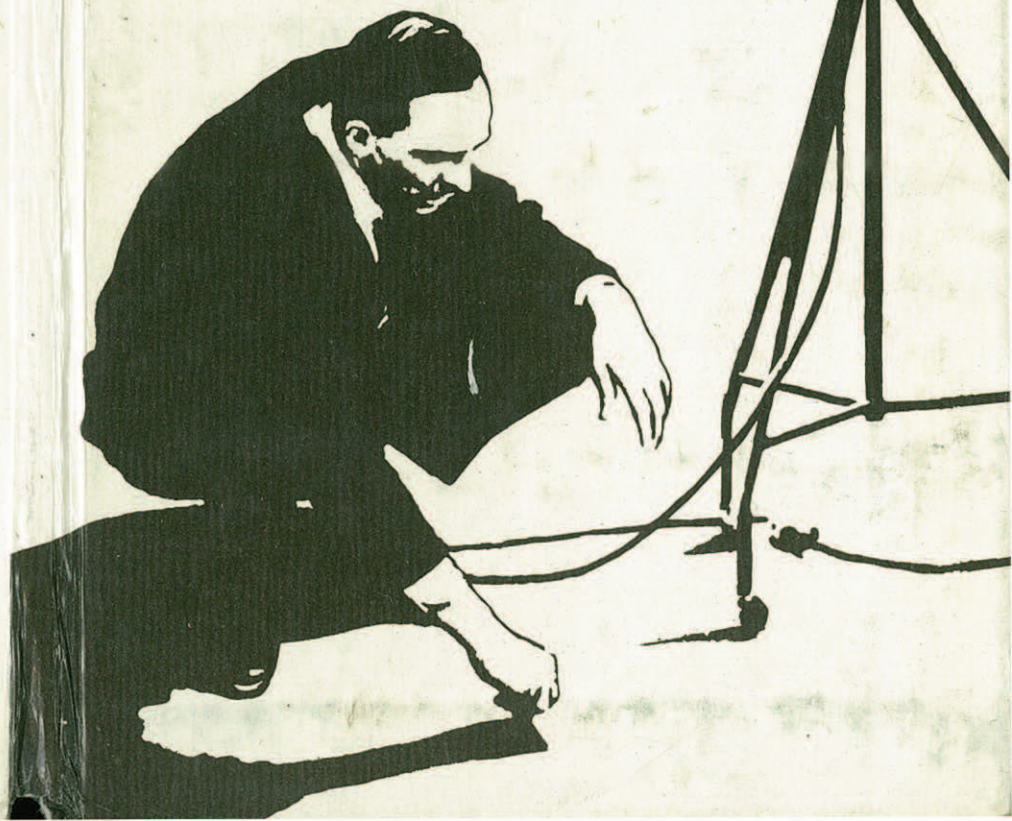


БЕРГМАН О БЕРГМАНЕ

БЕРГМАН О БЕРГМАНЕ

*Ингмар
Бергман
в театре
и кино*





БЕРГМАН о БЕРГМАНЕ



Москва
• Радуга • 1985

БЕРГМАН 0



БЕРГМАНЕ

*Ингмар
Бергман
в театре
и кино*



Составление *А. В. Парина и В. В. Гульченко*
Послесловие *Е. С. Громова*
Комментарии *Т. Н. Сухановой*
Оформление художника *В. И. Харламова*
Редактор *Ю. А. Козловский*

В книге отражены разные стороны творческой индивидуальности известного шведского режиссера Ингмара Бергмана: представлены развернутые интервью, посвященные работе режиссера в театре и кино, его творческим установкам; хроника постановки им пьесы Георга Бюхнера «Войцек»; подробная летопись творчества Бергмана, а также два его киносценария.

© Составление, перевод, послесловие, комментарии издательство «Радуга», 1985

© «Фанни и Александр», Ingmar Bergman, 1979

© Интервью о театре, летопись творчества Ингмара Бергмана, L.-L. Marker и F. G. Marker, 1982

© Иллюстрации к разделу «Ингмар Бергман в театре», Norstedt, Stockholm

Б $\frac{4910020000-500}{030(05)-85}$ 81—85

*Ингмар
Бергман
в театре*



Два интервью^{1*}

I

Л. Л. М. Описывая вашу долгую и плодотворную режиссерскую деятельность, мы, естественно, хотим знать, что вы сами отметили бы в ней особо. Какие спектакли вам наиболее дороги? Вы говорили, что не любите оглядываться назад, на свои прежние постановки. Но все же, какие из них принесли вам наибольшее удовлетворение?

И. Б. Вопрос сложный. Не знаю. Ведь главное не результат, а атмосфера — атмосфера, возникающая во время работы над пьесой. Я в большей степени человек театра, чем кино, именно потому, что театр для меня всегда радость... Работа в театре — это то, чем я живу. Ставить фильм — тяжелый труд. Но идти утром в театр, заходить в репетиционную, быть с актерами, творить вместе с ними... учиться вместе слушать слова и сердце автора пьесы... Так можно жить. Да есть ли что-нибудь лучше? И когда актеры разделяют твой образ мыслей, твоё отношение к делу, это чудесно.

Думаю, что поставлю еще один, два или три фильма, и — точка. Но в театре, надеюсь, буду работать до тех пор, пока меня не вынесут. *(Смеется.)*

Л. Л. М. Пожалуй, о кино вы этого сказать не можете?

И. Б. Нет, ни в коем случае. И объясняется все очень просто. Постановка фильма физически крайне тяжела, это адский труд. Бывают дни, когда чувствуешь себя невероятно уставшим, нет никакого желания продолжать... А когда ты в таком состоянии, необходима огромная энергия, чтобы повернуть всю эту махину и быть на высоте. Понимаете? Делаеть около трех минут фильма за день, и эти три минуты ты должен быть на высоте, на недостигаемой высоте. Начинаешь в девять утра, трудишься восемь часов с полной отдачей. И все исходит от тебя самого... Все исходит только от меня, непрерывно, каждое мгновение. И все участники работы зависят от моих чувств, от моих самых иррациональных реакций. Это невероятно тяжело.

¹ Сокращения: И. Б. — Ингмар Бергман, Л. Л. М. — Л. Л. Маркер, Ф. Дж. М. — Ф. Дж. Маркер. *(Прим. составителей.)*

Ф. Дж. М. Большая разница по сравнению с театром?

И. Б. В театре, если ты чувствуешь себя неважно, ты можешь себе это позволить. Просто скажешь актерам: «Сегодня мне что-то не по себе, давайте пойдём в парк или в музей, или закатимся на выставку, или просто посидим поболтаем». Или: «Сегодня у нас не все получается, но, может быть, завтра или послезавтра или на следующей неделе будет лучше». Создание фильма требует огромного нервного напряжения, ты должен быть одержимым; а режиссерская работа в театре, в содружестве с актерами,— очень здоровый вид творчества.

Ф. Дж. М. Вы часто говорите о театре как о коллективе, о своей тесной связи с актерами.

И. Б. Да, это прекрасная возможность объединиться, войти в контакт с другими людьми.

Ф. Дж. М. Режиссеру, должно быть, трудно добиться полной расслабленности, необходимой для такой работы? Понимаете, что я имею в виду? Разве молодой, начинающий режиссер не слишком напряжен...

И. Б. Это совсем другое дело. Конечно. Ежедневно, каждое утро, пока репетируешь, просыпаешься очень рано в состоянии крайнего нервного напряжения, и напряжение все время в тебе; необходимо использовать его как аккумулятор. Но не следует заряжать им актеров, потому что, если зарядишь их своим напряжением, ты отнимешь у них радость творчества. Нет, ты должен просто попросить актеров занять места за столом и сказать: «Дети, расслабимся; почувствуйте себя непринужденно. Давайте слушать друг друга». Ведь действие никогда—и тут многие впадают в величайшую ошибку,—действие—это ни в коем случае не я, действие—это всегда ты. Поэтому те минуты, когда два актера забывают себя и проникаются тем, что есть у другого,—самые высокие мгновения спектакля. И в этом весь секрет.

Ф. Дж. М. Мой вопрос о напряжении имеет определенное отношение и к нашим прежним дискуссиям о режиссерских разработках—вы всегда тщательно подготавливаете их, а затем как бы забываете. Вы неоднократно говорили о том, что импровизация зависит от тщательной подготовки. Но каково взаимоотношение между предварительной подготовкой и стадией, когда разработки можно отложить в сторону?

И. Б. Нужно чувствовать себя абсолютно уверенным, когда идешь на репетицию. Уже перед первой

репетицией необходима полная уверенность; следует предельно точно подготовиться, и надо непоколебимо верить: я делаю именно то, что имел в виду Стриндберг. И, сознавая это, счастлив. Необходимо вжиться в материал, сделать его своим собственным опытом, собственным душевным переживанием. И тогда, чувствуя, что ты им владеешь, расслабиться. Больше уже не требуется никакого насилия ни над текстом, ни над актерами. Репетиция в театре должна проходить в полном контакте, необходимо слушать друг друга, нужны чуткость, любовь, взаимное доверие. И если тебе вместе с актерами удастся создать эту атмосферу, а именно такая атмосфера и является творческой,— тогда все начинается. Это какое-то чудо. Миг— и что-то родилось. Как живое существо. Я ведь получаю что-то от актеров и что-то отдаю им обратно.

Ф. Дж. М. И забываете свои прежние «прикидки»?..

И. Б. Да. Но для этого необходимо предельно тщательно подготовиться к каждому мгновению, в мельчайших деталях. Я должен знать точно, что я хочу сделать, и тогда могу импровизировать.

Л. Л. М. А вы слышите голоса актеров мысленно, до того, как приходите на репетицию?

И. Б. Иногда. Но не всегда. Иногда очень ясно... Актеры всегда в моих мыслях, всегда; когда я готовлюсь к репетиции, я всегда думаю об актерам. Что может данный актер, а чего не может? Каковы пределы его возможностей? В чем его трудности? А в чем— сила?

Л. Л. М. Вы когда-нибудь читаете актерам текст?

И. Б. Нет, никогда. Никогда. Я могу дать им ритм роли. Мы можем беседовать о ритме реплики, но я никогда не растолковываю им, как играть. Мы можем рассуждать о «хореографии», о ритме и паузах, но я никогда не учу актеров произносить реплики.

Ф. Дж. М. Ритм очень важен для вас?

И. Б. Ритм—самое важное. Всегда. И для фильма тоже.

Л. Л. М. Вам не кажется, что в этом отношении между фильмом и спектаклем есть родство?

И. Б. Нет. Не особенно. Но ритм всегда самое главное. Потому что ритм—во всем. В каждое мгновение нашей жизни, не задумываясь над этим, мы живем в том или ином ритме—дыхания, биения сердца, движения глаз, смены дня и ночи, разрушения и созидания; все в мире есть ритм. И поэтому творческая работа должна быть построена на этом факте—мы

должны, постоянно прислушиваясь, двигаться к специфическому ритму пьесы, к неповторимому ритму текста. А это довольно трудно, когда так много работаешь с переводными текстами; если переводчик не уловил ритм оригинала — что случается очень часто, — то мы, если можно так выразиться, попадаем в ад, так как чувствуем, что идем против текста, против пьесы. И это ужасно.

Ф. Дж. М. Что вы можете сказать о вашей немецкой постановке «Гедды Габлер»?

И. Б. Прекрасный перевод — перевод Хайнера Гимлера почти совершенен. Я прочел около десяти различных немецких переводов, все они оказались неудачными. И мы вынуждены были заказать новый.

Л. Л. М. Прошлым летом мы видели три бергмановские постановки в течение одного месяца — «Гедду Габлер» в Мюнхене*, «Двенадцатую ночь» в Стокгольме и «Тартюфа» — нам удалось его посмотреть, когда труппа играла в Брегенце. И везде реакция зрителей была удивительной. Особенно это касается «Гедды Габлер» — пьесы, обычно не вызывающей у публики бурного энтузиазма.

И. Б. О да, мрачная пьеса. Очень трудная для зрителей.

Л. Л. М. Ваша постановка, единственная из всех, которые мне довелось видеть, заставляет жить на сцене всю пьесу, а не одну роль. Большинство актрис сводили «Гедду Габлер» к психологическому исследованию неврастенички...

И. Б. О да, я их видел. (*Смеется.*) Понимаете, очень важно найти нужных актеров. Так же, как при постановке пьес Чехова. Если у вас нет актеров на все роли, спектакль развалится. Даже если горничная не годится, многое будет утрачено. А у меня в «Резиденцтеатре»* были актеры. Конечно, наш Тесман (Курт Майзель) слишком стар для этой роли, но зато у него настоящее воображение, правильный подход к характеру. Он достигает совершенства, создавая образ взрослого ребенка.

Л. Л. М. В «Тартюфе» на фестивале в Брегенце актеров вызывали десять раз, устроили настоящую овацию.

И. Б. По-моему, «Тартюф» менее удачен. Я не особенно доволен им. У меня были прекрасные идеи, как сделать эту вещь, как заставить материал подчиниться, но что-то произошло во время репетиций — не могу понять что. Думаю, актеры не привыкли к моему

методу... Во всяком случае, верный тон не был найден. В Мольере, видите ли, необходимо быть предельно точным—в каждое мгновение, постоянно нужна абсолютная точность. И в то же время надо быть очень открытым, прямым, не бояться вульгарности, грубости и, вместе с тем, быть чувствительным. Ни одного из качеств нельзя упустить. И никакой психологии; все должно идти от «хореографии», от ритма. Вы знаете, Мольера почти невозможно переводить. Когда переводишь, необходима полная раскованность.

Л. Л. М. Чтобы поймать точный ритм оригинала?

И. Б. Да.

Л. Л. М. Говоря о ритме, вы имеете в виду не только ритм речи, ритм текста, но и зрительный?

И. Б. Да, всё вместе. Всю «аранжировку» движений, общий ритм спектакля. Это для меня самое главное. Двигаться быстрее, медленнее, останавливаться и т. п.

Ф. Дж. М. Я бы не решился противоречить вам, но, по-моему, «Тартюф» — удачная работа.

Л. Л. М. Кажется, я понимаю, что вы имеете в виду, говоря о «хореографии» и о точности. Особенно когда сравниваю...

И. Б. С датской постановкой.

Л. Л. М. Да, с вашей постановкой «Мизантропа» в Копенгагене шесть лет назад.

И. Б. Я ставил «Мизантропа» второй раз—и мог бы ставить снова и снова, бесконечно возвращаться к нему; это одна из моих любимых пьес. Я хотел поставить «Мизантропа» в Королевском драматическом театре, когда возглавлял его, но тогда у меня не хватило времени, пришлось отдать пьесу Бенгту Экероту. Спектакль не имел успеха. Но у датских актеров поразительная, абсолютная дисциплина—самодисциплина,—и они получали истинное наслаждение от мольеровской точности. Потому что у них есть традиция—а здесь такой традиции нет. Актеры, наоборот, как бы сопротивляются точности.

Л. Л. М. «Мизантроп»—это спектакль, о котором можно говорить почти в балетных терминах. Движения так точно, по-балетмейстерски отработаны, как в настоящем балете.

И. Б. Да, это необходимо при постановке Мольера. Абсолютно необходимо. Через год после того, как я ушел от руководства Королевским драматическим театром, я поставил там очень неудачный спектакль—«Школу жен». В качестве пролога мы дали «Критику «Школы жен», и она шла с успехом. Но актер, который

играл главную роль в самой пьесе, не принял мой «хореографический» метод, восстал против него. Мы не смогли прийти к соглашению; и — спектакль развалился.

Ф. Дж. М. Что вы имеете в виду, говоря о хореографии?

И. Б. Хореография — это темп, движения; я не знаю точного английского слова.

Ф. Дж. М. Есть ужасное, громоздкое слово: «мизансценирование».

И. Б. Движения актеров, когда они идут от дивана, направляются к стулу, возвращаются, останавливаются, поворачиваются к зрителям, — все их движения я называю хореографией.

Л. Л. М. Это гораздо больше, чем «мизансценирование». Вы описали все как хореограф; вы говорите не только о движении от одной точки сцены к другой, но и о жестах, о малейшем повороте головы...

И. Б. Да, обо всем.

Л. Л. М. В таком случае, вам, вероятно, приходится показывать актерам все движения, как это делает хореограф. Вы показываете?

И. Б. Некоторым образом.

Л. Л. М. Точность их жестов, движений просто поразительна...

И. Б. Да, я рассказываю им...

Л. Л. М. ...чего вы хотите от них?

И. Б. Да. Но иногда актер начинает сам работать в нужном направлении, тогда я могу просто посоветовать: «Попробуй сделать вот так — возможно, так будет лучше». Наша работа — своего рода сотрудничество. Очень тесное. Очень близкое, трепетное. Очень интимное. Во время репетиций возникает тесная творческая связь с актерами.

Л. Л. М. До начала репетиций вы можете определить точно, в зрительных образах, как актер должен двигаться, жестикулировать и тому подобное?

И. Б. Да, более или менее. До определенной степени. Особенно это касается сценического пространства, расположения актеров на сцене. Я точно знаю место, где должны находиться актеры. Где они у меня. И — есть ли между ними контакт. Прислушиваются ли они друг к другу. Это крайне важно. Связь (*показывает*) между актером, находящимся здесь, и актером, стоящим вон там, их контакт — чрезвычайно важны. В чеховских постановках, например, самое главное — заставить всех актеров взаимодействовать друг с другом. Я должен

знать, связаны они друг с другом — или нет; прислушиваются они друг к другу — или нет, реагируют они друг на друга — или нет. Весь секрет Чехова в характере слушания — как различные персонажи слушают, что они не слышат, а что — делают вид, будто не слышат.

Ф. Дж. М. Вы могли бы стать идеальным хореографом, так много внимания уделяете вы физическому взаимоположению актеров в зрительной композиции. У вас когда-нибудь было желание поставить балет?

И. Б. Нет, я ведь не умею танцевать. Не в состоянии сделать ни одного балетного па.

Ф. Дж. М. Вы же поставили один балет — «Игры в сумерках»?

И. Б. «Игры в сумерках» (*смеется*) — нет, я только написал его. Но я очарован балетом. Пленен им.

Л. Л. М. Однажды я присутствовала на одной из репетиций Джорджа Баланчина в Центре имени Линкольна. Он сам почти уже не танцевал. Вы могли бы, как и Баланчин, пригласить ассистента, который показывал бы актерам нужные движения.

И. Б. Да. Но для этого необходимо полное взаимопонимание. Думаю, достаточно людей, способных поставить балет лучше, чем я.

Ф. Дж. М. Что касается репетиций в присутствии зрителей, ваша идея открытых репетиций мне кажется прекрасной.

И. Б. Да. Мне она по душе. На таких репетициях я и актеры — мы выкладываемся до конца, до беспамятства, но тем не менее считаем их очень полезными. Потому что — постепенно — актеры достигают органичного взаимодействия со зрителями, с публикой. И это замечательно.

Ф. Дж. М. Ради кого это делается? Ради актеров?

И. Б. Да, всегда для них.

Ф. Дж. М. Не для вас?

И. Б. Нет.

Л. Л. М. Не для того, чтобы вы могли оценить?..

И. Б. Нет. Я знаю все точно. Но хочу, чтобы и актеры почувствовали... Мне также необходимы зрители, они должны видеть процесс нашей работы. Видеть, что в ней нет волшебства и что тем не менее волшебство есть. Это очень полезно для всех, и для зрителей тоже.

Ф. Дж. М. Иногда такие репетиции проходят в костюмах, иногда — без.

И. Б. Да. Для зрителей интересней, конечно, репетиции без костюмов и без декораций.

Л. Л. М. Вы всегда проводите открытую репетицию так же, как обычно?

И. Б. Нет. Так мы репетировали «Войцека», но не думаю, что это правильно. Если я провожу такую репетицию, с публикой в зале, то начинаю играть роль режиссера, а актеры, конечно, начинают играть роли актеров.

Л. Л. М. А зрители, вне всякого сомнения, приходят посмотреть на вас.

И. Б. (смеется). Да. Вот и получается, как видите, своего рода спектакль. Я не разрешаю посещать наши репетиции, пока мы в репетиционной. Но как только переходим на сцену, это уже неважно: мы перестаем думать о том, что на нас смотрят; если в зале несколько человек, это уже не имеет никакого значения. А на репетициях, в тот момент, когда мы узнаем о присутствии зрителей, мы начинаем играть, каждый — свою роль. И это нехорошо.

Л. Л. М. В начале открытых репетиций вы беседуете с публикой?

И. Б. Да. Я всегда приветствую зрителей и объясняю, что они должны помочь нам, что теперь нам необходимо творить вместе. Театральный спектакль — это процесс, в котором в исключительной степени обе стороны и дают и получают, который должен совершаться в сердцах, в воображении. Чтобы спектакль состоялся, необходимы всего только три вещи: пьеса (слова), актеры и зрители. Все остальное абсолютно неважно. Но если есть эти три компонента, спектакль состоится. Кроме этого ничего не нужно.

Л. Л. М. Вы имеете в виду, например, декорации?

И. Б. Театр, декорации, постановщики, билеты, деньги, костюмы — все. Все остальное неважно. И прекрасно сознавать, что это именно так.

Ф. Дж. М. Но, конечно, режиссер... Я полагаю, что, если бы можно было вернуться в девятнадцатый или даже восемнадцатый век, к совершенно другому по своей сути актеру, не было бы необходимости в режиссере. Тогда не было режиссера в нашем понимании этого слова. Но в настоящее время невозможно исключить — или даже пытаться исключить — влияние режиссера. Он необходим, разве нет?

И. Б. Нет. Я так не думаю. Ведь есть же камерные оркестры, играющие без дирижера...

Л. Л. М. Это, конечно, идея Стриндберга. Стриндберг считал, что актеры должны уметь делать все сами.

И. Б. Да, это так. Иногда режиссер нужен, а иногда — нет.

Л. Л. М. Но если бы не было режиссера у вашей «Гедды Габлер» или у «Дикой утки», например, то актеры, играя эти пьесы, скорее всего, просто руководствовались бы сценическими ремарками Ибсена: они бы поставили в гостиной мебель, мансарду в «Дикой утке» поместили бы сзади, и вы бы получили...

И. Б. Это совсем другое дело. Для таких пьес нужен режиссер. Но если играть «Долгий день уходит в полночь» О'Нила, или, предположим, «Кто боится Вирджинии Вулф?» Олби, или какую-нибудь пьесу Мариво* и актеры *опытные* — в режиссере нет необходимости.

Л. Л. М. А для Мольера и Ибсена?

И. Б. Для них, я думаю, нужен режиссер.

