно или даже приплачивать за него и лишь потом, когда клиент «сядет на иглу», начинать брать с него деньги. Хотя есть и другой вариант — отказаться от идеи фестиваля и сделать постоянный семинар творцов авторского кино и приближенных к ним лиц — но тогда уже разумнее снять какую-нибудь творческую резервацию и всласть потусоваться в ней подальше от посторонних глаз. Гораздо все же перспективнее действительно использовать фестивальную облатку для альтернативного проката авторского кинематографа, в иной форме едва ли пригодного к сколько-нибудь широкому употреблению. И тогда «Лятавец», не потеряв из виду ни звездного неба, ни нравственного закона, может оказаться привлекательным объектом созерцания и познания не только самих кинематографистов, но и горожан.

Виктор МАТИЗЕН,  
Михаил ГУРЕВИЧ.

полоцк.

**ЧТО ДЕЛАЕТ** на репетиции режиссер? Актеры играют, это ясно, а что он? Он выбирает пьесу, выбирает и назначает исполнителей, приглашает художника, композитора, чтобы представить тем, кто в зале, новую реальность. Художественную.

Вначале — одни слова. Актеры читают их по тетрадке, каждый — свой текст, не связывая его с текстом партнера. Потом персонажи начинают узнавать друг друга, друг к другу приглядываться, «пристраиваться», слова и отношения наполняются чувством и смыслом. Возникает действие — воображаемая жизнь превращается в жизнь всамделишную, из плоти и крови. Рождается спектакль.

За всем этим мы постараемся проследить от начала работы и до премьеры, беря «предметом наблюдения» Марка Захарова, артистов его театра, чеховскую «Чайку», которую он там ставит.

Итак — 7 июня 1991 года, первая репетиция. В этом сезоне их было четыре, потом начался отпуск и снова все сойдется в августе. Во всяком случае, таковы планы. Кого кто играет — не знаю и до времени не хочу спрашивать с расспросами. Совсем без них, конечно, не обойтись, Захарова кой-чем сплосну обязательно, актеров же поостерегусь. Режиссер не может не



знать, чего он хочет добиться (как изменится и изменится ли замысел в процессе работы — вопрос другой), актеры же не знают. Образ действительно должен родиться, возникнуть, как Феникс из пепла, и всякого рода приставания типа: «каким вы видите своего героя — обречены на невольную неправду ответа или на призрачность, на общие, мало что значащие слова. Поэтому укротить любопытство и будем наблюдать, слушать и по мере сил догадываться, кто есть кто.

Инна Чурикова — она появилась чуть позже других, но по понятным причинам начнем с нее, к тому же возьмем в расчет и причину добавочную, побудившую партнеров встретиться ее улыбками и аплодисментами. Она стала народной артисткой СССР.

Чурикова, разумеется, — Аркадина, а кто Леонид Броневой? Сорин? Нет, пожалуй, не Сорин — Дорн. Роль замечательная и, вспоминая слово самого Дорна, добавим: разнообразная, и Броневой — актер разнообразный, особенно если ставит себе такую задачу. Александра Захарова — Заречная. Начнутся репетиции, и тихий голос выдаст ее волнение, столь необходимое героине. Кого из собравшихся я еще узнаю? Владимира Стеклова, это он, несомненно, но кого он играет? Оказывается, Тригорина. Интересно.

А кто Треплев? Их два: Александр Лазарев и Дмитрий Певцов. И Соринных два: Юрий Колычев и Виктор Кузнецов, и Шамраевых: Сергей Степаненко и Борис Чугуев. Роли Полины Андреевны и Маши тоже отданы двум исполнительницам. Маша — Мария Игнатова и Ирина Серова, Полина Андреевна — Людмила Поргина и Юлия Артамонова. Она — новенькая, и режиссер представил ее в самых лучших выражениях. Не названы еще

## КОНТРАЖУР

Стоит ли после подобного рассказа удивляться словам Алеся Адамовича о дачах, построенных на том самом месте, где в Белоруссии шли массовые расстрелы. О суждениях судьбы, который отправил на тот свет изрядную долю белорусской интеллигенции: он выполнял приказ партии и, если бы пришлось повторить...

О шофере: ему пришлось подменить заболевшего товарища, и в расстрельный час он увидел «бездны на краю» собственного учителя. Учитель окликнул ученика Мишу — и тоска, и надежда засветились на миг в глазах жертвы. А начальник, приметив волнение шофера, отреагировал четко: ха! учитель!.. Я вот тестя собственноручно так же увидал — и шлепнул.