Л. Л. М. Для Стриндберга тоже?

И. Б. Да.

Ф. Дж. М. Но если играть «Вирджинию Вулф» без режиссера, не будет бергмановской постановки этой пьесы; вы не достигнете такого же ритма и напряженности.

И. Б. Нет, это не совсем верно. Если играют хорошие актеры, они найдут все сами, найдут свой собственный ритм. Я уверен, убежден в этом. Это не так уж трудно. Ведь можно прочесть пьесу — и в ней все есть. Большой глубины там нет, поэтому решения приходят быстро и просто. Особых проблем не возникает. Множество пьес можно играть без режиссера. Актеры начинают отдавать образу все, ничего не удерживая в себе, невероятно быстро. Фактически последние репетиционные недели становятся скучными.

Л. Л. М. Я вспоминаю, что приблизительно в 1958 году, рассказывая о школе актерской игры Королевского театра, вы отмечали разницу в методах работы с более молодыми актерами (в ансамбле, созданном фактически вами самим) и старшими, более опытными артистами, которые требуют несколько иного подхода. Вы все еще считаете, что это так?

И. Б. Ну, я занимаюсь режиссурой около сорока лет; и у меня бывали затруднения с актерами — *настоящие* трудности — три или четыре раза. Не так уж много. Всегда можно найти путь к сердцу актера. Это не сложно.

Л. Л. М. Актеры, безусловно, с радостью стремятся к общению.

И. Б. Но вы должны понять: они стоят там, на

сцене, выставляя себя напоказ; они очень уязвимы. Вы же сидите здесь, вы неуязвимы; вы всегда защищены. А они — там, их лица, их тела до предела обнажены, выставлены на обозрение. И необходимо быть крайне осторожным, прислушиваться к ним, заботиться о них, уважать их. Это очень важно.

Л. Л. М. Продолжая разговор о работе с актером, могли бы вы рассказать о вашей концепции относительно так называемой фокусной точки энергии — магнетической точки, где в данном сценическом пространстве лучше всего поместить актера.

И. Б. Да, конечно, «волшебная точка». Она зависит не от вида декораций, а только от особенностей театра. Она есть на каждой сцене. Необходимо искать ее. И вы должны найти ее — ту точку сцены, где лучше всего, результативнее всего поместить актера. Эффекты ухода актеров со сцены и их появления на ней создаются в зависимости от этой точки. Именно в этом вопросе возникают трудности, когда вы попадаете на новую сцену: вы еще не знаете, где расположена «волшебная точка». Я испытал это впервые — сознательно — в громадном театре в Мальмё. Необходимо было определить, вполне рациональным путем, наиболее выигрышную для актеров точку сцены. И я очень хорошо помню, что это был маленький прямоугольник, шесть метров на четыре, на расстоянии приблизительно двух с половиной метров от переднего края сцены. Когда я нашел это место, все проблемы исчезли.

Ф. Дж. М. И затем вся хореография спектакля выстраивается в зависимости от этой точки?

И. Б. Да. В нашем Королевском драматическом театре в Стокгольме — кстати, прекрасное здание — можно поместить актера в любом месте сцены, и везде получится этот магический эффект. Впечатление близости, интимного общения.

Ф. Дж. М. А вам нравится новый «Резиденцтеатр» здесь, в Мюнхене? Он, пожалуй, непригляден по сравнению с Королевским драматическим.

И. Б. Акустика очень хорошая. Но здание неправильно построено. Нет взаимосвязи между сценой и зрительным залом, так как сцена не имеет начала.

Ф. Дж. М. Вы хотите сказать, что там нет четко очерченного просцениума?

И. Б. Да, и это ужасно. К тому же сцена расположена слишком низко, так что, когда вы сидите в зале, вам приходится постоянно вытягивать шею, чтобы что-то увидеть; просто спокойно сидеть и смотреть на сцену не

получается. Для невысоких людей это очень неудобно. И—впервые в истории этого театра—ставя «Гедду Габлер», я все перенес вперед. Мы играли перед противопожарным занавесом. Прямо за декорациями был железный занавес.

Л. Л. М. Вы, кажется, первый сделали то же самое и в Королевском театре в Копенгагене. В вашем «Мизантропе» сцена располагалась поверх оркестровой ямы?

И. Б. Возможно, это было именно так. Не припомню.

Ф. Дж. М. Вы часто прибегаете к очень необычному способу освещения сцены; такой способ освещения, вероятно, зависит от используемого вами метода выдвижения действия вперед? Я имею в виду специальное осветительное оборудование, установленное в Королевском театре для «Мизантропа», которое теперь известно всем как лампы Бергмана.

И. Б. Да (*смеется*), лампы Бергмана. Понимаю. Кажется, в Национальном театре в Осло также установили несколько бергмановских ламп. И здесь тоже наконец. (*Смеется*.)

Ф. Дж. М. Их применили здесь в «Гедде Габлер»?

И. Б. Да.

Ф. Дж. М. Повесили на рейках вдоль всей передней части балкона?

И. Б. Да—была большая баталия.

Ф. Дж. М. Вы любите сильное переднее освещение?

И. Б. Да, люблю.

Ф. Дж. М. Из-за лиц актеров?

И. Б. Конечно. Смотрите (*направляет яркий свет на лицо собеседника*)—вот теперь у вас есть лицо. И тогда, понимаете, актеры вдруг... Взаимосвязь актеров со сценой является частью ритма спектакля, и, если изменить угол падения света на сцену, создается совершенно иной ритм. Для зрения. Резко меняя освещение, достигаешь очень сильного эффекта; если можно так выразиться, зритель получает что-то вроде шока.

Ф. Дж. М. В «Гедде Габлер» вы добились необычайно интересного впечатления: возникает ощущение, как будто перед тобой фреска. И такой эффект фрески или фриза создается при помощи очень яркого лобового освещения с янтарным оттенком.

И. Б. Впечатление довольно странное, кажется, что актеры плавают; они как бы отрываются от пола.

Л. Л. М. Они освещены так, что это вызывает в зрителе сильный эмоциональный отклик. Ведь не предполагается, что зритель замечает световые изменения?

И. Б. Нет, нет, нет, это должно быть неосознанно.

Для сидящих в зале, конечно, все это должно происходить совершенно неосознанно. Терпеть не могу, когда зритель рассуждает: «О! Потрясающе! Он изменил освещение». (*Смеется.*)

Ф. Дж. М. Потому что ваше освещение не бывает — ужасное слово — «символическим». Когда вдруг вспыхивает прожектор...

И. Б. Нет. Не выношу этого. Ненавижу, когда режиссер навязывает себя, когда он как бы заигрывает со зрителем, пытаясь растрогать его: «Смотри, что я сделал! Смотри, как это символично!» Здесь, в немецком театре, когда играют «Принца Гомбургского» Клейста, по всей сцене раскидан картофель (*смеется*), и у вас возникает естественный вопрос: «Почему? Зачем на сцене столько картофеля, что актерам все время приходится обходить их или наткнуться на них?» «А потому, что вы должны знать: цель режиссера — донести с предельной ясностью до зрителя, что Пруссия того времени была аграрной, крестьянской страной». Таким способом режиссер вторгается в пьесу, обращаясь при этом не столько к зрителям, сколько к критикам. Он общается с критиками через головы актеров и зрителей. И это сейчас очень модно здесь, в Германии, такой неврастенический способ общения. Они его просто обожают.

Л. Л. М. И критики не возражают?

И. Б. Увы, критикам он тоже пришелся по душе. Дело в том, что здесь очень сильна театральная традиция; каждый театрал видел «Тартюфа» пять раз, «Фауста» — десять, «Принца Гомбургского» — шесть. И таким образом, как говорят немцы, man muss sich was einfallen lassen¹. (*Смеется.*) Необходимо придумать что-то новенькое. А критик сидит в зале и рассуждает: «Ага! Я видел эту пьесу в 1943 году в Берлине, или в Касселе, или еще где-нибудь», — у них здесь сто десять городских театров. Это невероятно! Огромная жизнеспособность!

Немцам не всегда удаются спектакли по Ибсену и Мольеру, и они не умеют играть Стриндберга, не понимают его. Ставят его без юмора, слишком серьезно, чересчур глубоко. Тяжеловесно. А русских авторов играют прекрасно. Создают великолепные спектакли по Шекспиру: в этом у них огромная традиция. И конечно, прекрасно ставят собственных классиков: ново, интересно, свежо — не всегда, вероятно, но очень часто, по

¹ Надо оставить себе то, что нравится (*нем.*)

крайней мере талантливые постановщики. Многому можно научиться, наблюдая, как они играют свою классику. Не говоря уже об австрийских классиках, которых я очень люблю,— в них есть что-то совершенно новое для меня. Нестрой, Грильпарцер, Шницлер, Хорват— все это так ново. И конечно, Раймунд! *

Ф. Дж. М. Поражает очень сильная концептуальная ориентация современного немецкого театра; что вы думаете об этом? Об их любви к развернутому режиссерскому комментарию?

И. Б. Да, да. Например, свалка на сцене. Немцы любят заваливать сцену всяким мусором, чтобы продемонстрировать гниль буржуазного мира. (*Смеется.*) Но, видите ли, при этом они постоянно находятся как бы в истерике, их не покидает чувство, что все уже давно сделано. И к сожалению, они не всегда понимают: единственное, что необходимо играть,— это сама пьеса. Только играя пьесу, всегда достигнешь новизны, если, конечно, твое создание не мертво. Если спектакль полон жизни, он всегда будет новым, потому что разные люди ставят спектакли, играют на сцене и смотрят из зала.

Л. Л. М. Есть и другая тенденция— отнюдь не обновление традиции, а только стремление сделать что-то внешне эффектное, броское.

И. Б. Конечно, и среди подобных людей много циников, которые совершенно точно знают, что они— то, что немцы называют *mittelmass*— посредственность; они понимают и другое: если отовсюду позаимствовать идеи и затем перенести их на сцену, критики скажут: «О! Всегда у него что-то новое. *Semper aliquid novi*»¹. Вы знаете, здесь, в «Каммершпиле», собираются ставить «Гамлета» с актером, который весит сто двадцать килограммов? Да, да.

Л. Л. М. Какой в этом смысл?

И. Б. А почему нет? Если не возникло другой идеи...

Л. Л. М. Ведь вас тоже можно назвать обновителем традиций в постановках классики— причем в истинном смысле этого слова. Я имею в виду не только Стриндберга и Ибсена, но и Мольера, хотя, пожалуй, в последнем случае— менее радикально.

И. Б. У меня нет стремления быть обновителем традиций. Хочу только ставить пьесы, пытаться ставить их так, чтобы они жили в сердцах людей. Это моя единственная цель. Я читаю пьесу, она живет во мне. Я

¹ Всегда что-то новое (*лат.*).

заряжаю актеров своими импульсами и получаю заряд от них. Затем, в течение определенного периода творчества и тесного сотрудничества, у нас рождается создание — хочется верить, полное жизни. Все это мы делаем только для того, чтобы покорить своим созданием и зрителя, заставить спектакль жить в его сердце, в его мыслях. И это все.

Л. Л. М. Когда я говорила об обновлении традиций, то имела в виду вашу удивительную, прекрасную постановку «Дикой утки», с поразительной идеей поместить мансарду не на заднем плане, а на переднем.

И. Б. Но ведь это так просто. Для меня это абсолютно логично. Когда приходишь к выводу, что важны только слова пьесы, актеры и зрители, то декорациям уже не придаешь значения. Актеры должны материализовать перед глазами зрителей волшебную атмосферу мансарды. А они не могут сделать этого на большом расстоянии и поэтому — каждый со своими неповторимыми глазами, своей манерой ходить, стоять, двигаться — творят прямо перед вами. Так, что вы можете видеть ее. И в этом магия театра.

Л. Л. М. Возможно, но мало кто сознает это так ясно.

И. Б. Но ведь все это действительно очень просто и абсолютно логично. Мой опыт научил меня признавать важность самых простых истин в театре. Ты — актер, и ты берешь этот кошмарный стул (*показывает*), ставишь его сюда, на стол, и обращаешься к зрителям: «Мои дорогие, вы, вероятно, считаете, что этот стул ужасен, но вы ошибаетесь. Это самый дорогой, самый замечательный, инкрустированный алмазами, золотой стул. Он был сделан для маленькой китайской императрицы шесть тысячелетий тому назад; она умерла, сидя на этом стуле, и он был похоронен вместе с ней. Теперь он здесь, перед вами, но, конечно, стал уже очень ветхим. Я должен уйти на несколько минут; пожалуйста, будьте с ним крайне осторожны». Затем ты возвращаешься на сцену в роли злодея и начинаешь пинать стул — все зрители возненавидят тебя. Они начнут страшно волноваться, потому что им внушили определенную мысль и у них уже возникло собственное отношение к этому стулу. Это и есть театр.

Ф. Дж. М. Неужели такое можно проделать с любым стулом, даже с репетиционным?

И. Б. Конечно! С любой вещью, с чем угодно. Шекспир понимал это. Шекспир никогда не рассказывал о том, что происходит, как выглядит сцена; может

быть, это улица, быть может, гора или лес. Но вот актеры выходили на подмости, освещенные прямым дневным светом (они всегда играли при солнечном свете), неся горящие факелы, четыре гобоя в оркестре исполняли незамысловатую мелодию — и все сразу понимали, что на сцене ночь. Не может быть ничего более фантастичного!

Л. Л. М. Именно поэтому в «Игре снов» вы предпочли обойтись без декораций?

И. Б. Конечно.

Л. Л. М. Все это я и имею в виду, когда говорю о новаторстве в положительном смысле, — и здесь, конечно, хочется отметить вашу удивительную способность максимально приблизить зрителей к Стриндбергу.

И. Б. Стриндберг сам сознавал это. Он писал Августу Фальку в «Интимном театре»*: «Нельзя ли поставить «Игру снов» на фоне занавеса?» И конечно, мы можем играть ее именно так. В этом вопросе я совершил большую ошибку, когда ставил пьесу первый раз здесь, в Германии.

Л. Л. М. Для этой постановки вы, по-моему, использовали тот же тип экранов, что и в Стокгольме, но там на заднем плане, кажется, было всего гораздо больше — целая конструкция.

И. Б. Я только появился здесь, и старый, известный сценограф (Вальтер Дёрфлер) попросил меня... Он хотел делать декорации, и я не смог устоять... «Конечно, — сказал я, — хорошо». Потом я начал работать над «Змеиным яйцом», и, когда мы снова встретились, у него уже была готова совершенно изумительная конструкция. Вы можете посмотреть на нее. (*Эскиз мрачной, массивной дёрфлеровской декорации к «Игре снов» висит в одном из офисов Бергмана.*) Мы соорудили ее всю, целиком. И, когда эта конструкция появилась на сцене, она уничтожила все остальное. Я испробовал самые различные варианты, но стена господствовала над всем сценическим пространством. Когда я увидел это, то понял — необходимо все убрать. Но решиться не смог: художник такой милый человек, он мне очень нравился, к тому же столько сил вложено в работу. Я почувствовал, что не могу отказаться от его декораций, — и это было большой ошибкой. Сам спектакль получился не такой уж плохой, пожалуй, даже удачный, ведь для актеров все было так необычно — способ репетиций и все остальное.

Ф. Дж. М. В вашей второй немецкой постановке, «Трех сестрах», вы применили гораздо более простой

подход ко всему.

И. Б. Эту пьесу я поставил почти совсем без декораций, использовал только немного мебели. Декорация могла находиться как снаружи, так и внутри; она все время оставалась неизменной.

Ф. Дж. М. Чехов не принадлежит к драматургам, творчество которых привлекает вас особенно часто. Прошло семнадцать или восемнадцать лет с тех пор, как ваша единственная чеховская постановка, «Чайка», появилась в Стокгольме.

И. Б. Спектакль не получился. Я тогда (*посмеивается*) отличался невероятной застенчивостью, и мне так не хватало настойчивости. Кроме того, актриса, которая играла Нину (Кристина Шоллин), была очень талантливой юной особой, но ей явно недоставало опыта. А пьесы Чехова имеют такое свойство, что, если игра хотя бы одного актера выпадает из общего уровня, спектакль рушится. Все остальные играли прекрасно, но Нина, к сожалению, была неопытна и несколько суховата. И—весь спектакль развалился. Вы видели «Сонату призраков» в Королевском драматическом театре? Я думаю, это одна из моих лучших работ.

Л. Л. М. Пьеса вдруг стала совершенно ясной; зрители наконец поняли ее до конца.

И. Б. Да. Гертруд Фрид играла сразу две роли—Мумию и Молодую Женщину; идея была удачной.

Ф. Дж. М. Это внесло в пьесу необыкновенную органичность, единство.

И. Б. «Игра снов», «Соната призраков», «Путь в Дамаск»—я очень люблю эти постановки.

Ф. Дж. М. А что вы можете сказать о «Пляске смерти»? Вы как раз репетировали ее, когда мы были в «Драматен» прошлой осенью.

И. Б. О, это было ужасное время. Не будем говорить об этом—ведь Андерс Эк* один из моих ближайших друзей... Он был болен, вы знаете, рак крови; уже, наверное, года два, но мы думали, что сможем работать. Однако за месяц до начала нашей работы у него начались ужасные боли в спине, такие, что каждый шаг буквально заставлял его кричать. Мы репетировали всего неделю, потом пришлось сказать ему, что продолжать так просто невозможно.

Ф. Дж. М. Это была ваша вторая попытка поставить «Пляску смерти»?

И. Б. (*чуть слышно*). Да.

Ф. Дж. М. Мы видели несколько фотографий эскизов декораций; замысел был прекрасен.

Л. Л. М. Вы, кажется, собирались изменить указания Стриндберга и то, что должно было находиться сзади, вынести вперед, к зрителям?

И. Б. Да.

Ф. Дж. М. А часовой проходил мимо...

И. Б. Да, мы... Пожалуйста, не будем об этом. Понимаете, в течение десяти лет мы с Андерсом Эком говорили о совместной работе над «Пляской смерти» — и я не хочу делать этот спектакль ни с кем другим.

Ф. Дж. М. У вас есть дальнейшие планы относительно пьесы «Путь в Дамаск»?

И. Б. Меня очень привлекает идея возвращения к определенным пьесам. Есть пьесы, которые сопутствуют мне как режиссеру, которые годами как бы преследуют меня, и мой взгляд на них постепенно меняется. Я обнаруживаю в себе новое отношение к тексту и создаю новые спектакли. Хочу попытаться поставить все три части «Пути в Дамаск». Я давно собирался осуществить такую постановку, но пока не представлялось возможности. Мне казалось невозможным делать сокращения.

Л. Л. М. Эту пьесу, должно быть, невероятно трудно сокращать.

И. Б. Да, и мне особенно сложно сокращать «Путь в Дамаск», потому что я очень люблю эту пьесу. Понимаете, я с ней словно вырос. Первый раз видел ее в постановке Улофа Муландера * в 1937 году и никогда не забуду этого.

Ф. Дж. М. Вы видели первую часть?

И. Б. Да, это была первая часть.

Ф. Дж. М. Кто-нибудь еще, кроме вас, ставил первую и вторую части вместе? Кажется, нет?

И. Б. Ставили. Не только первую и вторую, но все три части. Пер Линдберг * осуществил такую постановку в тридцатые годы.

Ф. Дж. М. Вас, наверное, очень привлекает эта идея.

И. Б. Конечно.

Л. Л. М. Когда я вспоминаю «В Дамаск», то прежде всего перед глазами встают необыкновенные зрительные образы спектакля. Конечно, очень глубоко общее эмоциональное впечатление, но над всем доминируют поразительные зрительные образы. Вам не кажется, что в этом аспекте ваша работа в кино и ваша деятельность в качестве театрального режиссера в какой-то мере соприкасаются?

И. Б. Нет. Разница слишком велика.

Ф. Дж. М. Но этот вопрос один из важнейших. И очень сложный. В интервью по поводу какого-то филь-

ма вы заявили: «Между моей работой в театре и работой в кино дистанция небольшая», что существуют «взаимные влияния» между этими двумя видами творчества. Не могли бы вы объяснить, какие же это влияния?

И. Б. Вы хотите что-то сказать?

Л. Л. М. Я только хочу спросить, как вам кажется, заслуживает этот вопрос обсуждения или нет?

И. Б. Пожалуй, да. Давайте попытаемся. Не думаю, что между этими двумя видами творчества много связей, но все же попробуем найти их. Я никогда не обсуждал эту проблему подобным образом, но давайте попытаемся. Мне кажется, есть одна общая черта. Возможно, их больше, но я пока обнаружил только одну. Когда я работаю в студии, перед камерой, то всегда помещаю актеров по отношению к камере так, чтобы они чувствовали себя как можно лучше. Они ощущают — нет, не свою красоту, а то, что магия их лиц, их движений будет зафиксирована камерой. И им это нравится. Они это чувствуют, ведь я люблю их, хочу, чтобы они были по возможности максимально значительны, многогранны, как личности, как актеры. На сцене я поступаю точно так же. Я располагаю актеров, как уже рассказывал вам, в соответствии с принципом магической точки. Размещаю их на сцене в тесной связи друг с другом и со зрителями, так, что они чувствуют себя в наиболее выгодном положении, понимают, что их обаяние будет максимально действовать на публику. И тогда у них появляется уверенность в своих силах; они знают, что могут «подать себя» лучшим образом. Знаете, есть актеры, которые сражаются против декораций, против освещения, против хореографии, против режиссера — у них прямо-таки потребность сражаться с чем угодно. И это может быть совсем неплохо — с талантливыми актерами можно достичь замечательных результатов, — но такие актеры никогда не чувствуют себя уверенно.

В этом единственная точка соприкосновения. Я всегда должен действовать как своего рода радар: могу определить, хорошо ли чувствует себя актер, уверен ли он в своих силах или находится в напряженном, подавленном состоянии. И я осознаю все это быстрее, чем он сам, замечаю раньше, потому что моя интуиция постоянно в действии и подсказывает мне, что происходит в душе данного актера или актрисы. Это, конечно, основное, что роднит мою работу в кино с моей работой в театре; необходимость взаимодействия, которое долж-

но быть установлено между камерой и актерами или сценой и актерами — и публикой.

Ф. Дж. М. А что вы можете сказать о технической стороне...

И. Б. Вы думаете, она существует?

Ф. Дж. М. Несомненно. (*Смеется.*)

И. Б. Никогда не думал об этом, но, возможно, так и есть. Не знаю.