В том ли ряду и размышления Светланы Алексиевич о том, как многие люди настойчиво вырывались (прорывались!) в Афганистан, в Чернобыль, будто в другую реальность — жуткую, но чуть ли не вождеденную.

Что за этим? Неужели жажда острых ощущений? Или доведенная до патологии потребность в подвиге, в самовыражении при экстремальных обстоятельствах? Но это значит, что сработала система нашего «воспитания», культивировавшаяся годами.

## «Ценник»

И значит, что симуляция экстремальности как условия существования, как средства самореализации задела в каком-то нашем гене, передается поколениям, управляет нами.

Декада, о которой я пишу, была особой: исполнилось полвека со дня нападения национал-социалистического воинства на нашу страну. И мы не вздрогнули от ужаса дискуссии, кошмара «неопределенности»: сколько же нас погубило? Двадцать или сорок миллионов? Скоро привыкнем говорить: миллионы двадцать — сорок. Как о доисторических временах. Как о динозаврах, которые вымерли где-то на границе между мезозоем и кайнозоем и, возможно, были теплокровными.

У Федора Решетникова, одного из лучших наших писателей прошлого века, есть повесть «Подлиповцы». О людях хороших — и диких, дремучих. У одного умирает любимая. Он растерян. Ему хочется, чтоб память осталась. Но он не умеет, чтоб память осталась-то. Другой и присоветовал: а ты у нее уши отрежь — вот и память. Но это — давно.

А вот мастеровитый актер, ныне еще и шумный общественный деятель ерничает на публику: что, мол, за разговоры — о цене Победы?

Вот капитан из Бобруйска, один, на велосипеде, обзавел бывшую ГДР и составляет свои списки наших солдат, покоящихся там. И его мартиролог разительным образом расходится с официальным, хранящимся у некоего офицера Дуничева. Последний же, сверяясь с заведомым враньем, соответственно «информирует» вдов, сыновей и внуков тех, кто действительно за ценой не постоит.

А в фильме Герца Франка цитируются письма. Учительница предлагает всех выживших Овечьих привязать к верхушкам деревьев, а потом оные отпустить — чтоб разорвало. Какое знание древнейших наших обычаев, а! Другой соотечественник и современник жаждет публичной казни, и чтоб по «телеку» обязательно транслировать.

В «Пятом колесе» мелькнули слова о контуженной нашей памяти.

Рассуждения наши о покаянии стали общим местом. Предаваясь им, мы очень нравимся себе. И не нравимся. Также очень.

Как в салоне Турусиной, у Островского. Племянница хозяйки решила проблему. Узнав от тетеньки о вредности греха и было забавившись, она постигла тут же и пользу покаяния. И возрадовалась: ах, тетенька, так я теперь буду грешить — и каяться, грешить — и каяться!..

Все мы — «племяннички»-с.

Василий КИСУНЬКО.

Б



ОЛЫШЕ не могу. Дошла. Надо сказать, я долго этому ощущению сопротивлялась. Видимо, все-таки крепко в сознании сидит пиетет перед искусством, или, попросту говоря, уважение к искусству. И потому (говорю это в оправдание себе) я долго держалась, смотрела фильмы о беспросветной чернушной жизни, смотрела суровые притчи, не обещающие ничего хорошего, зато сулящие много плохого, восхищалась документальной жесткостью и безжалостностью изобразительного ряда, фактур, образов. И уж с души воротило, а все твердила как заклинание: «Это — искусство. Это — искусство!!!».

Помогало. И коль скоро удавалось убедить себя в том, что так и надо, так и должно быть, что именно такое искусство — подобное скальпелю хирурга, препарирующее — необходимо нам ныне, то, худо-бедно, удавалось в этом убеждать и кого-то, помимо себя.

Но наступил миг, когда и себя-то уже никак не убедить. Смотрю фильм режиссера-дебютанта. Не назову ни его имени, ни заглавия ленты (позже объясню — почему). Так вот: смотрю я это черно-белое, изысканно-графичное кино и вижу, что сделано оно рукою талантливого и профессионально сложившегося человека. Сделано умно, тонко, логично. Ощущаю культурная среда, в которой фильм рождался от замысла к реализации. Все эстетически последовательно и интеллигентно. Словом, мы

## Исцелися сам...

совершенно определенно имеем дело с фактом искусства. И не знаю, как кому, а мне и смотреть это кино было совсем не скучно, не скучно, но тошно.