Ф. Дж. М. Это очень важный вопрос. Что вы можете сказать об общности технических приемов? Когда, например, вы работаете над «хореографией» спектакля, творческие импульсы у вас те же, что и при работе над «хореографической» стороной фильма? Иными словами, ваши фильмы известны, помимо всего остального, удивительным использованием крупного плана. А вы не пытались, сознательно или бессознательно, применить этот прием в своей театральной практике? Или, возьмем другой пример, вы рассказывали, в каком направлении надо стремиться усиливать все страшное, ужасное; когда, например, Бертил Андерберг (в роли Равала) в «Седьмой печати» заболевает чумой, он лежит в лесу, позади кучи бревен, вне поля зрения, и кричит. Я хочу спросить, находят ли подобные размышления о кадре и пространственной композиции определенный эквивалент в вашей театральной работе?

И. Б. Нет, нет, нет.

Ф. Дж. М. Совсем нет?

И. Б. Совсем. Имеются общие трюки, но только в деталях. Несколько общих приемов. (*Пауза.*) Знаете, у Сартра есть пьеса под названием «Мертвые без погребения»; там в классной комнате разворачивается сцена пытки — прямо перед глазами зрителей. Директор театра в Гётеборге (Торстен Хаммарен) поставил ее прекрасно. Но актер в этой сцене кричал, визжал — и это выглядело неестественно, по-актерски. Что-то вроде *Grand Guignol*¹, не особенно впечатляюще. И вот в какой-то момент режиссер спросил себя, а нельзя ли сделать это как-то иначе. Он нагромоздил стулья и парты по прямой линии и перенес сцену пытки за эту грудку столов и стульев. Зрители не видели пытку, они только улавливали какие-то движения и слышали крики. И это было так ужасно, что люди не выдерживали. Вот вам одна из тайн нашей профессии — не показывать все.

Ф. Дж. М. И в этом, в умении пользоваться намека-

¹ Театр ужасов (*франц.*).

ми, в суггестивности, кино подобно театру?

И. Б. Да. В этом они схожи. Несколько лет назад я поставил фильм под названием «Персона». Там есть небольшая сцена, в которой няня рассказывает актрисе о любовном походе, которое было у нее и у ее подруги с двумя мальчиками. Она рассказывает об этом в деталях, и единственное, что мы видим практически все время,—лицо Лив Ульман* (в роли актрисы Элизабет Фоглер), которая буквально, если можно так выразиться, пожирает то, что ей рассказывают. Губами вбирает в себя все подробности—и сцена получается невероятно эротичной. Если бы вы поставили ее натуралистично, с двумя мальчиками и двумя девочками, это было бы просто омерзительно. А так, как эта сцена сделана, она очень хороша. Странно, не так ли?

Л. Л. М. Я бы хотела спросить вас еще кое о чем; фактически о двух вещах. Во многих недавних театральных постановках ощущается ваша увлеченность идеей использования низкой платформы, установленной на основной сцене. Эта идея возникла из вашей концепции магической, фокусной точки сцены, в которой концентрируется вся энергия?

И. Б. Да, верно. Мне очень нравится эта идея: когда актер находится вне этой площадки, он частное лицо; но в тот момент, когда он делает шаг к платформе, он становится актером, играющим роль. Он становится кем-то еще—и в этом магия театра. Платформа—приспособление очень старинное. Платформа—в абсолютном виде архетипический театр, самая древняя форма театра. Возьмите любой фургон или площадку, церковные ступени или груды камней, любое возвышение, алтарь—а рядом стоит в ожидании актер. Потом он взбирается на фургон, на площадку и т. п.—и вдруг становится всеильным, волшебным, таинственным, многогранным. И это околдовывает, в этом великое чудо театра.

Л. Л. М. Ваш «Тартюф» произвел на меня сильное впечатление, но особенно поразила одна деталь—постоянное присутствие на сцене слуги Тартюфа, этой странной, мрачной фигуры в черном.

И. Б. О да.

Л. Л. М. Часто он просто стоит около платформы и наблюдает; за кем он наблюдает—за всеми этими сумасшедшими?

И. Б. Конечно. И это очень интересно...

Ф. Дж. М. Актер становится зрителем.

И. Б. Верно.

Ф. Дж. М. И тогда устанавливается определенная связь между актером и зрителем, сидящим в зале.

И. Б. В этом и заключается волшебство.

Л. Л. М. Не выступает ли он и в качестве своего рода комментатора этих безумных в «Тартюфе»?

И. Б. Конечно.

Л. Л. М. Удивительно, ведь его нельзя забыть (*смеется*), хотя это фигура весьма незначительная.

И. Б. Этот образ есть в мольеровском тексте; правда, у Мольера он не все время присутствует на сцене.

Л. Л. М. Баск, слуга Селимены в «Мизантропе», был тоже очень забавен; у вас и тогда родилась в высшей степени свежая идея—использовать его в качестве звена, соединяющего все сцены спектакля.

И. Б. Мой Баск в Мальмё (Ленн Йортсберг)—самый блестящий из всех, которые когда-либо играли в моих постановках. Копенгагенский Баск не был столь забавен; но Баск в Мальмё был так комичен, что зрители надрывались от смеха. Он был изумителен, незабываем. Да, Баск—странный образ; в нем есть что-то фантастическое. Помните, как в той невероятной сцене—любовном дуэте Альцеста и Селимены—внезапно появляется эта фантастическая фигура со своими поразительно сложными трюками.

Ф. Дж. М. В копенгагенской постановке у вас на сцене были актеры, которые не участвовали в игре в данный момент; они сидели на стульях, расставленных по краю сцены. Сидели и наблюдали за действием, ожидая своей реплики. Но ведь в Мальмё не было ничего подобного?

И. Б. Нет.

Л. Л. М. Как эта идея пришла вам в голову?

И. Б. Навела меня на эту мысль еще не так давно существовавшая театральная практика. В сороковые годы было привычным, что актеры «Комеди Франсез» не уходили в свои гримерные, а весь спектакль сидели на сцене, в кулисах, читали, вязали или просто отдыхали. Это было традиционным; каждый актер имел свой собственный стул, на котором стояло имя его владельца. Мне пришлось по душе эта идея постоянного присутствия актеров на сцене. Они все время в поле зрения—там, на заднем плане, как тени, их присутствие неизменно ощущается.

Л. Л. М. Какую задачу вы ставите перед актерами, сидящими в кулисах в «Мизантропе»? Они должны прислушиваться к тому, что происходит на сцене, или..

И. Б. В этом нет необходимости. Они просто должны

быть на сцене, могут отдыхать, расслабляться; главное, что они там. Вовлечены в ход пьесы.

Л. Л. М. И в атмосфере.

И. Б. Да, на протяжении всего спектакля. Им не избежать этого, потому что все действие проходит через них, через их нервы. И я нахожу это замечательным; я бы назвал фантастическим постоянное присутствие актеров на сцене. Театр—это всегда магия, всегда!

Л. Л. М. И присутствие этих актеров-зрителей усиливает впечатление театра внутри театра.

И. Б. Да, конечно. Кроме того, для самих актеров гораздо полезнее находиться на сцене, чем уходить в свои гримерные и сидеть там, попивая кофе.

Л. Л. М. Вы считаете, что это помогает поддерживать нужную концентрацию?

И. Б. Да. И это необходимо для актеров.

Л. Л. М. Во времена Мольера зрители сидели на сцене. Это повлияло на вас, когда вы обдумывали свою идею?

И. Б. Зрители действительно располагались на сцене, и Мольер относился к этому крайне неодобрительно. Его невероятно раздражала подобная ситуация, и тема эта постоянно возникала во многих его произведениях, таких, например, как «Версальский экспромт». В них ощущается негодование, направленное против зрителей-аристократов. В конце концов Мольер был подвергнут ужасному испытанию—когда он написал и исполнял спектакль «Дон Гарсиа Наваррский», трагедию о ревности. История рассказывает (хотя это и нельзя признать вполне достоверным фактом), что однажды несколько аристократов сидели на сцене, провоцируя, вынуждая Мольера играть серьезную, глубокую роль—главную роль ревнивца—как комическую. И он вынужден был подчиниться, испытывая при этом невероятное чувство унижения.

Ф. Дж. М. Ваше глубокое погружение в мольеровскую традицию восходит к давним временам. Какие постановки вам удалось увидеть, когда вы впервые приехали в Париж осенью 1949 года?

И. Б. Все.

Ф. Дж. М. А что помните?

И. Б. Всё.

Л. Л. М. И Жуве? *

И. Б. Да, да, да. Я ходил в театр каждый вечер. Это было невероятное, всепоглощающее чувство. Мое первое настоящее переживание. До этого я никогда не выезжал из Швеции. Правда, летом 1934 года я посетил

Берлин, но тогда я был еще школьником.

Во время моего пребывания в Париже «Комеди Франсез» давала спектакли на обеих сценах, на основной, старой, сцене и в «Одеоне», и мои впечатления трудно описать. Особенно потряс «Мизантроп», он стал для меня настоящим откровением.

Л. Л. М. Кто играл Альцеста?

И. Б. Кажется, Жан Мейер*, и я помню, спектакль был совершенно ошеломляющий—он потрясал даже звучанием французской речи, бррррт—вот так примерно тараторили актеры. Это был один из спектаклей, которые кажутся... таким невероятным откровением, огромным личным переживанием в соприкосновении с французской театральной традицией. Кроме того, казалось просто неправдоподобным увидеть Фейдо* на сцене «Комеди Франсез»—это, пожалуй, было самым поразительным впечатлением.

Л. Л. М. А вы не думали о том, чтобы самому поставить какую-нибудь пьесу Фейдо?

И. Б. Конечно думал—и не раз, но сначала я должен состариться. (*Смеется.*)

Л. Л. М. Почему?

И. Б. Потому что, видите ли, для этого необходим огромный опыт; чтобы ставить Фейдо, вы должны обладать поистине необъятным опытом. Мне не особенно удаются постановки фарсов. Возможно, в конце концов я и дерзну—в свое время. Но пока мне это не дается. Может быть, в дальнейшем я постигну эту тайну.

Л. Л. М. Неужели это действительно так? А как же, например, те элементы фарса, которые делают столь забавным вашего «Тартюфа»?

И. Б. Да, конечно. Но мне не хватает самоуверенности. Я пока не ощущаю в себе необходимой уверенности для постановки фарса. К сожалению. Может быть, в свое время эта уверенность придет. Но фарс мне чрезвычайно нравится. А во время той французской поездки, о которой мы вспоминаем, я находил очаровательной эту грубость французских актеров в фарсе, их невероятную грубость, необузданность и силу, бешеный темп и этот черный, свирепый юмор, переходящий порою в абсурд. Ну, потом я, конечно, видел Жуве и Барро*. И кроме того—спектакль, который назывался «Арлезианка».

Л. Л. М. По Альфонсу Доде?

И. Б. С музыкой Бизе. Должен вам сказать, что это было одно из самых необычных театральных впечатле-

ний в моей жизни—и то, что я испытал в зрительном зале, и то, что произошло в антракте. Мы пришли в «Одеон» на дневной спектакль, роль девушки исполняла одна сосъетерка *, которой, по всей видимости, было лет шестьдесят,—вся в кудряшках, одетая, как молоденькая девушка, необыкновенно искусно загримированная, но очень старая. И декорации выглядели так, как будто им по крайней мере лет сто. Вы никогда не читали и не смотрели эту пьесу?

Ф. Дж. М. Нет, никогда.

И. Б. О, невероятно сентиментальная чепуха. Старый хлам. Игра была на редкость небрежной, а из оркестровой ямы, где сидело сорок музыкантов, лились дивные мелодии Бизе, эти поистине волшебные звуки. Спектакль шел со скрипом; неожиданно я услышал какой-то странный звук и, оглянувшись, увидел французского чиновника—маленького, толстого, плешивого человечка—и всю его семью, утопающую в слезах. Они рыдали как сумасшедшие. (*Смеется.*) Затем тот же странный звук послышался с другой стороны,—повернувшись, я увидел, что почти все зрители истерически рыдают. И потом, представляете, с каким чувством я смотрел на эту шестидесятилетнюю клячу, стоящую там, у рампы, в роли молодой девушки. Чудовищная старая фурия! Позже, в антракте, я прогуливался в полном одиночестве—в то время я был молод и хорош собой,—со стаканом вина в руке или еще чем-то в том же роде; вдруг кто-то из театральных служителей бросился ко мне со словами: «Пойдемте. Да, вы. Пойдемте. Скорее». Мы куда-то пошли через закулисные помещения, миновали огромный коридор и подошли к двери. Здесь выстроилась длинная очередь, состоящая исключительно из интересных молодых мужчин, и я занял место в очереди. Вот один из ожидающих скрылся за загадочной дверью и через несколько минут вышел; потом вошел следующий и тоже через пару минут вернулся. Наступила моя очередь; я вошел: в примерной, развалясь на диване, в каком-то экзотическом халате, возлежала наша старая кляча, раскрашенная как пасхальное яйцо, с бокалом шампанского. Вся комната была буквально завалена лавровыми венками, все стены увешаны фотографиями. Она схватила мою программку, нацарапала свое имя и всучила ее мне обратно; служитель вывел меня в коридор. (*Смеется.*) В обязанности этих театральных служителей входило поддерживать старушку в хорошей форме, создавать ей хорошее настроение, и для

этого они бегали по театру в поисках подходящих молодых людей.

Поистине удивительна любовь французов к своим старым актерам. С этой старой дивой необходимо было обращаться так, как она привыкла. И поскольку в течение всей ее театральной жизни молодые люди стояли под дверью ее гримерной в ожидании автографа, то и теперь их присутствие там было совершенно необходимо. Разве это не очаровательно?

Ф. Дж. М. Прелестно.

И. Б. И в этом тоже театр. Я люблю его; и даже курьезный случай, о котором я вам рассказал,—в нем тоже так много истинно прекрасного.

Гайзельгаштайг, октябрь 1979 г.

II

И. Б. «Игра снов» очень близка мне. Я люблю эту пьесу. Мы с Лив Ульман много раз обсуждали совместную работу над «Игрой снов» — кажется, еще в 1968 году я предложил ей роль Дочери Индры. Теперь наконец мы решили попытаться.

Ф. Дж. М. Вы хотите ставить пьесу так же, как раньше, разделив одну роль (Дочь Индры и Агнес) на два разных образа?

И. Б. Нет. Я не собираюсь приглашать двух актрис на роль Дочери Индры. Постепенно я понял... Вы ведь знаете, что во всех трех постановках «Игры снов» я делал сокращения... потому что не мог найти подход к некоторым местам пьесы. Совершенно не понимал их, они казались мне странными. Теперь я попытаюсь поставить всю пьесу целиком — разумеется, кроме пролога. Он был написан позже и сильно отличается от текста пьесы — так же, как третья часть «Пути в Дамаск» совсем не похожа на две первые. Стокгольмская постановка «Игры снов» одна из наиболее близких и дорогих мне. Но тем не менее думаю, что мои сокращения были просто варварскими.

Ф. Дж. М. Ну что вы! Они великолепны. *(Смеется.)*

И. Б. Понимаете *(посмеиваясь)* — в пьесе есть что-то слишком сентиментальное, свержэстетское. Слишком много стиля модерн для нашего времени. Понимаете, что я имею в виду?

Л. Л. М. Да.

И. Б. В доме Стриндберга был уголок, где росли три

пальмы, а на их ветвях висели цветные электрические лампочки. Тут же стояло кресло; когда сестра Стриндберга навещала его и играла Бетховена, он сидел в этом кресле, включая и выключая цветные лампочки. И вот в какой-то момент я почувствовал, что мы в «Игре снов» приблизились к этому «уголку Стриндберга». Но вместе с тем необходимо было найти средства приблизиться именно к этому, понимаете, ведь такой способ наслаждения красотой сам по себе тоже прекрасен. Хотя он сентиментален и не отличается особым вкусом. Думаю, что моя стокгольмская постановка «Игры снов» была чересчур отвлеченной и местами несколько догматичной. Слишком «очищенной».

Ф. Дж. М. Вы описали один аспект—эстетизм пьесы. А что вы можете сказать о другом важнейшем аспекте—обо всей «машинерии» восточного мистицизма в «Игре снов»? Вы же, наверное, не собираетесь вводить в свою постановку весь этот мистицизм без каких бы то ни было изменений?

И. Б. Ничего не хочу менять. Ведь все это очень важно для Стриндберга. Я попытаюсь найти верный подход—театральными средствами. Пока не стоит говорить об этом более подробно, так как мои планы, скорее всего, будут меняться—и не раз. Но я найду верный путь.

Ф. Дж. М. Один вариант «Игры снов», который мы, к сожалению, не видели,—ваша телепостановка 1963 года.

И. Б. Очень рад, что вы ее не видели. *(Смеется.)* Мы тогда были буквально задушены техническими проблемами. Полностью. Думаю, дело в этом, хотя четыре-пять минут в этой постановке вышли вполне приемлемо. Впервые нам представилась возможность снимать на пленку. Только что изобрели видеозапись, можно было снимать частями, хотя, увы, монтировать еще не умели. Пришлось поехать в Данию, где был необходимый аппарат—и каким же неточным он оказался! Аппарат был просто ужасен. А финальная сцена пожара—о господи! Еще не умели микшировать звук. Можно было озвучить постановку, но стереть записанный звук уже никто не мог. О боже, все было ужасно! Думаю, это Стриндберг мстил нам. *(Смеется.)*

Ф. Дж. М. Считается, что «Игра снов»—прекрасный материал для кино. У вас было когда-нибудь желание поставить фильм по этой пьесе?

И. Б. Часть пьесы—небольшая часть—могла бы стать прекрасной основой для фильма. Но в целом эта

пьеса принадлежит театру. Магия «Игры снов» в ее принадлежности сцене, волшебству сцены.

Л. Л. М. Особенно скандинавской сцены, где так сильно традиция стриндберговских постановок. Я знаю, вы не любите, когда вас называют новатором—обновителем традиций,—но ваши постановки пьес Стриндберга так сильно отличаются от работ, скажем, Улофа Муландера. На вас как будто не влияет все, что вы видели.

И. Б. Что вы! Я *очень* восприимчив. Невероятно поддаюсь влиянию. Да, да, это правда. Я находился под очень сильным воздействием постановок Муландера, но это не значит, что я пытался подражать ему. Творческие установки Муландера всегда были очень религиозны, высокоморальны. Для меня же религиозные мотивы Стриндберга довольно примитивны. На мой взгляд, самое замечательное у Стриндберга—это настоящая жизненная чуткость, понимание того, что все в жизни, в каждое ее мгновение, совершенно лишено морали, предельно открыто и имеет довольно примитивную основу.

Ф. Дж. М. Он всегда в высшей степени точен и своеобразен, не правда ли?

И. Б. Да, да! Очень конкретен и очень точен. Понимаете, когда имеешь дело с Ибсеном, всегда ощущаешь определенные границы—Ибсен сам очертил их. Он был архитектором, он строил. Всегда строил свои пьесы и знал точно: хочу сделать так и вот так. Направлял публику в ту сторону, куда хотел, закрывал двери и не оставлял других возможностей. У Стриндберга—как и у Шекспира—чувствуешь, что таких пределов нет.

Ф. Дж. М. Вы любите Стриндберга больше, чем Ибсена?

И. Б. Нет, это не так. Просто Стриндберг мне ближе. Чем-то проще для меня. Ибсен иногда кажется несколько странным. Совсем недавно мы обсуждали проект постановки его последней пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Я перечитал ее пару недель назад—пьеса написана в том же духе, что и «Соната призраков». Но как ее ставить, пока не знаю. Пьеса очень сложная, и здесь, в Мюнхене, для нее нет подходящей сцены. Сцена этого, простите за выражение, пивного зала («Резиденцтеатра») слишком велика. Малая сцена («Театер-им-Марсталь») чересчур мала. Театр Кювилье великолепен, но в его зале невозможно добиться необходимой атмосферы близости, интимно-

сти. Там более четырехсот пятидесяти мест, и я чувствую, что зрители слишком далеко от меня. Кроме того, правила противопожарной безопасности мешают нам построить на сцене необходимые конструкции.

Л. Л. М. Вы же добились интимной атмосферы в «Гедде Габлер», хотя играли в «пивном зале», как вы его называете.

И. Б. (смеясь). Пришлось все перестроить. Это был колоссальный труд. Мы вынуждены были перестроить всю сцену.

С большим удовольствием я бы когда-нибудь поставил «Кукольный дом». Трудно сказать почему, но к этой пьесе я испытываю особую нежность.

Ф. Дж. М. А как бы вы «пробились» сквозь ибсеновскую обстановку? Разве можно устранить все реалистическое обрамление?

И. Б. Не считаю, что это необходимо; скорее наоборот — совсем не нужно ничего «устранять». Вопрос в том, что я могу внести в пьесу. Большинство постановок исходят из начала пьесы и идут последовательно к концу, и финал всегда «обрушивается» неожиданно. Мне кажется, если уж ставить «Кукольный дом», то надо начать с конца — постановщик должен *знать*, что нужно двигаться от конца пьесы к ее началу, ведь именно так подсказывает вам сердце. И репетиции с актерами следует начать с конца пьесы. Потом, когда они подойдут к началу, финал будет для них предельно ясен. Беда почти всех постановок «Кукольного дома» — в непонимании огромных трудностей, стоящих перед актерами. В непонимании красоты последней сцены. Как важно именно в наше время чувствовать трагедию Хельмера — она более серьезна, чем драма Норы; трагедия Хельмера в том, что он оказывается пленником своей жизненной роли — роли мужчины, мужа. И терпит в ней полный крах. Хельмер играет свою роль до конца, потому что это единственное, на что он способен. Совершенно неожиданно для себя он оказывается лицом к лицу с разъяренной женщиной. Она покидает его, и Хельмер остается один, не понимая, что же произошло.

Л. Л. М. Вы не собираетесь поставить «Кукольный дом» здесь, в Мюнхене?

И. Б. Я хотел бы когда-нибудь соединить в одной постановке «Кукольный дом» и стриндберговскую «Фрёкен Юлию»; либо в один вечер в двух разных сценах, либо на одной сцене в два вечера — пока еще не решил. Эти пьесы так противоположны, что, показывая их вместе, заставляя их взаимодействовать, можно

достигнуть совершенно неожиданного, удивительного эффекта.

Нора — а в ней каждый из нас может узнать себя — родилась в 1879 году, более ста лет назад; Фрёкен Юлия, думаю, появилась на свет лет десять спустя. В то время как Юлия — жертва воззрений своего отца, жертва общественного положения, Нора нашла в себе силы вырваться и попытаться построить новую жизнь. Это создает очень интересный контраст. И мне хотелось бы поставить эти пьесы вместе, одновременно, чтобы показать, как внезапно сами собой определяются, выявляются измерения, масштабы, когда видишь пьесы рядом. Можно достигнуть совершенно неожиданного, нового, удивительного эффекта!