Теперь понимаете, отчего я не называю режиссера и фильм? Им, быть может, суждена счастливая (тыфу-тыфу, чтоб не сглазить!) фестивальная судьба. Дарования автора фильма для меня несомненны. Художественный уровень фильма определенно высок. Так что моя тошнота — моя проблема. Хотя, право же, не понимаю: а молодой режиссер, он что, не в той же реальности существует, что и я, и вы, мой читатель? Он что, не ощущает разве того предела, на котором уже довольно долго мы все живем? У него нет разве того болевого порога, переходить который нельзя, ибо за ним начинается шок в самом медицинском смысле этого слова?

И когда я смотрю притчу о беспросветности, о безнадежности, и о бесконечности того и другого, мне хочется воскликнуть: «Спасибо, довольно, я все это знаю не хуже вас. Вы не сказали мне ничего нового! Вы хотите сделать мне больно? Но больнее, чем есть, уже нельзя. Да и зачем?»

Но я не восклицаю. Потому что уже сработала защитная реакция, щелкнул рубильник, эмоциональный аппарат отключился автоматически. Больно не стало, стало тошно.

Все это вовсе не означает, что кино нас с утра до вечера должно утешать и ублаживать. Я, например, вполне душевно готова к восприятию трагедии — жанра, которому сегодня самое бы время возродиться. Но не возрождается. Не случайно ведь придумали специальный «термин» для сегодняшнего кино: «чернуха». Не стану его расшифровывать, все и так ясно. Вопрос в том, почему трагедийная, в сущности, человеческая ситуация (во всем обществе) не отражается кинематографом в адекватной форме? Коль скоро художники так остро ощущают общую сумму людской боли — почему они стараются ее увеличить, а не утешить?

А ведь замечательное свойство той же трагедии в том и состоит, что в отличие от «чернухи» она не берedit раны, а показывает способ спасения. Не

отнимает силы, а дарует их. Это один из основных законов трагедии — свет в конце тоннеля, катарсис, омовение от скверны сквозь страдание.

Почему (уж простите за дамский стиль!), умывшись слезами на фильме Карена Геворкяна «Пегий пес, бегущий краем моря», выходишь из зала просветленный, с наполненной душой, с уверенностью в том, что нужно жить? Ведь, казалось бы, количество утрат, понесенных маленьким героем фильма, мера его страдания выше человеческих сил? Да потому, что сопротивление действительности, которая убивает все в тебе и самого тебя, — это то единственное, что позволяет нам сегодня оставаться людьми. И эта воля к сопротивлению — духовная основа «Пегого пса», нравственный смысл всей ленты. Как бы ни были несоизмеримы сюжетная ситуация ленты и наша жизненная ситуация, исходный посыл и той, и другой для меня сопоставим: это последняя точка опоры в жизни.

Каждого из нас эта действительность стремительно расчеловечивает. Наше общество, кажется, уже перешло ту грань, за которой начинается озверение. Почему же наше кино, в том числе и талантливое, и художественное (не путать с игровым!), усердно вносит в этот процесс свою лепту? Мне кажется, что в понятие «талант художника» входит, помимо прочего, еще и обостренное чувство сопричастности всему, что происходит вокруг. Эмоциональная структура души художника, как точный прибор, должна ощущать сейсмические толчки раньше всех. Сегодня искусство рискует потерять последних поклонников и ценителей, последних верных ему людей, ежели не перестанет с садистским удовольствием повторять: «Все дерьмо, все дерьмо, все дерьмо...».

Да, увы, скорее всего так оно и есть. Но, быть может, не стоило бы затевать столь хлопотное дело, как кино, только ради констатации этого неожиданного факта. Может быть, стоило бы дать человеку некий дополнительный импульс к тому, чтоб не погружаться в это с головой, выгребаясь из него, сопротивляясь, оставаясь человеком вопреки всему. Ибо нет другого пути к спасению.

Ах, как нужно сегодня, чтоб каждого из нас укрепляли в этом, а не сообщали сопротивляющимся: «Куда прешь, идиот, поперек течения?! Видишь, все уже там, по самые уши, а ты чего выпендриваешься?».

Не знаю, может быть, я идеалистка (хотя вряд ли), но мне смысл существования искусства видится в укреплении духа человеческого, а не в разрушении его.

И, между прочим, те, которые еще сопротивляются, «выпендриваются», — как раз и есть последние зрители, еще сохранившие способность внимать искусству. Из последних сил. И потому не надо лишать их этих последних сил.

Ирина ПАВЛОВА.

## ПОРА НАМ В ОПЕРУ



М ОИ грустные мысли об уходящем таланте оперы «любить и быть любимой» («ЭС», № 25) развеяла последняя премьера свердловского театра «Обручение в монастыре» («Дуэнья») С. Прокофьева (дирижер Е. Бражник, режиссер А. Титель, художник В. Левенталь). Здесь было много любви. Смешной и романтической. Много встреч и приключений. При ярком свете дня и нежном заговоре ночи. На залитых солнцем улицах и площадях и в околдованных луной рату белоснежных домиков. Гитара. «Певучий говор и жемчужный смех». Легкий ветер с Гвадалквивира. Тайна...

Севилья, ты — чудо! Самый оперный город. Сама фантазия! Здесь упоенно играют «Фигаро» Розина и Альмавива. Здесь встречаются Кармен и Дон Жуан! Самые вдохновенные любовники оперы проживают в Севилье ликующие мгновения жизни. Моцарт XX века — Прокофьев пом-

нит об этом и волнует нас. Золотым отблеском классики. Вечной страстью преображения. Именно в Севилье он разыгрывает (вместе с Шериданом) свой дивный карнавал. Именно карнавал рождает своего гения — метаморфозу!

Не случайно это слово так близко по звучанию имени главного героя — Мендозы. Да, сегодня праздник, и все хотят чудесных превращений. Волшебных мигнов. Безрассудства. Но больше всех он — Мендоза, богатый рыборотговец, хитрец, Соломон (каковым он себя считает). К черту рыбу и расчет! Сегодня карнавал, и... Он «сам обманываться рад!» Музыка

## Какой роман!

ночной Севильи дурманит, как молодое вино. Она легко превращает старого скептика в романтического похитителя Дуэньи. «Карета... Луна... Лошади храпят. И я — взволнованный!». Да и сама Дуэнья вовсе не только умелый режиссер, но и «импровизатор любовной песни». Грех не использовать еще красивой женщине свой последний шанс. Но кто сказал, что интрига ее спектакля банальна? Фантазия карнавала влечет к поэтическим и неожиданным решениям. Дуэнья хочет увлечь и увлекаться, как и прекрасные, юные Луиза и Клара. Хватит опекаль юности! Настал и ее день. День пленительного риска. Она женщина, и этим сказано все! «Какой роман!» — восклицаем мы вместе с потерявшим голову Мендозой (замечательно играют эту сцену С. Вязков и С. Зализняк).

Чудо метаморфозы. Здесь ключ к замыслу А. Тителя, по которому традиционно узнаваемые ходы комического сюжета должны обернуться магией лирического начала. Люди открываются заново. Себе и другим, чаруя прелестью новизны. Человек безграничен. Но никто как бы не знает этого. И только карнавал обнаруживает воспитательную тайну динамики духа. Игры — поиска. Познания себя на бесконечном горизонте жизни и любви. Герои меняют жизнь, чтобы обрести новые качества. Друг друга. Пожалуй, больше здесь преуспели (кроме Мендозы и Дуэньи) обворожительные Луиза и Клара (М. Хохлогорская и Г. Горчакова), старый романтик Дон Карлос (Ю. Горбунов) и великолепный оптимист Дон Жером (А. Жилкин). Особенно хороша пятая картина — свидание влюбленных Луизы и Антонио (В. Петров). Укрывшись в белом шатре-зонтике, они медленно кружатся по сцене, забыв обо всем на свете. Кружение — странствие юности захватывает и соглядатаев ее судьбы. Каждого по-своему. В то время, как Карлос проживает волшебный и печальный миг слияния прошлого с настоящим, для Мендозы — это знак собственной удачи, радостное предвкушение будущего. Волнующая полифония жизни...

В таких чудесных моментах (назову также яркий финал) и обнаруживается сама душа спектакля, которая еще не заговорила в полный голос. Обаяние подтекста временами «топит» более привычным рисунком, и тогда тайна преображения исчезает, оставляя нас спокойными и уверенными в рациональном обосновании неизменного хода жизни.

Эту критическую сентенцию можно продолжить, как говорится, noblese oblige. Но критик в чем-то сродни Мендозе. Его «титанический» прагматизм имеет и свою обратную сторону. Он также хочет увлечься и фантазировать. И ему вовсе не чужды приключения. Романтическая ностальгия. Снова жажда метаморфозы! И вот тогда наступает его карнавалыный вечер. Он давно готов обольщаться. Размышляя над бумагой, критик мечтает о ночной Севилье. И вдруг слышит волнующий голос самой оперы: «Приди — открой балкон. Как небо тихо: недвижим теплый воздух — ночь ли-моном и лавром пахнет...»

Михаил МУГИНШТЕЙН.