Л. Л. М. Вы предполагаете добиться наибольшего эффекта, главного напряжения от взаимодействия этих пьес, подчеркивая различия в положении двух главных героинь?

И. Б. Хочу заставить зрителей делать сравнения. Когда эти пьесы увидят вместе, рядом, может возникнуть интереснейшая дискуссия. Что наше общество — в политическом, религиозном и педагогическом смысле — делает для развития взаимоотношений между мужчиной и женщиной? Почему оно калечит их до такой степени, что любая попытка построить совместную жизнь почти всегда кончается катастрофой?!

Нора и Юлия отчасти как бы сестры. У Норы натура анархистки — почти все ибсеновские женщины настоящие анархистки, — она обладает большой силой воли. Нора вырывается из своей среды. Юлии же ее среда наносит поражение, она терпит полный крах. Винай этому ее воспитание, обстоятельства. Потом, лет через сто, у Норы и Юлии появляется сестра — Марианна («Сцены из супружеской жизни»); Марианна пытается понять то, о чем Нора поведала нам сто лет назад. Перемены только начинаются. Марианна недалеко ушла от своих предшественниц. Она ищет свою новую роль и только начинает обретать собственную личность. Ее положение очень ненадежно. Мы не знаем, что ждет Марианну в будущем.

Ф. Дж. М. Вы так давно ставите Стриндберга — удивительно, почему вы раньше не думали о постановке «Фрёкен Юлии».

И. Б. Долгие годы я обдумывал постановку «Фрёкен Юлии». Лет двадцать, наверное. Но мне нужны были идеальные актеры на две главные роли. Одно время я был близок к осуществлению своих планов — Лив (Уль-

ман) должна была играть Юлию, но мне не удалось найти подходящего героя на роль Жана. Обсуждали возможность постановки «Фрёкен Юлии» на Бродвее... Но нам дали только четыре недели на репетиции, а это совершенно неприемлемо для такой пьесы.

Ф. Дж. М. Вы бы внесли в пьесу какие-нибудь изменения?

И. Б. Ни в коем случае, использовал бы каждое слово текста, все до единого. Не внес бы никаких изменений, а в «Кукольном доме» я бы убрал из пьесы детей (*смеется*), горничную...

Л. Л. М. И сцену украшения рождественской елки?

И. Б. Вон, вон! Я бы убрал всю конкретную обстановку — и это сделало бы пьесу прекрасной! Понимаете, иногда приходит ощущение, что актеров начинает подавлять, «душить» вся эта чепуха — эти предметы, мебель и тому подобное. Стоит только все убрать — и вы сразу почувствуете, насколько действительно *фантастична* форма этой пьесы. Она не нуждается во всех этих предметах.

Ф. Дж. М. А мы не могли бы убедить вас приехать в Канаду, чтобы поставить там какую-нибудь пьесу Ибсена или Стриндберга?

И. Б. (*весело смеется*). Нет, и могу объяснить почему. Я бы с удовольствием принял ваше приглашение, но есть два обстоятельства. Во-первых, я не знаю актеров, хотя видел много канадских фильмов и могу отметить, что актеры у вас превосходные; кроме того, мне бы не предоставили необходимого для репетиций времени. Помимо этого, есть еще одна существенная сложность, которой не существует здесь. У английских и североамериканских актеров весьма странные представления о постановках иностранных пьес. Они всегда играют в особом английском ритме, невероятно быстро — тррррр! — вот так примерно. Особенно это касается Ибсена. Было очень трудно ставить Ибсена в Лондоне (в 1970 году). Просто ужасно!

Л. Л. М. Лондонская постановка «Гедды Габлер» действительно нехарактерна для вас.

И. Б. О да! Я чувствовал себя очень стесненно, неуютно в своих отношениях с Лоренсом Оливье. Он всегда восхищал меня как актер, но как художественный руководитель... Это было ужасно. И никакого порядка в театре. Терпеть этого не могу! К тому же я совсем не знал актеров.

Л. Л. М. Вы сами подобрали актеров, до того как приехали в Лондон ставить пьесу?

И. Б. Нет, состав определил Лоренс Оливье. Я не знал труппу, не смог специально приехать, чтобы посмотреть актеров. И Оливье... Все это началось довольно странно, потому что он не хотел, чтобы я приезжал. А хотел он одного — заполучить мою идею и поставить пьесу самому, использовав мои «хореографические» разработки.

Л. Л. М. Но ведь это нелепо!

И. Б. Конечно, весьма неразумно, но он был так обаятелен, что... сумел убедить меня. И потом я... очень жалел, что согласился. Да, время, проведенное в Лондоне, не было для меня счастливым.

Л. Л. М. Что же произошло в конце концов?

И. Б. Я приехал, поговорил с актерами, и у них возникло желание работать со мной. У нас было несколько весьма странных репетиций, на которых присутствовал Лоренс Оливье, пристально наблюдавший за нами. Я работал недели две, после чего вынужден был уехать.

Ф. Дж. М. До премьеры?

И. Б. Да, я должен был спешить, кажется, на озвучивание — сейчас уже точно не помню — и вынужден был срочно уехать в Швецию. Пришлось заверить актеров, что они могут работать пока — две или три недели — без меня. Я обещал вернуться, чтобы последнюю неделю перед премьерой поработать вместе.

Ф. Дж. М. И вы сдержали слово?

И. Б. Да, я приехал. Я вернулся, но удачи это не принесло.

Ф. Дж. М. «Гедда Габлер» — ваша единственная постановка на английском языке. У вас нет искушения поставить еще что-нибудь? Например, «Росмерсхольм»?

И. Б. Лив Ульман и я — мы часто мечтали о постановке «Росмерсхольма», но не могли найти Росмера. Это очень сложная задача. «Росмерсхольм» — наиболее страстная из ибсеновских пьес, последний акт — одна из самых сильных любовных сцен, написанных когда-либо для театра. В этой пьесе любовь царит над всем остальным. Все чувства и мысли Ребекки сосредоточены на Росмере, а Росмер ни разу не прикоснулся к ней. Росмер должен обладать своего рода магнетизмом, какой-то загадочной силой, но в то же время быть абсолютно пассивным и отчужденным. Без убедительного Росмера постановка пьесы никогда не будет иметь успеха. Изумительный Росмер — Макс фон Сюдов*; Макс фон Сюдов буквально создан для этой роли. И нечего пытаться найти кого-нибудь другого.

Л. Л. М. А не мог бы сейчас фон Сюдов сыграть Росмера? Он слишком занят или...

И. Б. Это невозможно: Макс швед, Лив норвежка; она не говорит по-шведски, а он по-норвежски. Увы, это невозможно. А поставить пьесу с этими актерами на английском языке... Недавно мы получили приглашение играть «Росмерсхольм» на Бродвее, я поблагодарил и отказался, это было бы просто смешно.

Л. Л. М. Вас не устраивают условия работы на Бродвее?

И. Б. Только четыре недели на репетиции! Кроме того, им всегда нужна «звезда», а лучше — две «звезды». Такие условия неприемлемы! Я научился наконец работать на немецком языке. Теперь у меня это получается гладко. После четырех лет совместной работы я прекрасно изучил актеров, так что теперь, когда у меня есть такая замечательная база, я могу спокойно продолжать свое дело. Ведь основное для меня: быть как можно ближе к актерам, как можно лучше знать окружающую обстановку, иметь возможность создавать необходимую творческую атмосферу (*посмеивается*) — и знать язык.

Ф. Дж. М. Мне кажется, наиболее интригующим является вопрос о вашем методе работы с актерами. Когда вас спрашивают, какой метод работы с актерами вы предпочитаете, ответ бывает неизменным: «Мой собственный».

Вернемся к вашим замечаниям об американском театре. Можно понять, что вы считаете крайние психологические мотивировки американского стиля игры совершенно чуждыми, противоположными вашему стилю. У вас абсолютно иной подход.

И. Б. Лив тоже всегда отмечала, что ей очень трудно играть с американскими актерами, потому что она была воспитана в других традициях.

Ф. Дж. М. Любопытно другое — вас нельзя назвать представителем скандинавской школы игры. Вы выработали свой собственный метод.

И. Б. Вы правы.

Ф. Дж. М. И он полностью самобытен, не зависит от развитой традиции *elevskole*¹.

И. Б. Да, это так. Я ведь никогда не играл, вернее, играл очень мало. Но когда я все же действовал на сцене, то смог извлечь из этого прекрасный урок: научился понимать, как уязвим актер и как он макси-

¹ Школы игры (*швед.*).

мально полагается на того, кто находится рядом. Как танцовщик на зеркало, а музыкант на свой магнитофон. Актер полностью зависит от того, кто наблюдает за ним объективно и вместе с тем сочувственно, с настоящей симпатией.

Л. Л. М. А как вы считаете, между шведскими актерами и немецкими есть различия?

И. Б. Нет.

Л. Л. М. Я имею в виду в начале вашей совместной работы—теперь актеры уже наверняка достаточно привыкли к вашему методу.

И. Б. Есть одно различие, и оно весьма трагично. Немецкие актеры высокопрофессиональны, но у них неустойчивая психика. Здесь очень тяжелая атмосфера для актеров. При таком огромном количестве театров легко найти применение своим силам. Но постановщики, критики и зрители обращаются с актерами просто чудовищно.

Л. Л. М. Немецкие критики—трудный орешек, верно?

И. Б. О да, это так... Мне кажется, они придирчивее, мелочнее, чем шведские. Но вместе с тем здешние критики очень опытные; они много знают, много видели и, главное,—прекрасно пишут. И уж если они казнят тебя, то тебе не суждено погибнуть тихо, в молчании. (*Смеется.*) Должен вам сказать, мне это по душе: люблю бурные реакции. Даже если критики иногда слишком жестоки, а порою, мягко говоря, не особенно умны,—я предпочитаю бурные реакции.

Л. Л. М. И не приходите в ярость?

И. Б. Нет, нет! Только один раз—*единственный* раз—я по-настоящему обозлился на шведского критика, когда он настаивал—принципиально—на опубликовании сведений, унижающих актеров. Если он хочет писать обо мне, ничего не имею против. Но если он публикует гадости, в чем-то несправедливо упрекает моих актеров или вытаскивает на свет интимные подробности их жизни, я считаю, что он подлец и его нужно уничтожить!¹

Ф. Дж. М. Согласен.

И. Б. Ведь сами актеры не имеют возможности

¹ «Преступный» критик, Бенгт Янсон из газеты «Дагенс нюхетер», приобрел известность после того, как на него набросился Бергман во время открытой репетиции «Войцека». Впоследствии Бергману было предъявлено обвинение и он заплатил штраф в 5000 шведских крон. По слухам, штраф был уплачен им с большим удовольствием. (*Прим. Л. Л. Маркер и Ф. Дж. Маркера.*)

ответить, защитить себя. Актеры невероятно боятся критики, ведь они никогда не застрахованы от подобных нападков. В глубине души они считают: «Сейчас он написал обо мне плохо, но не стоит воевать с ним, может быть, в другой раз он напишет обо мне что-нибудь хорошее».

Л. Л. М. Вернемся, однако, к вопросу о вашем методе работы с актерами...

И. Б. Вы задаете мне вопрос? (*Смеется.*)

Л. Л. М. Согласны ли вы со Станиславским и его методом, например?

И. Б. Честно говоря, не задумывался над этим. Станиславский очень хорош для русского театра, но, думаю, совершенно не понят Ли Страсбергом* и его последователями. Мой друг — очень умная актриса Биби Андерссон* — в течение нескольких недель посещала школу Страсберга в Нью-Йорке и, вернувшись домой, рассказывала, что почти теряла там сознание от душившего ее смеха. «Это самый невероятный на свете блеф, — говорила она, — так как все построено на какой-то странной чертовщине, психологической, суггестивной магии».

Ф. Дж. М. Психологическое отождествление актера с ролью.

И. Б. Да. Что-то наподобие самоудовлетворения. Должен сказать, что ничего не имею против, но когда с этим сталкиваешься в театре... Когда все они сидят вместе на сцене, самоудовлетворяя собственные души, я нахожу это...

Л. Л. М. Потаканием своим слабостям?

И. Б. Именно. Нет, должен вам сказать, что у меня нет никакого метода!

Л. Л. М. Но, работая с молодым актером, что вы посоветовали бы ему? Какие приемы обучения порекомендовали бы? Или, может быть, посоветовали бы совсем отказаться от обучения?

И. Б. Когда мы трудимся вместе: когда я работаю с молодыми актерами — да и не только с молодыми, — мы пытаемся — постепенно — раскрыть смысл пьесы, ощутить, понять то, о чем мы должны думать в данный момент, а что должны чувствовать в следующее мгновение. Необходимо знать это очень точно. И темп должен соответствовать эмоциям и ритму этих мгновений. Все в жизни — ритм, и когда мы творим искусство, то должны чувствовать ритм того произведения, которое пытаемся поставить. Это должно быть основой; прежде всего — смысл пьесы; затем — точное знание в

каждый момент, ежесекундно, о чем надо думать, что чувствовать,— это касается движений, мелодии, тональности, ритма.

Л. Л. М. Выражения, которые вы употребляете, описывая все это, дают понять, что для вас невысказанно невозможно работать с актером, не отличающимся музыкальностью.

И. Б. Музыка так же жизненно необходима мне, как пища и вода. В музыке — неиссякаемый кладезь вдохновения. В музыке — величайший источник сил. Большинство актеров музыкальны. Они могут просто не подозревать об этом, и тогда тебе приходится развивать их природные музыкальные способности. Например, немецкие актеры имеют обыкновение играть сами по себе, в изоляции, не прислушиваясь к партнерам. Они не умеют слушать. Конечно, они слышат, но не понимают, как надо слушать. Когда играешь на сцене, ты уже не «я», а «ты». Ты должен сосредоточиться не на себе, а на партнере. И это необходимо в течение всего спектакля, даже когда ты не на сцене. Актеры не должны отдыхать в буфете; необходимо все время оставаться на сцене. Обычно я прошу актеров: «Оставайтесь на сцене!», стараюсь делать декорации максимально простыми, чтобы во время спектакля не пользоваться услугами рабочих сцены, осветителей и т. д. и т. п. Потому что когда они убирают декорации, то всегда уносят с собой что-то еще, какую-то неуловимую часть атмосферы. И я стараюсь обойтись без них, найти самое простое решение, при котором все эти посторонние люди не нужны.

Л. Л. М. А какую установку вы даете актерам относительно публики? Им нужно помнить о зрителях или проявлять равнодушие к их присутствию до конца спектакля? Или, может быть, это зависит от особенностей пьесы?

И. Б. Я убежден, что любой актер, даже если на первый взгляд кажется, будто он совсем не реагирует на зрителей, должен максимально взаимодействовать с аудиторией в течение всего спектакля, непрерывно. Ни на миг он не имеет права забывать о зрителях, ведь, если это произойдет, актер тут же окажется наедине с самим собой, контакт будет утрачен. И тогда все кончится, понимаете, потеряет всякий интерес. Мы пытаемся всегда, во всех постановках найти путь к сердцам зрителей, почувствовать, как они будут воспринимать те или иные моменты нашего спектакля.

Л. Л. М. Если актеры постоянно ощущают присут-

стве публики, они каким-то образом должны приспособиться к ее реакциям—или, может быть, это не имеет значения? Управляют ли они реакцией зрительного зала?

И. Б. Безусловно. В самом начале спектакля, как только актеры замечают, что в зале кто-то сидит, их нервная система «включается». Но постепенно они начинают управлять—и своими нервами, и аудиторией. Актер все время должен быть уверен, что зрители не потеряют активности восприятия, ни на секунду не становятся пассивными.

Ф. Дж. М. Однако если встать на позиции зрителей, то кажется, что эффект создается техническими приемами, например, таким, как постоянное присутствие актеров на сцене.

И. Б. Пожалуй.

Ф. Дж. М. Другими словами, вы говорите, что делаете это ради актеров, чтобы они постоянно участвовали в действии. А с точки зрения публики, такой прием создаст явно осознанно-театрализованные взаимоотношения.

Л. Л. М. Рассматриваете ли вы прием постоянного присутствия актеров на сцене как нечто помогающее более остро сосредоточить внимание зрителей на действии или, наоборот, считаете, что прием этот помогает сохранять определенную дистанцию по отношению к зрителям, напоминает им, что они—в театре?

И. Б. (после длительной паузы). Настоящий театр всегда напоминает об этом... Подлинное театральное создание всегда должно напоминать зрителям, что они присутствуют на спектакле. Я уверен: если отступить от этого правила, все кончится полным крахом, и очень быстро. Ведь функция зрителя—если говорить об идеальном зрителе, присутствующем на идеальном спектакле,—в том, что его мысли, его внимание подвергаются постоянному воздействию, все время «переключаются». В какой-то момент он полностью вовлечен в действие; в следующее мгновение—сознает, что он в театре. Через секунду опять захвачен действием, беспредельно увлечен им; через несколько секунд снова чувствует себя сидящим в зрительном зале. И в этом его роль—чрезвычайно важная роль—быть участником игры. Слово «отчуждение» неверно. Зритель все время вовлечен в действие и, вместе с тем, всегда как бы отстранен—в одно и то же время.

Л. Л. М. Театр отличается в этом отношении от кино?

И. Б. Конечно. Понимаете, в кино зритель как бы под гипнозом, он оказывается в положении человека, которого гипнотизируют. Как вам известно, гипнотизер во время своего сеанса часто пользуется маленькой лампочкой, световой точкой, предлагая при этом пациенту следить за ней глазами. (*Показывает.*) Он передвигает световое пятно—вниз, затем вверх,—а вы должны все время, не отрываясь, смотреть на него и концентрировать на нем свое внимание. Точно то же самое происходит в кино. Вы удобно сидите, перед вашими глазами свет экрана—вы в темноте, в полной тишине, так далеко от всего мира!

Л. Л. М. Мы недавно еще раз видели вашу «Волшебную флейту»; меня интересует, считаете ли вы эту постановку спектаклем, перенесенным на экран, или театрализованным фильмом? Я имею в виду, например, что вы усиливаете определенные темы, заставляя зрителя читать текст, который поют актеры. Это безусловно удивительное решение. Но не является ли эффект, к которому вы стремитесь, чем-то средним между театром и кино?

И. Б. Это не фильм, а телевизионный спектакль, это совсем не одно и то же. Зрительское восприятие телевизионной постановки полностью отличается от восприятия кинофильма. Зритель находится в трех совершенно различных ситуациях: в театре, дома—перед телевизором—или в кинотеатре. Это три совершенно различных вида восприятия. И когда вы делаете телепостановку, необходимо постоянно помнить об этом—о положении зрителя и специфике его восприятия.

Конечно, можно показать такую телепостановку, как «Волшебная флейта», в кино—так же как можно демонстрировать кинофильм на телеэкране. Но очень часто вы замечаете, что, если смотреть любимый кинофильм по телевизору, возникает недоумение: «Господи, в чем же дело, тут что-то не так!»

Ф. Дж. М. А разве вам не нравится, когда ваши фильмы показывают по телевизору?

И. Б. Очень нравится! Хотя условия восприятия при этом далеко не идеальные, я думаю, замечательно, что сотни тысяч людей вдруг смогут увидеть...

Ф. Дж. М. Понимаю.

И. Б. И предположим, сотне, или двум, или трем из них фильм понравится или хотя бы покажется заслуживающим внимания... Думаю, это чудесно.

Извините, я должен вернуться к работе. В данный момент я монтирую свой фильм.

Л. Л. М. Вы довольны новым фильмом? Или еще слишком далеки от завершения, чтобы ответить на наш вопрос?

И. Б. (смеется). Сначала напишешь сценарий, снимешь фильм и вот теперь монтируешь; потом необходимо его озвучить, и наступает долгий период ожидания—до первой копии. Больше ты уже не судья. Как только начинаешь снимать фильм, перестаешь оценивать.

Л. Л. М. Вероятно, очень трудно монтировать свой собственный фильм?

И. Б. Монтировать? О нет, это очень приятная работа. Мне она нравится.

Л. Л. М. А вы не чувствуете, что еще слишком «срослись» со своим фильмом?

И. Б. Нет, нет, необходимо быть предельно объективным. Надо посмотреть на свой фильм со стороны, как будто его сделал не ты, а кто-то другой. Как только начинаются съемки, автор умирает; ты режиссер, твоя задача—поставить тот материал, который у тебя есть. Ты должен дать ему жизнь своими собственными силами, так, как ты сам это чувствуешь. Прямо-таки проблема доктора Джекиля и мистера Хайда*. Конечно, если ты снял плохой фильм, период монтажа превращается в пытку. Чувствуешь себя паршиво, когда монтируешь плохой фильм.

Ф. Дж. М. А если фильм удачный—это стимулирует?

И. Б. Вопрос не в том, хороший фильм или плохой, все дело только в том, интересуется он тебя еще или нет. Иногда, понимаете, может произойти очень неприятная вещь: во время съемок вдруг начинаешь понимать, что материал больше не интересуется тебя,—и это самое неприятное, что может случиться. Хороший фильм или плохой—дело не в этом, ведь всегда стараешься сделать как можно лучше. Нет, проблема не в этом. Проблема возникает, если фильм перестает интересовать тебя. Все, что могу сказать сейчас—по крайней мере в данный момент,—свой фильм я монтирую с большим интересом. *(Смеется.)*

Гайзельгайттайг, февраль 1980 г.

Хенрик Шегрен

Режиссер: Ингмар Бергман

*Дневник постановки в театре «Драматен»
драмы Георга Бюхнера «ВОЙЦЕК»¹**

Драма Георга Бюхнера, написанная им в 1836 г., была поставлена в Драматическом театре Стокгольма («Драматен»*) в январе—марте 1969 г. Режиссер спектакля—Ингмар Бергман, вернувшийся в театр после двухлетнего перерыва. Этот спектакль, при том, что он носил черты новой ориентации Бергмана, в то же время представлял собой последовательное развитие его взглядов на театральное искусство, выявившихся в прежних постановках режиссера, осуществленных им в период с 1944 по 1967 г. Эти его взгляды изложены и охарактеризованы мной в книге «Ингмар Бергман и театр».

Настоящий репетиционный дневник является продолжением документалистики, посвященной Бергману. Я имел возможность день за днем следить за ходом работы над «Войцеком». Высказывания Бергмана в этом дневнике передаются прямой речью, за исключением особо оговоренных случаев. Чтобы у читателя не сложилось впечатления, будто перед ним один большой монолог Бергмана, хочу сразу же сказать, что репетиции всегда носили характер диалога, в котором актеры на реплики режиссера отвечали своей игрой, реакцией, согласием или несогласием с его замечаниями.

Хенрик Шегрен, Стокгольм, март 1969 г.

ГЕОРГ БЮХНЕР
(1813—1837)
«ВОЙЦЕК»²

Перевод—Пэр Эрик Валюнд; режиссер-постановщик—Ингмар Бергман; художник—Марик Вос; музыкальное оформление—Даниэль Белль.

Главные действующие лица и исполнители

Войцек—Томми Берггрен; Мария—Гуннель Линдблум; Христиан, их сын,—Шарлотта Эман/Сусанна Сёдерстрём; Капитан—Сигге Фюрст; Доктор—Турд Столь; Тамбурмажор—Ларс Амбле; Андерс (Андрес)—Аксель Дюберг; Хозяин балагана—Ульф Юхансон; его жена—Агда Хеллин.

¹ Публикуется в сокращении. (Прим. ред.)

² Текст драмы дается по изданию: Георг Бюхнер. Пьесы, проза, письма. М., 1972. Имеющиеся разночтения не оговариваются. (Прим. перев.)

Порядок сцен «Войцека» в сценическом варианте Ингмара Бергмана

1. У капитана. Утро в казарме. Наемный солдат Войцек бреет капитана. «Не спеши, Войцек, не спеши, помаленьку да полегоньку. А то у меня уж голова кругом идет». Капитан — большой, грузный, чопорный, в душе его царит страх. Проповедует «добродетель» и упрекает Войцека: «...Нет в тебе никакой морали! Мораль — это когда ведешь себя морально, понял? Мораль — очень хорошее слово. А ты произвел на свет ребенка без церковного благословения». Войцек — задерганный и затравленный — отвечает: «У кого денег нет — попробуй-ка, произведи на свет себе подобных, да чтоб по всем правилам морали! Добродетель-то, видать, очень даже прекрасная вещь... Да только куда нам при нашей бедности!» Капитан: «Ну ладно, Войцек... ты человек хороший, вполне хороший. Только думаешь слишком много, это тебе не впрок, оттого и вид у тебя загнанный...»

2. В лесу. Вдали город. Войцек со своим приятелем Андерсом рубят прутья для капитана. Войцек: «Говорю тебе, Андерс, проклятое это место...» Андерс пытается петь, но Войцек продолжает говорить о мистических силах вокруг, топает ногой о землю, чтобы показать, что там пустота. Он предчувствует приближающуюся грозу и убегает, увлекая за собой Андерса. Войцек: «Нет, тихо все, вроде как белый свет вымер».

3. Город. Мария стоит у окна с ребенком на руках. Внизу проходит вахтпарад. Статный тамбурмажор флиртует с Марией. Мария ссорится с соседкой, Маргаретой, которая насмехается над тем, что Мария не замужем.

4. Комната Марии. Мария поет песенку ребенку. Поспешно входит Войцек. «Что с тобой, Франц? Ты такой испуганный!» Войцек: «Что со мной опять было, ну просто... Разве не сказано: «Вот, дым поднимается с земли, как дым из печи»?.. Так и шло за мной по пятам до самого города... Что только с нами со всеми будет?.. Мне пора. А сегодня вечером сходим с тобой в балаганы. Я тут кое-что скопил». Мария: «Ну что ты скажешь! Все ему что-то чудится. А на дите и не взглянул даже! Еще спятит от этих мыслей!»

5. Балаганы. Кругом толпится народ. Хозяин балагана зазывает зрителей. Подходят Войцек и Мария с ребенком, покупают билеты и входят в балаган. Тамбурмажор замечает Марию и, охваченный страстью, идет за ней.

6. Внутри балагана. Хозяин балагана выводит лошадь, которая «состоит членом всех ученых обществ, она — профессор нашего университета». Мария пробирается вперед, в первые ряды. Тамбурмажор освобождает ей место. По

окончании представления он вместе с Марией спешит к выходу. Войцек остается один с ребенком.

7. У тамбурмажора. Мария, держа в руках саблю, мещает тамбурмажору приблизиться. Он любезничает с ней, щеголяет своей мужественностью: «А как в воскресенье надену парадный султан да белые перчатки—эх, черт возьми! И принц всегда говорит: ничего не скажешь, парень ты—что надо!» Мария задирает юбки: «Да что ты! Уж ты мужчина так мужчина!» Тамбурмажор переходит в наступление: «Но и ты тоже—не баба, а загляденье! Тысяча чертей! А не произвести ли нам с тобой целый выводок тамбурмажорчиков, а?» Напряженность между ними растет. Она пытается дать ему отпор, закатывает пощечину, но он не остается в долгу, тоже бьет ее по лицу и одерживает верх. Мария: «А, пропади все пропадом! Один черт!»

8. У доктора. Доктор выговаривает Войцеку за то, что тот помочился на улице, хотя обязан проделывать это дома у доктора, который ставит на Войцек медицинский опыт и потому платит ему «три гроша» в день да в придачу бесплатный харч. Доктор осматривает Войцека, делая пометки в журнале. Войцек просит прощения, говоря, что «природа требует», и спрашивает: «Господин доктор, с вами случались видения? Иногда в полдень солнце так жжет, что кажется—вся земля пылает. И тогда страшный голос обращается к тебе с небес». Доктор приходит в восторг и тут же ставит диагноз: частичное умственное расстройство. «Интересный ты случай, Войцек. Получишь прибавку, если и дальше будешь таким молодцом! Дай-ка мне твой пульс! Так-так».

9. Комната Марии. Мария поет ребенку песенку и смотрится в зеркало, примеряя блестящие сережки. Входит Войцек. Мария говорит, что сережки она нашла. Войцек: «...Найти, да еще две зараз!» Мария: «Что ж я, продажная, что ли?» Войцек отдает ей «жалование и еще кое-что—от капитана перепало». Войцек уходит. Мария: «Все-таки какая же я тварь! Зарезаться впору!»

10. Улица. Капитан идет в церковь, останавливает доктора, который пытался проскользнуть незамеченным. Доктор сердится и ставит капитану диагноз: апоплексическая конституция, в ближайшие четыре недели его может разбить паралич. Размолвка перерастает в настоящую ссору, но тут мимо пробегает Войцек, и капитан окликает его. Агрессивность капитана обращается на Войцека, он намекает ему насчет тамбурмажора.

11. Комната Марии. Появляется Войцек, подходит вплотную к Марии, внимательно рассматривает ее, ища признаков неверности, бросается на нее и кричит: «Ах ты тварь!» Мария: «Только тронь! Лучше зарежь, а бить не

бей!..» Войцек: «Каждый человек — пропасть: глянешь — голова закружится...»

12. Караульное помещение. Андерс, напевая, чистит сапоги, говорит о воскресной погоде, о девицах, от которых «пар идет», о танцах в кабачке. Войцек: «...Я места себе не нахожу... пойду туда».

13. Кабачок. Мария танцует с тамбурмажором. Песни, шум, крики. Войцек замечает парочку: «Дьявол!.. Шибче, шибче! Сплегитесь в непотребстве!» Два пьяных подмастерья хватают Войцека. Один из них держит речь, пародийную и в то же время зловещую: «А для чего живет человек?» В конце концов подмастерьев и Войцека выталкивают из кабачка.

14. Поле. Войцек ползает по земле. «Шибче, шибче!» Ему кажется, что он слышит голоса из-под земли, отовсюду: «Зарежь волчицу?.. Это мне? Это я должен?»

15. Комната в казарме. Ночь. Андерс храпит. Войцек будит его: «Не могу заснуть!.. А потом из стены голос раздается. Ты ничего не слышишь?.. Все твердит: зарежь, зарежь!»

16. Двор докторского дома. Доктор читает на балконе лекцию трем студентам: «Господа, мы остановились на важной проблеме отношения субъекта к объекту». Появляется Войцек, доктор демонстрирует студентам своего подопытного, всячески его унижая. «Держись, Войцек! Еще несколько дней — и конец».

17. Двор казармы. Андерс пытается проскользнуть мимо Войцека, но тот останавливает его вопросом: «Ты ничего не слышал?» Андерс: «Сперва смеялся, а потом и говорит: «Смачная бабенка! А уж ляжки у нее! Да и вся — как огонь!» Войцек: «Так. Значит, он это сказал. А что мне нынче ночью снилось? Уж не нож ли? И что за ерунда снится, право слово!»

18. Кабачок. Войцек приходит за вином для капитана. За столом сидит пьяный тамбурмажор и шумно хвастается. Подходит к Войцеку, хочет заставить того выпить. Войцек насвистывает. Тамбурмажор жестоко избивает его. «Одно к одному», — говорит Войцек, выходя из кабачка.

19. Улица. Войцек проходит мимо еврея-лоточника, оставившись, покупает у него нож.

20. Комната Марии. Мария читает отрывок из Евангелия об Иисусе и прелюбодейке. Ребенка она отдает дурачку, который рассказывает ему сказку. Мария продолжает читать: «...и целовала ноги Его, и мазала миром...» Спаситель! Я хотела бы умастить ноги твои благовониями!

21. Казарма. Войцек разбирает свои вещи, сложенные в сундучке. Составляет опись своего имущества, которое отдает Андерсу. Находит бумагу, читает: «Мне сегодня тридцать лет, семь месяцев и двенадцать дней».

22. Улица. Играющие девочки. Одна поет. Потом они просят Марию спеть. Она отказывается. Тогда дети просят слепую старуху рассказать им сказку. Та соглашается и рассказывает сказку о бедном сироте, который отправился на небо. Появляется Войцек: «Пойдем, Мария. Пора». — «Куда?» — «Почем я знаю?»

23. В лесу у пруда. Появляются Войцек и Мария, садятся. Мария хочет уйти домой, говорит: «Месяц-то какой багровый всходит!» Войцек: «Словно серп в крови». Он вынимает нож, наносит Марии семь ударов, она затихает. «Вот теперь готова! Мертва! Мертва!»

24. Комната Марии. Дурачок держит ребенка на коленях, непрерывно повторяет: «А этот в воду упал». Появляется Войцек и дает дурачку деньги, чтобы тот купил ребенку деревянную лошадку.

25. Кабачок. Войцек садится за стол, пьет, потом идет танцевать с Катрин. Она видит у него на руке кровь и вскрикивает. Их обступают. Войцек приходит в ярость и выбегает из кабачка с криком: «Дьявол, чего вам всем надо? Какое вам дело? Пустите, а то первого же... У, дьявол! Вы что думаете, я убил кого? Похож я на убийцу? Чего устались? Посмотрите на себя лучше! А ну пустите!»

26. У пруда в лесу. Войцек ищет нож. Натывается на труп Марии, ласкает его. Находит нож, бросает его в пруд, потом сам входит в воду. Заходит все глубже и глубже и тонет, издавая душераздирающие стоны. Появляются подмастерья; звуки, идущие из пруда, нагоняют на них ужас, им кажется, будто это нечистая сила. Один говорит: «Ого! Опять! Похоже, будто человеку конец приходит». Они подбегают ближе и обнаруживают труп Марии.

27. Улица. Дети играют, потом бегут смотреть на Марию. Ребенок Войцека и Марии остается один с деревянной лошадкой. Вокруг трупа Марии собирается народ. Тело укладывают на носилки и уносят.

28. Анатомический театр. Два служителя вкатывают каждый свои носилки с накрытыми трупами. Подходит доктор с четырьмя студентами, открывает окровавленный труп Марии и говорит: «Хорошее убийство, настоящее убийство, прекрасное убийство! Лучше и требовать нельзя. Давно уже у нас ничего такого не было».

11 января

Кафе в мраморном фойе: рабочее совещание.

В кафе построен макет сцены для спектакля «Войцек»: в глубине сцены амфитеатром поднимаются места для зрителей; игровая площадка представляет собой арену с помостом, перекинутым в партер, и форгангом* в противоположном конце, уходящим в глубь сцены, под амфитеатр; по бокам от игрового подиума — стулья для хора; в зале над первым ярусом натянут полог.

Мы садимся за длинный зеленый стол, и Ингмар рассказывает, как он себе представляет постановку «Войцека» в «Драматене».

— Я хочу, чтобы зритель оказался в самом центре действия, чтобы воспринимал происходящее как нечто жестокое и близкое. Как в цирке.

— Мне всегда казалось, что сценическое пространство «Драматена» в какой-то степени связывает игру. Меня раздражало, что я не мог вынести действие в зал. Я испытывал сильную неприязнь ко второму и третьему ярусам. Их расположение таково, что спектакль нельзя выносить за границы сцены, иначе зрители этих двух ярусов ничего не увидят.

— Поскольку «Войцек» довольно короткая пьеса — думаю, спектакль будет продолжаться 1 час 20 минут — 1 час 30 минут, — мне пришла идея нарушить традиционные формы как самого спектакля, так и распространения билетов.

— Давать по два спектакля каждый вечер. В шесть часов и в восемь.

— Брать по пять крон за вход, независимо от мест. А театральное пространство организовать таким образом, чтобы отовсюду было одинаково хорошо видно.

— Убрать гардероб. И вообще: сделать посещение театра менее торжественным событием.

— Я бы убрал и первый ярус. Но театр связан с государством обязательством получать определенную минимальную выручку. Поэтому первый ярус мы оставим, но над ним смонтируем полог. Что дает и одно практическое преимущество: облегчает установку света.

— Подобного циркового представления мне никогда раньше ставить не приходилось, и я понятия не имею, что из этого выйдет. Томми Берггрен уже несколько

дней подряд пристаёт ко мне с расспросами — что это такое будет и чем это все кончится.

— Страшно интересно. Необходимо разрушить заученные представления о построении мизансцен. Возникают новые технические проблемы и проблемы освещения. Необходимо найти нужные углы освещения, чтобы высветить глаза актеров.

— Мы будем использовать теневые эффекты, проектируемые на пол сцены. Где будет располагаться аппаратура, я еще не знаю.

— На сценический потолок будут направлены софиты. Он должен мерцать и переливаться.

— Все действие должно быть сконцентрировано на очень небольшой, эффективно используемой площади, возможно не более четырех квадратных метров, в середине сцены. Вокруг размещаются те, кто будет осуществлять хореографический аккомпанемент действию. Они почти не выходят на игровую площадку.

— Не знаю пока, как нам назвать зрителей на сцену. Я хотел бы, чтобы они поднимались из зала. Актерам и хору придется показывать зрителям, где им сесть. Вот действительно задача для актеров — приглашать зрителей на сцену, говорить им: садитесь сюда, здесь вам будет хорошо видно и слышно. Вся эта сложная система — когда одни продают билеты, другие стоят в дверях и проверяют их — кажется мне ужасной.

— Нам надо было бы установить при входе автоматические турникеты, чтобы зрители сами опускали в них по 5 крон.

— Кроме того, я не собираюсь устраивать ни премьеры, ни генеральной репетиции. Когда мы перенесем репетиции на сцену, мы дадим объявление в газетах и пригласим студентов театральных школ, критиков и других заинтересованных лиц посетить наши репетиции. Каждый день в десять и в двенадцать часов. Единственное условие — не уходить до конца репетиции.

— После технического прогона мы начнем играть для школьников. Постепенно начнем брать со зрителей по 5 крон и перенесем спектакль на вечернее время.

— Очень важно сделать систему распространения билетов проще, устранить присущую ей нервозность, избавиться от истерии вокруг генеральной репетиции и премьеры. Мне кажется, что той напускной таинственности, которую мы создавали вокруг себя и которую я сам усердно защищал, пришел конец.

— Критики могут писать, когда им вздумается. Хотя надеюсь, они понимают, что спектакль становится лучше по мере приближения конца работы над ним.

— Нам потребуется дополнительный персонал. Двадцать человек, двенадцать мужчин и восемь женщин. Это должна быть четко и слаженно работающая группа. Люди с головой, умеющие чувствовать и откликаться — как оркестр. Любой непредусмотренный поворот головы с их стороны отвлечет внимание зрителей.

— И еще шесть девочек, от восьми до десяти лет, и один маленький мальчик. Вообще-то по пьесе ему должно быть два года, но, поскольку это невозможно, будем считать, что связь героев пьесы длится более долгое время.

— Оркестр приблизительно из шести человек, с довольно странным набором инструментов: аккордеон, скрипка, кларнет, бас-труба и другие. Музыка — в стиле шведского лубка, а танцы — шоттис и старинный вальс.

— Действие разыгрывается в Швеции, а точнее, в Гётеборге. Время — 1910 год. Будем играть на гётеборгском диалекте, мне кажется, он прекрасно подходит для этой пьесы: забавный, трогательный, быстрый, искренний, чувственный.

— Имена насколько возможно переделываем на шведский лад.

Каждый из присутствующих получил «календарик «Войцека», в котором будут отмечаться все репетиции, пронумерованные от 1 до 40. «Премьера» назначается на 15 марта. С этого субботнего дня начнутся вечерние спектакли. Ингмар считает, что «Войцек» вполне подходит в качестве субботнего вечернего развлечения для шведской публики: танцы, спиртное, любовь, ревность, отчаяние, убийство.

— Начнем работать. Что из этого получится, мы не знаем. Но через какое-то время мы проведем еще одно такое совещание — по ходу работы, может быть, выяснится, что придется все менять.

Прямо с совещания все спускаются на сцену, где уже сделана пробная разметка. Отмечены участки, где будет построен амфитеатр.

Ингмар измеряет игровую площадку. Становится посередине сцены и посылает помощников на верхние галереи над сценой и в задние ряды первого яруса.

— Вы меня всего видите?

Определив, где должны находиться актеры, чтобы их было отовсюду видно, красным скотчем обозначают границы игрового пространства.

Получается площадка шириной 5 метров и глубиной 3,5 метра. Эти размеры будут точно перенесены в репетиционный зал.

Теперь на очереди свет. Включаются софиты на осветительной вышке и на штангетах в глубине сцены. Ингмар все проверяет сам: чтобы глаза Йорана Сарринга — его поставили на сцене в качестве подопытного — не были в тени, чтобы свет со сцены не ослеплял сидящих в партере.

Вместе с Харри Глуурупом Бергман быстро проверяет, какие прожектора можно использовать. Может, попробовать и те, которые установлены на третьем ярусе, тогда свет будет падать на пол?

— Нужно смонтировать софитные батареи над амфитеатром.

Бернт Турель интересуется, сколько потребуется прожекторов.

— Десять — наверху, десять — справа и десять — слева.

16 января

Репетиционный зал № 1. Сверка. Все актеры сидят за длинным столом. Ингмар — в середине.

Сначала каждый представляет в своем экземпляре тот порядок сцен, который определил Ингмар. Он объясняет, что «Войцек» всего лишь фрагмент, существуют три различных рукописных варианта драмы, но традиционно установился определенный порядок сцен, за исключением конца. Вообще, конца как такового нет, отсюда и неопределенность.

Затем Ингмар коротко рассказывает о судьбе Бюхнера.

— У него была примечательная жизнь. Он родился в 1813 году, во время последних судорог наполеоновской эпохи. Умер от тифа в возрасте двадцати четырех лет. Эту пьесу он написал, когда ему было двадцать два года.

Рассказав о среде, окружавшей Бюхнера в Дармштадте, Ингмар особо отметил два обстоятельства — то, что отец Бюхнера был врачом, и то, что в Гессенском княжестве в то время существовал господствующий класс и класс угнетенных — «в тех ужасных условиях революция еще не была возможной». Затем

Ингмар переходит к студенческим годам Бюхнера в Страсбурге и его связям с революционными движениями, которые в то время были двоякого характера — с одной стороны, национально-немецкое, с другой — социалистическое. Бюхнер примкнул к последнему. Движение это целиком ориентировалось на простой народ. Это была первая ласточка социализма, еще не получившего этого названия и не имевшего организации.

— Мы перенесем действие «Войцека» в шведские условия. В Гётеборг 1910 года. Швеция того времени была почти точной копией бюхнеровской Германии: отсталое милитаристское государство, где царила ужасающая бедность и где эмиграция приобрела огромный размах. Экономические структуры Гессена 1836 года и Швеции 1910 года однотипны. Впрочем, в Швеции имелось уже тогда рабочее движение, но еще не окрепшее.

— Бюхнер вернулся из Страсбурга, чтобы продолжить образование в университете Гисена, городка, который представлял собой гнилое болото, зреющий нарыв. Это был своего рода Грэнчэпинг, где властвовала тайная полиция и военные. Все следили за всеми. Тупицы профессора изгоняли все живое и восхваляли посредственность. Церковь крепко держала всех в своих руках. Гессен был чисто крестьянской страной. Царила нужда и бедность. Абсолютно животное существование.

Потом Ингмар рассказывает о неудачной попытке Бюхнера и его друзей поднять крестьян на борьбу против тирании господ с помощью написанного им памфлета «Гессенский вестник».

— Пламя разгорелось и было погашено в двадцать четыре часа. Можно представить себе, какой силы страсть владела Бюхнером. «Смерть Дантона» он написал за пять недель. Это гигантская драма, которую мы когда-нибудь поставим. Очень советую ее прочитать — она есть в прекрасном шведском переводе и дает богатый материал и для понимания «Войцека».

— Когда берешься за эту пьесу, чувствуешь, как в тебе разгорается пламя. Она абсолютно современна: быстрая, жестокая, грубая, чувственная, гениальная даже в мелочах. Мы искренне возмущаемся тяжелой судьбой, выпавшей на долю героев и обрисованной с великолепным стилистическим мастерством.

— Вот это мы и попытаемся изобразить. Мне думается, нам не мешает иногда вспоминать про этот нищий

Гисен, в котором лишь тайная полиция функционирует нормально. Надо словно увидеть, возродить этот мир, который среди всей серости, скуки, мрака внезапно, на мгновение, озаряется ярким пламенем.

— Я полагаю, нам ни к чему устраивать читку пьесы. Надеюсь, все уже прочли ее.

Томми: Почему ты выбрал «Войцека»? Ты уже давно думал об этой вещи?

— Я собирался ее поставить, еще когда возглавлял «Драматен». Этот план не осуществился по чистой случайности. А вообще пьеса эта занимала мои мысли еще со студенческих времен.

— Конечно, неумеренной любовью можно загубить любую пьесу, но общими усилиями мы постараемся избежать этого.

— Здесь есть несколько песенок. Думаю, они не представляют особой трудности. Но сделать их нужно без всякого художественного изыска, они должны нести в себе простоту лубка. Акке Дюберг играет на губной гармонике?

Акке: Да вроде бы нет.

— Придется научиться. Получишь сегодня гармонику у Даниэля.

— Декорации по естественным причинам должны быть ограниченными. К такому выводу мы пришли с Марик. Стол, несколько стульев. Дома у доктора — скелет, от этого я отказаться не могу. И ночной горшок, в который мочится Войцек. Доктор в белом халате. Войцек полураздетый, с грязными ногами, ужасно смущенный. Я прямо вижу эту сцену.

— Город обладает своими звуками, все время сопровождающимися происходящие события: побудка, вечерняя заря, шаги марширующих, колокольный звон, шарманка.

— Я долго думал относительно времени года. Это очень трудный вопрос. Мне кажется, дело происходит поздней осенью. Не уверен, что Бюхнер имел в виду какое-нибудь определенное время года. Указаний на этот счет очень мало: ветер, луна. Но нам важно договориться о том, какое это будет время года.

— В принципе эта пьеса представляет собой великолепный сценарий для фильма. Если не ошибаюсь, кто-то из восточных немцев — Штаудт или кто-то еще — поставил по ней фильм *. Фильм неудачный, но я

постараюсь все-таки получить копию и показать его вам. Насколько я помню, он был сделан в чересчур романтическом духе. Совсем как опера Альбана Берга*—чрезвычайно романтическое произведение.

— Кстати, Бюхнер оказал сильное влияние на Брехта—первая пьеса Брехта «Ваал» написана под сильнейшим впечатлением от «Войцека».

— Давайте составим рабочую схему. Завтра начинаем работать над мизансценами, с самого начала: до обеда репетируем сцены 1,2 и 4. Около 12 часов делаем перерыв и в 12.15 начинаем со сцены 7. Потом повторяем 1-ю, 2-ю, 4-ю и 7-ю сцены. В субботу 18-го репетируем сцены 8,9,10, после перерыва—11-ю, потом повтор.

— Если бы вы только знали, как дьявольски труден для режиссера этап построения мизансцен. Именно в это время можно пожалеть о выбранной тобой профессии. Мизансцены—это основа основ. Построишь мизансцену неправильно, она превратится в смирительную рубашку для актера. Для меня это самое кошмарное в работе.

Томми: Особенно теперь, когда зрители будут окружать нас со всех сторон.

— Большое спасибо.

Сигге: Ну, с какой-нибудь стороны обязательно получится хорошо.

— Ну ладно, думаю, мы преувеличиваем сложности. Акцент надо сделать на ритме и темпе. Необходима большая подвижность. Нельзя сосредоточивать действие в каком-нибудь одном месте.

— Мне кажется, спектакль может получиться очень впечатляющим.

— Не знаю, как мы справимся с акустикой. Но «ширма», образованная зрителями на сцене, и пологи должны помочь. Надеюсь, благодаря этому мы избежим резонанса, который так легко возникает в «Драма-тене».

— То, что смена сцен будет происходить на глазах у публики—артисты входят и готовятся к следующей сцене,—должно дать потрясающий эффект. Артист, стоящий в форганге и ждущий своего выхода, обращает на себя внимание.

— Страшно любопытно, как актеры встретятся с публикой. За зрителей всегда все решают актеры и режиссер. Надеюсь, на этот спектакль придет публика, не слишком искушенная в театральном искусстве, которую мы должны будем подчинить себе, даже если

для этого придется прервать игру и заорать на кого-нибудь из них. Или если Томми придется спуститься в зал и вышвырнуть кого-нибудь вон.

— Занавес, темнота, иллюзия—это все признаки порочности театра. Три вещи являются основными—актер, тема, публика.

— Надеюсь, когда-нибудь к нам придет самая что ни на есть безнадежная публика, которую мы должны будем захватить и подчинить нашей игрой.

— Театр всегда стремился создать себе наиболее благоприятные условия во всем: в отношении декораций, акустики, публики. Год за годом мы этим только и занимались: создавали театр, подчиненный определенным условиям. Настало время отказаться от всего этого, показать, что мы настолько сильны, что способны сами по себе покорить зрителя. И мы добьемся этого, если будем достаточно тверды, если наша игра будет достаточно осознанной.

— Если мы не уверуем на 150 процентов в наше дело, ничего не выйдет. Мы должны быть единодушны в своем стремлении создать такое представление, которому ничего не страшно. И быть готовыми к различного рода помехам. Всегда случается что-нибудь непредвиденное.

— Все настоящие актеры—а вы, сидящие здесь, и есть настоящие актеры—обладают даром внушения. Стоит им только появиться на сцене, и зал уже в напряжении. Актеры сами творят магию театра.

— Чересчур ретивый режиссер способен не задумываясь убить эту магию неумеренным мизансценированием, освещением и т. п. Он способен убить драматическую силу актера.

— Самое потрясающее в театре—это связь между желаниями зрителей и стремлением актера удовлетворить эти желания.

— Я и сам раньше пропагандировал театр, где были бы созданы все условия. Но за два года моего отсутствия я понял, что ошибался. Чтобы выжить, театру нужно отказаться от этого.

Гуннель: Как далеко мы должны идти навстречу пожеланиям публики? Что мы должны от нее требовать?

— Ничего. Ведь это мы встречаемся со зрителем и все требования должны предъявлять только самим себе. Мы должны рассказывать, объяснять, что мы делаем. А это зависит только от нас.

17 января

Репетиционный зал № 1. На сцене точно по размерам выстроен игровой подиум и помост, выходящий в партер, а также портал форганга и балкон над ним, который тоже понадобится по ходу действия. На месте первого ряда амфитеатра на сцене установлены стулья. По обе стороны от игрового подиума стоят стулья для хора.

В углу, образованном краем сцены и помостом, находится рабочее место Ингмара: высокое крутящееся кресло, скамеечка для ног и попюитр для текста пьесы. Справа (если смотреть из зала) от помоста за столом сидят Йоран Сарринг, Матс Эк и Даниэль Белль — рядом с последним находится пианино. Арне Хартлер от дверей наблюдает, чтобы все было на месте.

Ингмар сразу приступает к работе, т. е. мизансценированию.

Сцена 1. У капитана. В центре сцены — удобное вращающееся кресло, слева — скамеечка и вешалка для капитанского мундира, справа — умывальник.

— Раннее утро. Слышны звуки побудки. С улицы раздаются крики команды и топот марширующих. Сигге сидит в кресле, вокруг шеи у него повязано полотенце. Войцек бреет его.

— Сигге, ты — большой, грузный человек, в душе у тебя страх, ты стремишься к общению. Войцек тоже боится, но не знает об этом. Они — словно два разных мира, два вращающихся вокруг друг друга спутника.

Томми: И каждое утро у этих двоих начинается одинаково?

— Да.

— Томми, потом ты приносишь таз. Сигге говорит: «Страх берет за наш мир» — и полощет лицо в тазу. Томми, ты бежишь и приносишь бутылку коньяка, потому что капитану надо почистить зубы. Сигге, ты делаешь так, как делал когда-то Стравинский. Я сам наблюдал это в 9 часов утра в «Гранд-отеле». Он наливал стакан виски, полоскал горло и глотал. Так он чистил зубы.

Томми: Без зубной щетки обходился!

— Когда Сигге говорит: «Что это еще за ответ? Лишь бы меня с толку сбить», ты, Томми, идешь за сапогами и надеваешь их на него. После слов капитана: «Так всего от любви и распирает» — ты бегом приносишь

ему зеркало. А ты, Сигге, расчесываешь волосы на пробор. Не торопясь!

— Эта сцена пронизана своеобразным мягким, робким юмором.

Томми: Здесь Войцек говорит «безупречность» — можно мне сказать «добродетель», так лучше звучит?

— Погоди-ка, сейчас поглядим: в немецком тексте стоит «Tugendhaft», так что правильно «добродетель».

— В конце, Сигге, когда ты уже готов к выходу, ты встаешь и ищешь в портмоне самую мелкую монетку, говоря: «Ну ладно, Войцек. Я вижу, ты человек хороший». Потом капитан орет: «...Да не беги что есть мочи, а ступай медленно, не спеша...» И тогда, Томми, ты перестаешь суетиться, движения твои замедляются.

Томми: Ну а потом, когда он меня вроде отпускает, я могу опять набрать темп? Войцеку ведь здесь не по душе, да кроме того он спешит к доктору.

Томми: Ну что, можно сказать, основа мизансцены готова?

— Только эскиз.

Сигге: Я бы сказал, основательная мизансцена.

Сцена 2. В лесу. Справа на игровом подиуме наискосок ставится скамейка.

— Томми и Акке! Вы сидите на такой жерди, к которой они привязывали лошадей. Отвернувшись друг от друга.

— Здесь, после мягкого комического начала, атмосфера начинает сгущаться. Томми, ты режешь прутья. Акке играет на губной гармонике. Обстановка — предгрозовая. Как вы знаете, людьми шизоидного типа — а таков Войцек — в это время овладевает беспокойство. Воздух словно насыщен электричеством.

Томми: Вот это — с полосой и грибами — я не понимаю.

— Шизоидные типы видят связь, умысел во всем, умысел, пугающим образом направленный против тебя, угрожающий тебе в твоём одиночестве. Стриндбергу было это знакомо: силы*. Вот, например, ты прощаешься с девушкой, выходишь на улицу и вдруг видишь кричащий заголовок в газете: «Почему ты ушел?» — и воспринимаешь это так, словно вопрос обращен к тебе.

Томми: А общество отнюдь не облегчает положение Войцека.

— Уже одно то, что доктор заставляет его питаться одним горохом, вызывает у него голодные галлюцинации.

— Здесь мы добавим одну фразу, которую Валюнд пропустил. Войцек говорит: «Der Platz ist verflucht», что означает: «Над этим местом—проклятие».

Акке: «Проклятое это место, нечистое?»

— Вот именно.

— Томми! Когда ты говоришь: «Бежим! И не оглядывайся!», ты хватаешь Акке за рукав, вы выбегаете на помост и бросаетесь вниз. Превосходная пара—Андерс и Войцек. Андерс—обычный парень, но он целиком подпал под влияние этого сумасшедшего. Принадлежит ему душой и телом.

Томми: С гётеборгским диалектом у меня не получается. Я всю ночь глаз не сомкнул, все думал. Некоторые слова звучат двусмысленно.

— Все уладится. Мы еще об этом поговорим. Пока говорите без диалекта. Будем решать все проблемы по очереди. Пока у нас по горло дел с мизансценами.

Сцена 4. Комната Марии. Слева на подиуме стул.

— Гуннель, ты ходишь по кругу, с ребенком на руках. Вот так! (Ингмар берет ее за руку и ведет по площадке.)

— Томми, вот эти слова Войцека—«Разве не сказано...»—это из Откровения Иоанна. Обязательно прочитай как-нибудь. Прекрасная вещь.

— С этой сценой вроде бы никаких проблем? Обсудите потом сами.

Сцена 7. (Впоследствии сцена 9.) Комната Марии. Слева—два стула.

— Гуннель, помни—вот этот коричневый стул представляет собой кресло. Сперва ты долго примеряешь перед зеркалом сережки. Ребенка кладешь в кресло и подставляешь второй стул, чтобы ему было удобно. Потом ходишь взад и вперед, продолжая смотреться в зеркало, держа его так, чтобы на него падал свет. Запомни—это звездный час Марии: она мечтает о «благородных господах, что целуют ручки». Затем ты поднимаешь с пола бутылку пива и пьешь из горлышка—они все время пьют пиво. Тут твой взгляд падает на малыша, ты подходишь к нему с зеркалом и пускаешь на него солнечные зайчики.

— Томми входит совершенно беззвучно и внезапно оказывается у нее за спиной. Тогда ты, Гуннель,

распрямляешься и загораживаешься руками. Ты страшно испугана.

— Когда Войцек набрасывается на Марию, она говорит: «Что же я, потаскуха?» Мне это не нравится. Я думаю, тебе надо говорить «продажная». По-немецки здесь «*Bin ich ein Mensch*», а «*Mensch*» означает «продажная».

Гуннель: А можно я скажу так: «Что же я, продажная, что ли?»

— Конечно.

— В словах Войцека, когда он стоит возле спящего ребенка,— «Вот она, бедность-то наша» — скрыта страшная внутренняя сила, потрясающая беспомощность.

Томми: Может, ему сорваться на крик?

— Нет, знаешь, именно то, что он смотрит на ребенка, говоря это, и не может разразиться криком, чтобы не разбудить его, очень трогательно.

Томми: Не получится ли чересчур трогательно?

— Думаю, нет. Посмотрим.

— А потом он отдает ей деньги.

Томми: А как насчет эротики в их отношениях?

— Момент эротики почти сошел на нет. Это связано с развитием его шизоидных наклонностей. Гуннель, ты целуешь ему руку и говоришь: «Господь вознаградит тебя, Франц!» Это настоящий лубочный стиль.

Повторение мизансцен, по два раза на каждую из отработанных четырех сцен.

— Теперь я сажусь на сцену и молчу, поправки будет делать Йоран.

После сцены 1.

Томми: Войцек — он что, просто жалкая кляча?

— Нет, он человек, но человек сломленный, потерянный. Послушай, обещаю тебе, как только мы спокойно, не торопясь отработаем мизансцены, дальше все покатится само собой.

Сцена 2. В лесу. У Томми не получается мизансцена.

— Я знаю, в чем дело, Томми. Ты слишком акцентируешь слова «Андерс, говори что-нибудь!». И поэтому у тебя возникает заминка. Попробуй произнести это на одном дыхании.

— Так лучше?

Томми: Да.

Сцена 7. (Впоследствии сцена 9.) Комната Марии.

— Гуннель, возьми бутылку пива после слов: «Ведь уж наверняка золотые». Так что в одной руке у тебя бутылка, в другой—зеркало. В этой сцене Мария—наверху блаженства. Знаешь, она настоящая анти-Грехен.

Томми: А он не прячет руку, когда она пытается ее поцеловать?

— Возможно, мы изменим потом мизансцену с поцелуем руки и ее благодарностью. Может быть, она попытается поцеловать его в губы и отдаться ему.

Томми: Мне кажется, это было бы правильнее.

Гуннель: Но в ее желании поцеловать ему руку кроются и угрызания совести, и благодарность.

— Она хочет отплатить, дать, так сказать, товар за деньги. Может, сперва она попытается поцеловать ему руку, он отдергивает руку, и тогда она обнимает его.

Томми: Это должно выявить их отношения?

— У них привычные, устоявшиеся отношения, все происходит как бы мимоходом. Но здесь они здорово переигрывают. Он застал ее с сережками, он неспокоен. Она хочет поцеловать ему руку. Здесь сталкиваются два темпа: она, совершившая грех, возбуждена, он, охваченный подозрениями, не спеша расставляет сети.

18 января

Сцена 8. У доктора. Слева—ширма, зеленое полотнище в коричневой деревянной раме, справа—белый стул, белый стол, под ним—ночной горшок, там, где игровой подиум переходит в форганг,—узкая ширма, на которой написано: СКЕЛЕТ. Томми стоит в центре сцены. Турд кружит вокруг него.

— Доктор стоит перед Войцеком и говорит: «Ты же человек чести!» Дойдя до слов: «Ты уже съел свой горох, Войцек?», доктор садится на стул. И здесь Валюнд пропустил одну реплику: «Ничего, кроме гороха, заруби себе на носу, черт побери!» Обязательно надо ее вставить. Доктор преисполняется научного энтузиазма: *cruciferae*¹. «Заруби себе на носу»—это ты можешь повторить дважды.

— «Войцек, не хочешь ли опять помочиться?»—с этими словами ты подбегаешь к Войцеку с горшком, а потом вновь усаживаешься за свои заметки. Войцек заходит с горшком за ширму, а когда у него ничего не

¹ Крестоцветные (лат.).

выходит, доктор возмущенно накидывается на Войцека.

Турд: К словам: «А на стену», я думаю, надо добавить слово «можешь».

Добавление принимается под громкий смех режиссера и всей труппы: комизм сцены очевиден.

— Томми, ты снова выходишь на подиум, натягивая брюки.

Томми: Ничего не получилось, день испорчен.

— Томми, реплику: «Господин доктор, с вами случались видения?» — ты произносишь медленно, раздумчиво. Эта фраза полна драматизма. Ведь Войцек признается в том, что он сумасшедший.

— А доктора охватывает новый приступ энтузиазма. «Войцек, у тебя аберрация».

Ингмар увлекается, идет на сцену, показывает, играет.

— Турд, ты берешь луфу, подходишь к Войцеку и изучаешь его глаз: «Бреешь своего капитана?» И хлопни его по коленке: «Ешь свой горох?»

— Неплохая получается сцена, очень даже недурственная. Чем больше я работаю над этой пьесой, тем больше убеждаюсь в ее завершенности. Что можно было бы добавить? Эта пьеса — завершенный фрагмент. Как неоконченная симфония.

Сцена 9. (*Впоследствии сцена 7.*) У тамбурмажора. Ингмар сам расставляет мебель: два стула рядом слева на подиуме. Ему дают палку, которая должна изображать саблю тамбурмажора, он взвешивает ее в руке: годится!

— Ну-ка, Лассе Амбле, посмотрим: шинель на плечах, на ногах сапоги, брюки приспущены, во рту сигара. В начале сцены здесь в форганге шум и беготня. Тамбурмажор и Мария пьянствовали, пили пиво, он пытался ее изнасиловать, она опередила его, схватила саблю и, защищаясь от него саблей, вспрыгнула на стул.

— Потом она отбрасывает саблю, он на лету ловит ее и делает выпад в сторону Марии.

Ингмар находится на сцене, все время показывает.

— Она говорит: «Уж ты мужчина так мужчина» — и задирает юбки. Он падает навзничь, свирепеет, снова поднимается, подбегает к ней, обнимает ее ноги и одновременно отбрасывает саблю за кулисы.

— Она обхватывает его ногами: «А пропади все пропадом! Один черт!» Он поднимает ее, кладет на пол, сам ложится сверху. Тесно обнявшись, вы скатыва-

етесь за затемненную авансцену и исчезаете через оркестровую яму. А в это время на сцене уже множество народа.

— Ну, с этим вроде все!

Сцена 10. Улица. Капитан выходит справа, он направляется в церковь. Доктор выбегает слева. Они сталкиваются и затевают ссору.

— Очень важно, чтобы они дошли почти до белого каления, потому что потом весь накопившийся яд они, объединившись, выливают на Войцека. Эти двое, капитан и доктор, боятся друг друга и потому набрасываются на этого беднягу, который находится в их власти.

— У вас обоих словно перехватывает дыхание. Вы стоите напыжившись, как два петуха. А ты, Турд, щупаешь себе пульс.

— Входит Войцек, он пытается проскользнуть мимо этих двух ругающихся между собой господ. Он появляется из форганга и доходит уже до помоста, и тут только капитан орет ему: «Эй, Войцек!» В капитане заговорил военный. В нем просыпается дьявол. «Однако что я хотел сказать? А! Про длинные бороды... Ха! Длинные бороды! Скажи-ка, Войцек, не случилось ли тебе найти в своей суповой миске волосок из чужой бороды?» Доктор понимает намек капитана и начинает шикать, лишь усугубляя этим все дело.

— «...Может, еще успеешь найти волосок во рту». В оригинале написано «на губах», это лучше. Появляется жутковатая двусмысленность.

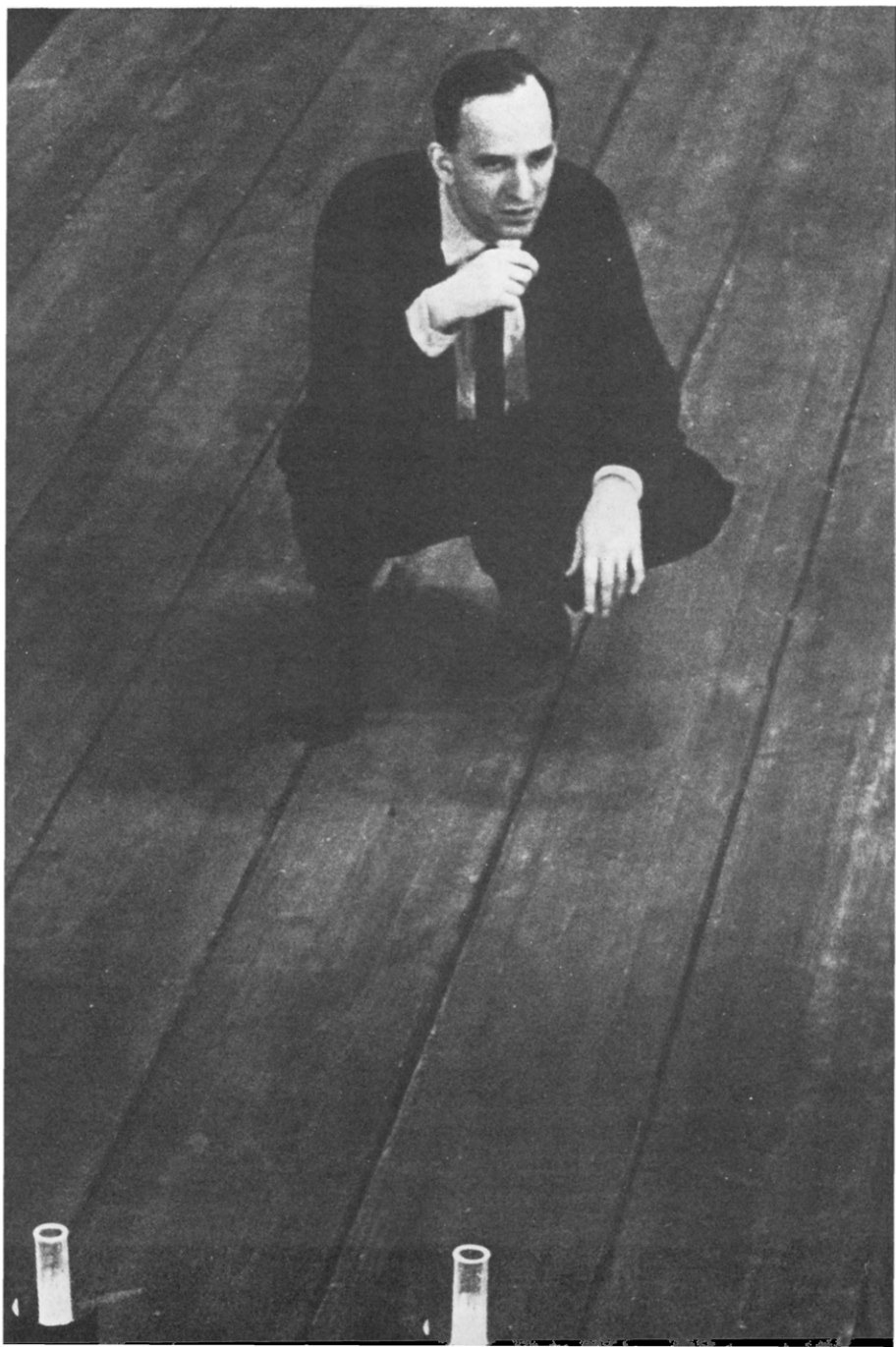
— Внезапно встречается в разговор доктор: «Дай-ка пульс, Войцек, пульс!.. Слабый, четкий, прыгающий, неровный». Здесь примечательна удивительная смесь безудержного комизма и мрачайшего трагизма. Зрители могут хохотать до упаду, но смех вдруг застрянет у них в горле.

Томми: Но если первые будут смеяться, а вторые будут серьезны, возникнет довольно тягостная ситуация. (Первые и вторые у Томми обозначают два вида зрителей: тех, кто сидит в партере, и тех, кто сидит на сцене.) Обычно внимание зала можно удержать лишь одним выражением лица. А здесь удерживаешь внимание только своего партнера.

— Мы заменим это ритмизацией. Получится прекрасно, вот увидишь.

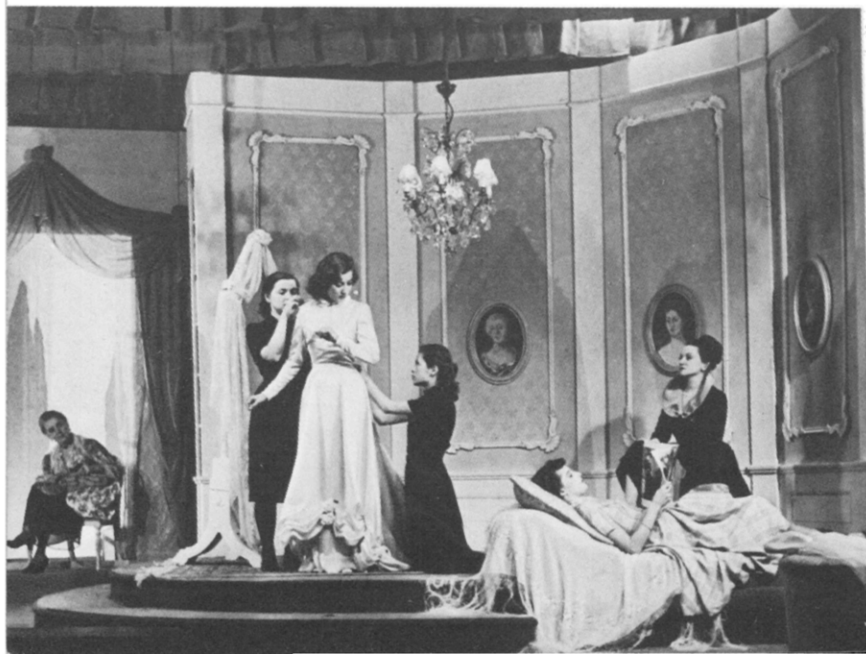
Ингмар то и дело поднимается на сцену и показывает различные мизансцены.

Ингмар Бергман на репетиции



А. Камю. «Калигула». 1946

Ж. Ануй. «Дикарка». 1949

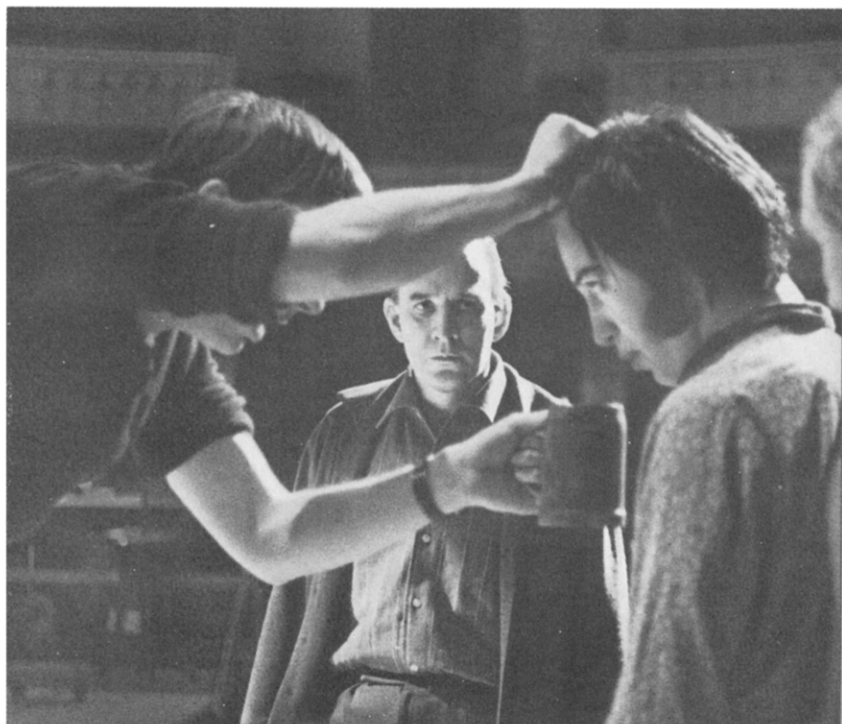




Ингмар Бергман на репетиции



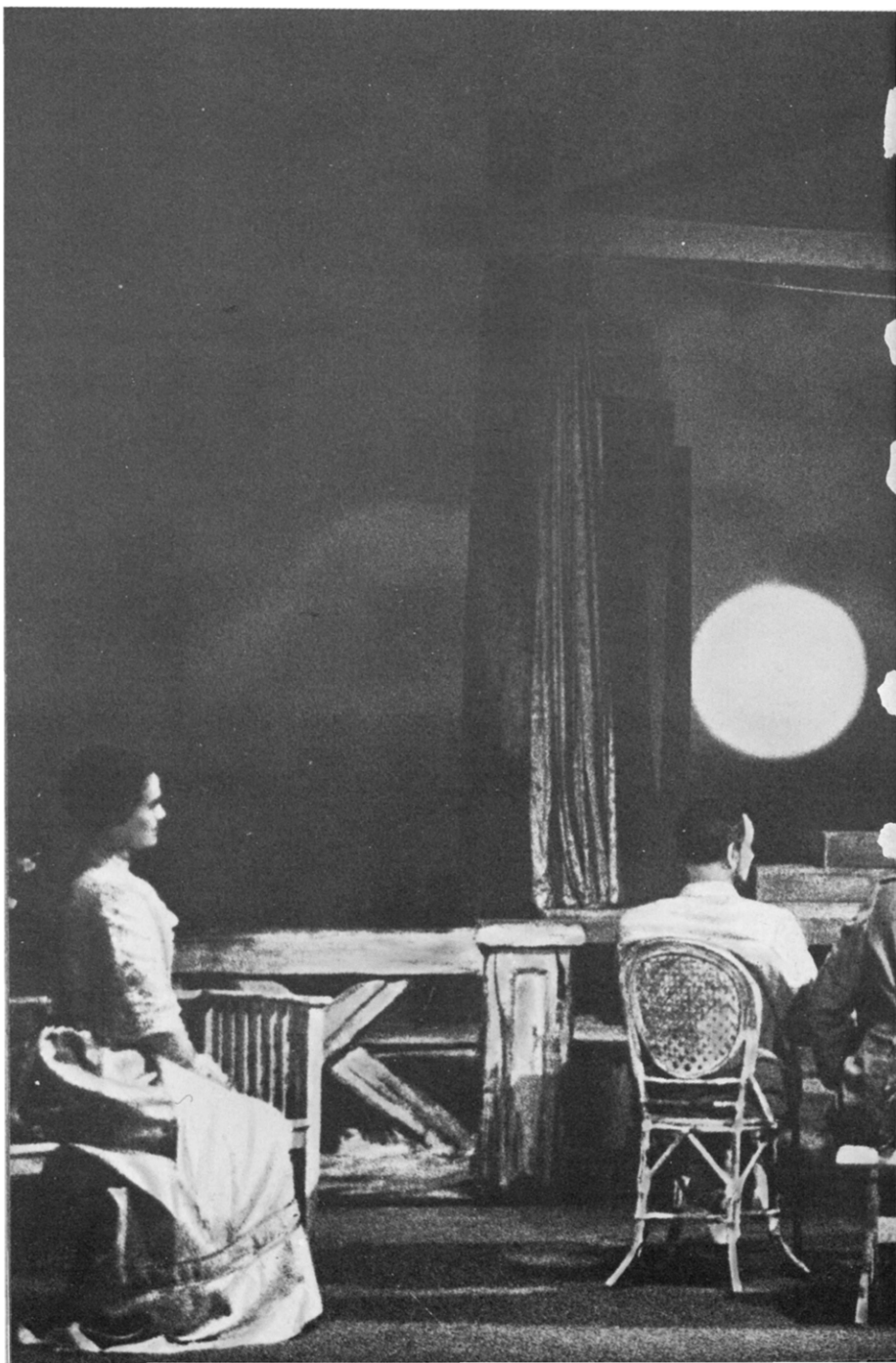
Ингмар Бергман на репетиции





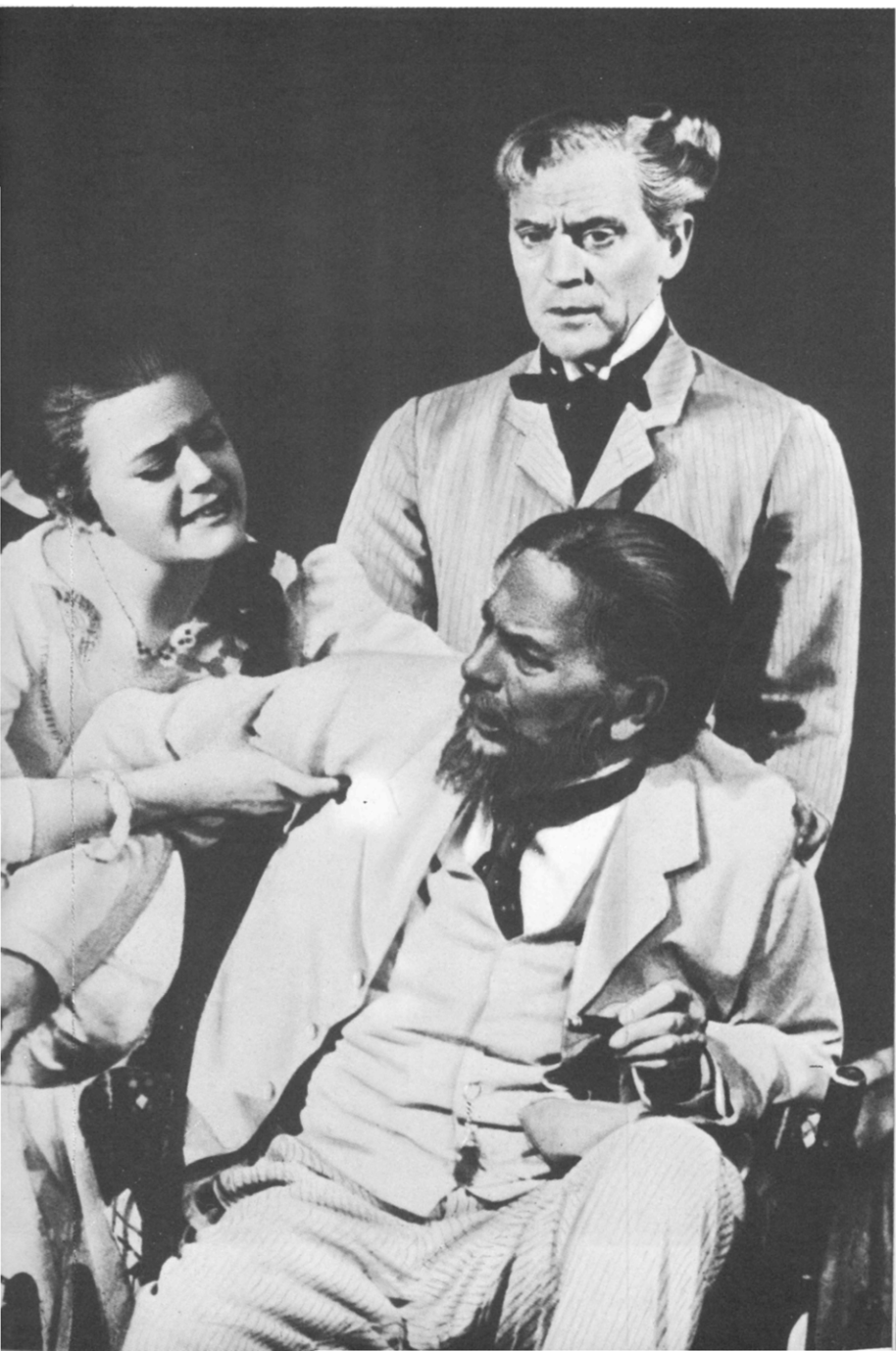
Ж. Б. Мольер. «Мизантроп». 1957

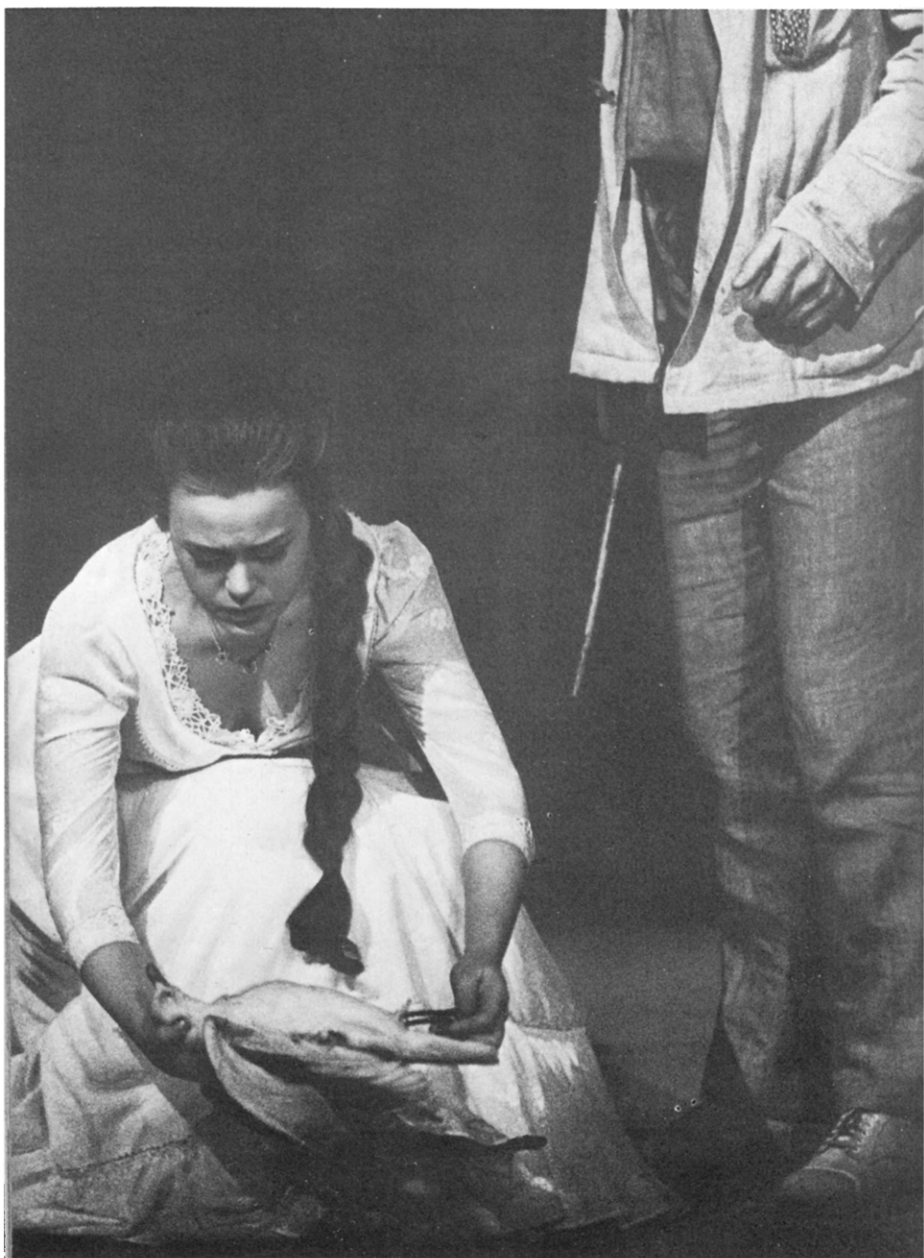


















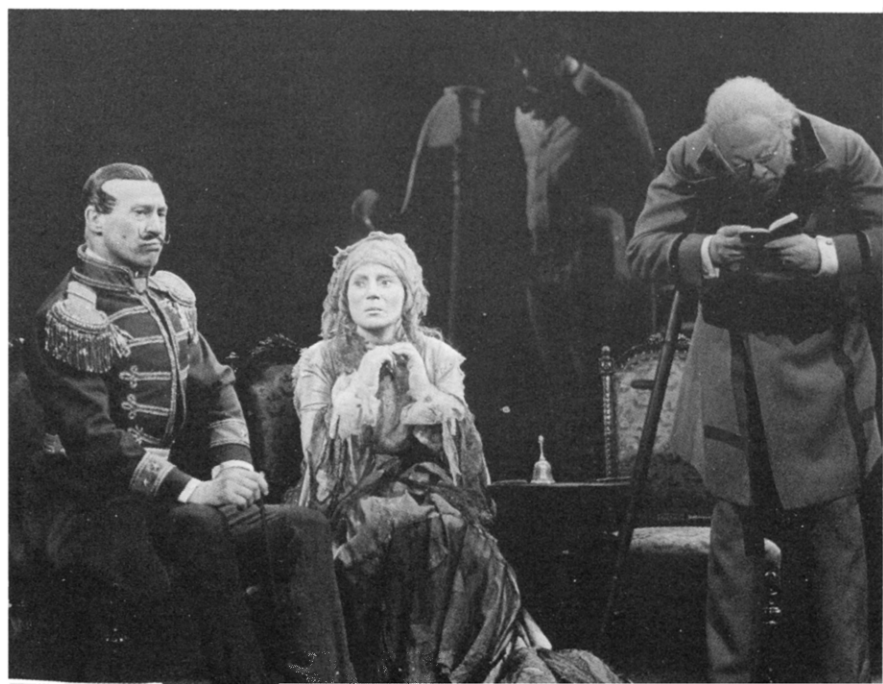
Ж. Б. Мольер. «Школа жен». 1966

Ж. Б. Мольер. «Критика «Школы жен». 1966



Г. Ибсен. «Дикая утка». 1972

А. Стриндберг. «Соната призраков». 1973



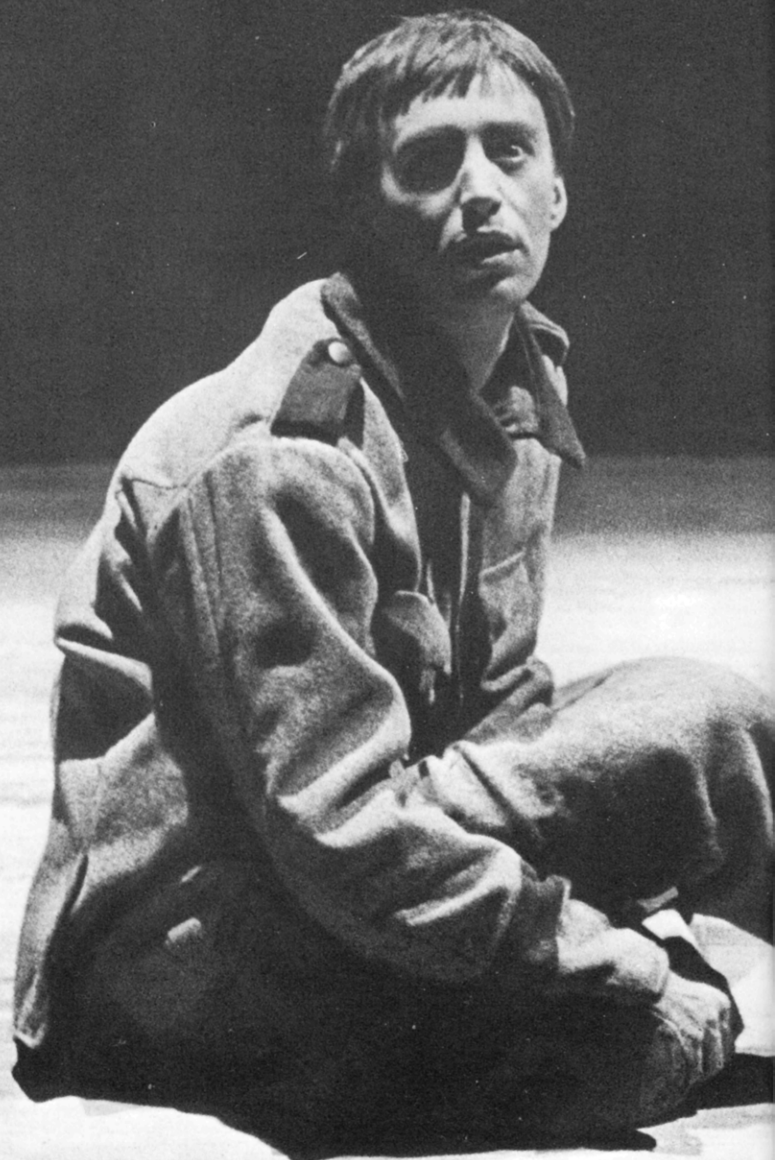
А. Стриндберг. «Путь в Дамаск». 1974

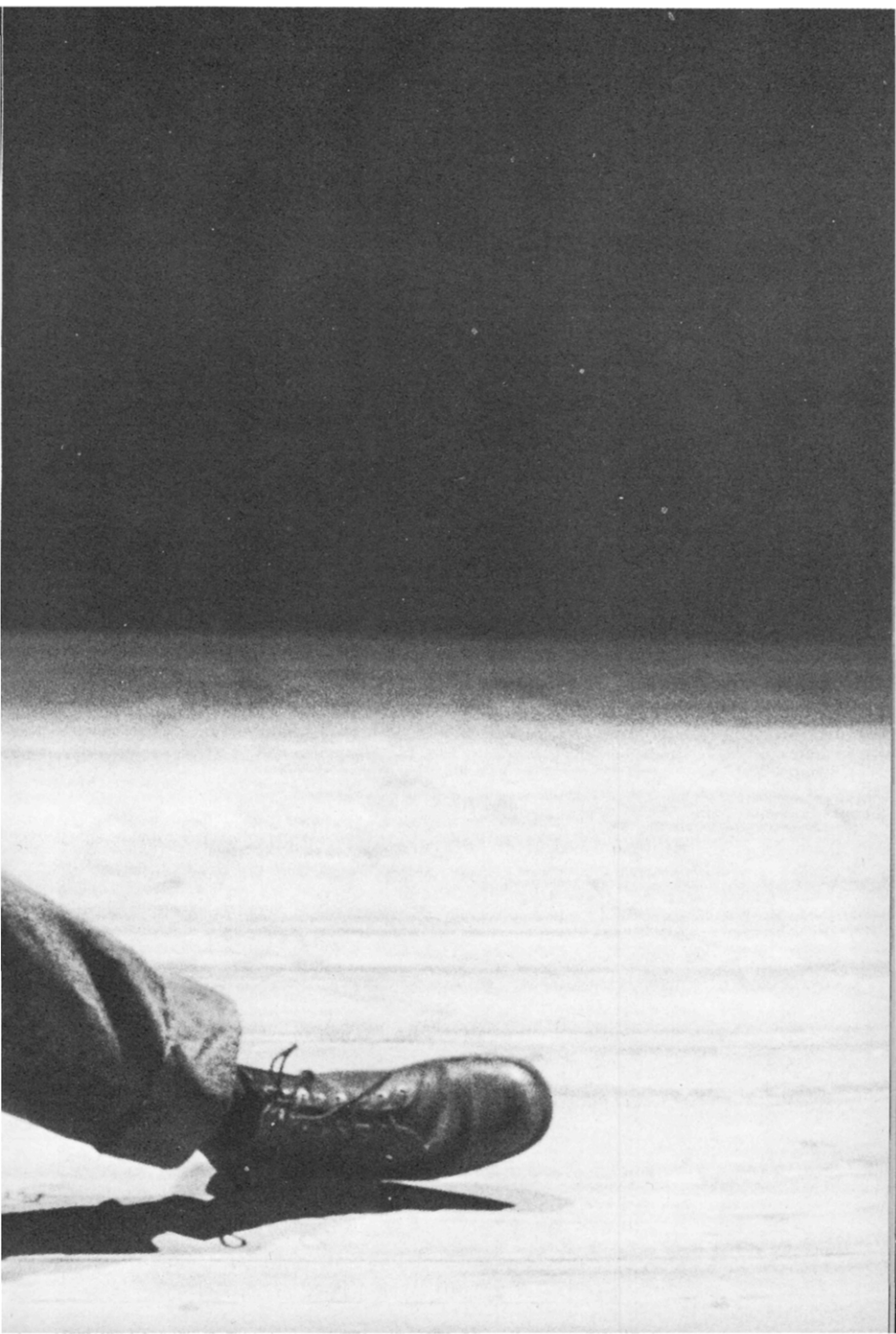


А. Стриндберг. «Путь в Дамаск». 1974

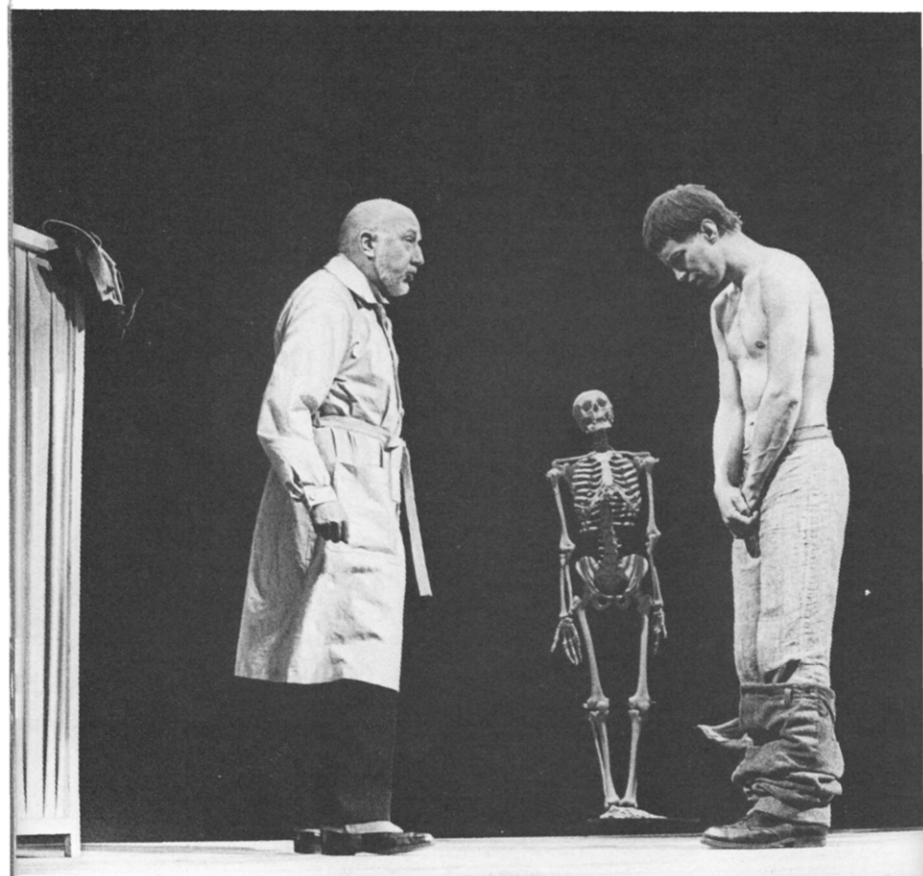


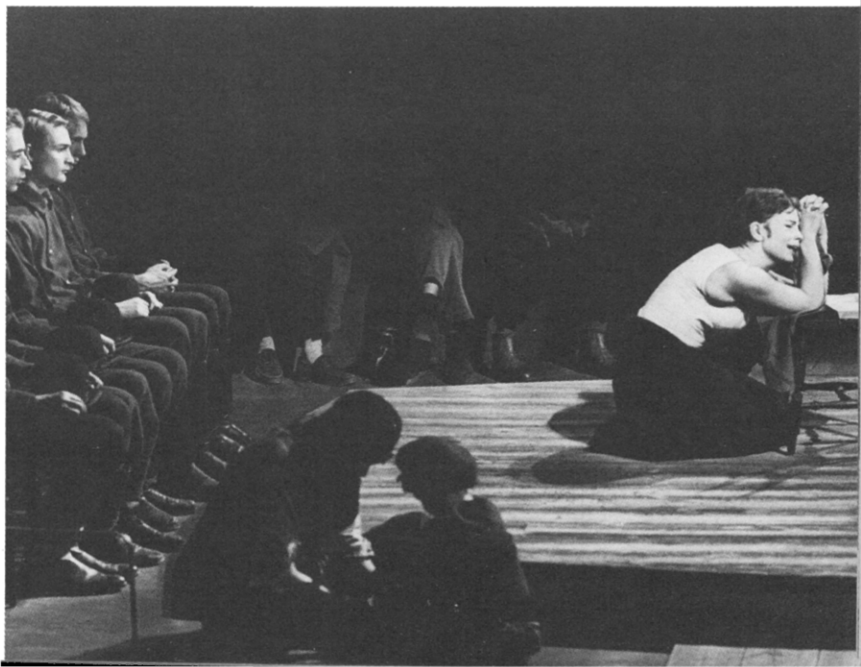
Г. Бюхнер. «Войцек». 1969





Г. Бюхнер. «Войцек». 1969





Г. Бюхнер. «Войцек». 1969

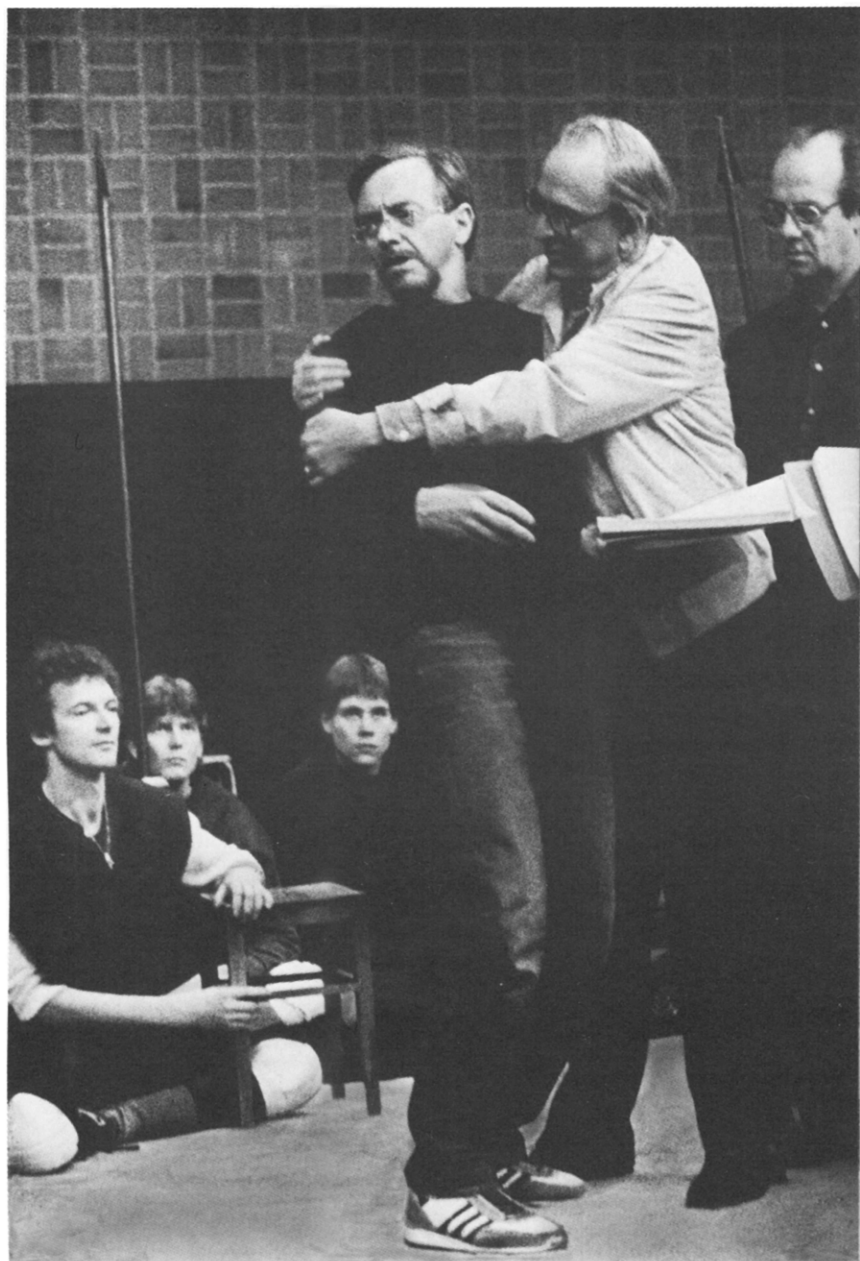




Ингмар Бергман на репетиции



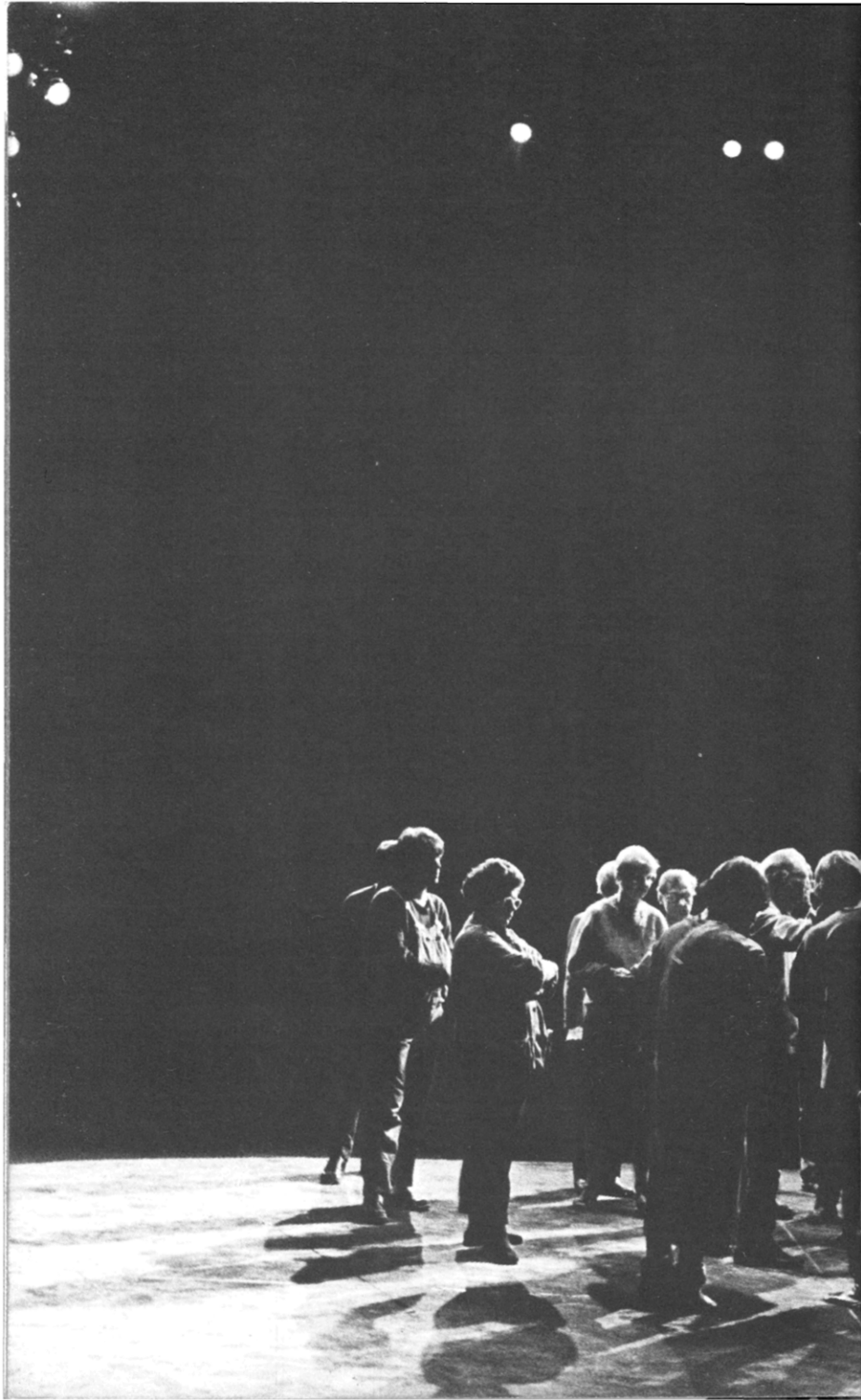
Ингмар Бергман на репетиции

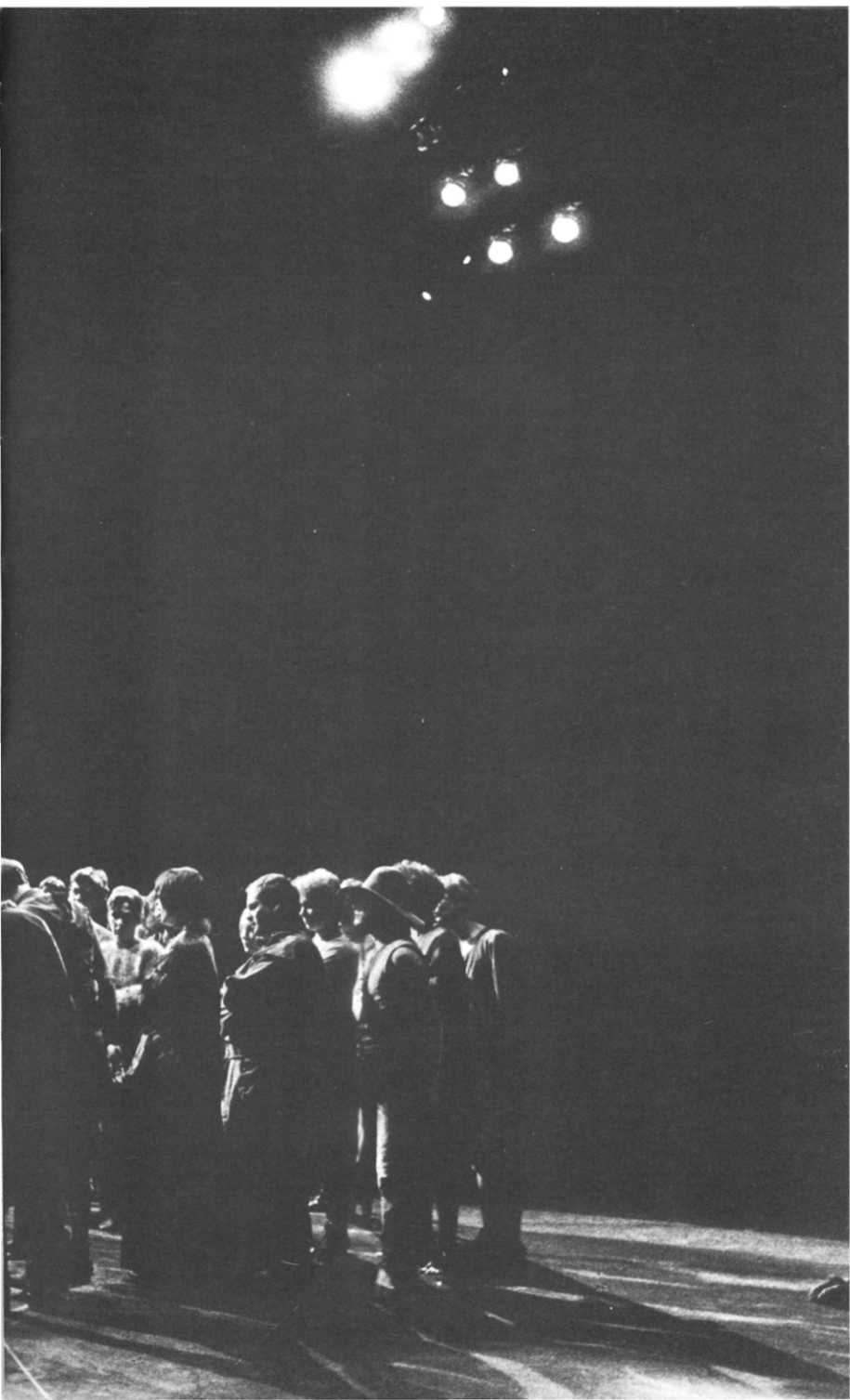


*Перед генеральной репетицией «Короля Лира»
У. Шекспира. 1984*

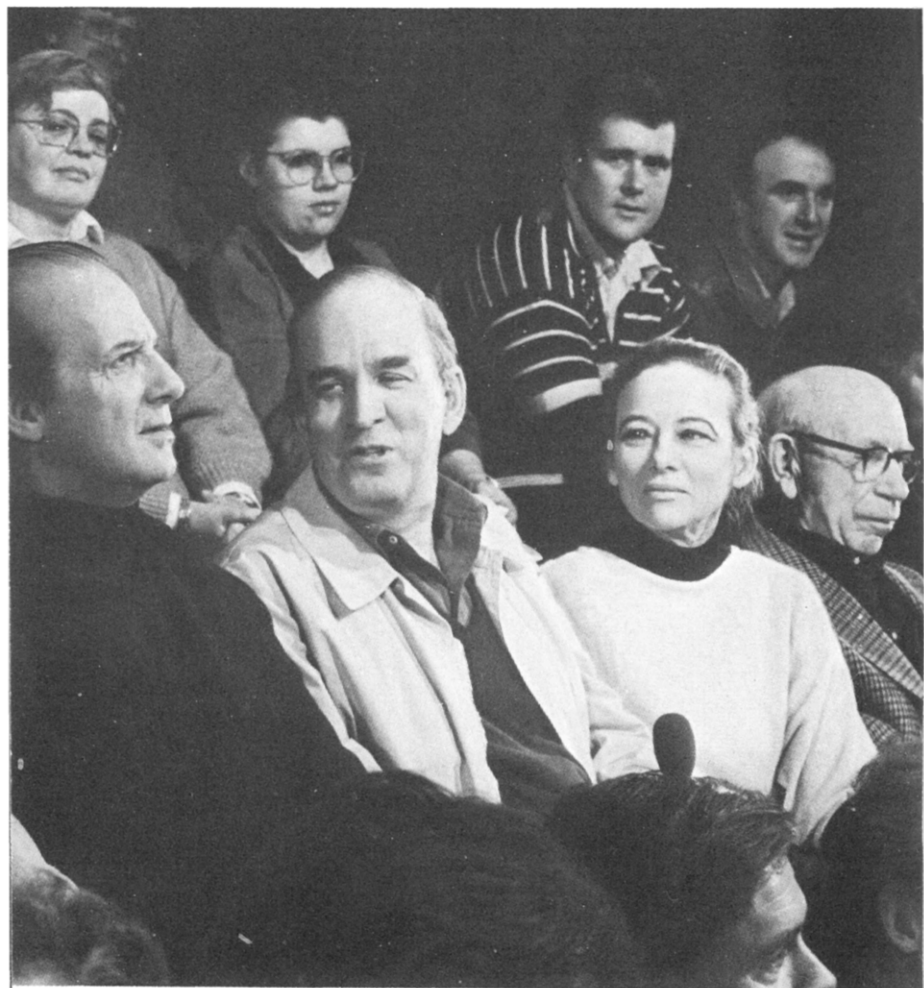








*На пресс-конференции в связи с постановкой
«Короля Лира». 1984*



— Как вы могли заметить, я не играю!

Толми: Конечно, играешь.

Сигге: Может, именно поэтому и получается так здорово.

Сцена 11. Комната Марии. В центре на подиуме стул, на нем лохань.

— Гуннель, ты стоишь и с остервенением стираешь. В одной рубаше. Входит Войцек, подходит к ней и внимательно ее оглядывает. Я представляю это себе так.

Ингмар поднимается на сцену, обходит Гуннель, не отрывая от нее взгляда, встает у нее за спиной, поворачивает ее лицом к себе, проводит пальцем по ее губам.

— В нем проснулись подозрения. Он ищет признаков неверности.

— Когда она говорит: «Франц, ты бредишь!», он не выдерживает и срывается: «Черт!»

Толми: Я написал «дьявол». Здесь стоит «черт возьми», но, по-моему, это недостаточно сильно.

— Ты сам решишь, что тебе больше подходит. Мы и дальше усилим некоторые выражения. У Валюнда написано «шлюха», а в оригинале «продажная». В этом месте он срывается: скидывает лохань, бросается на Марию, хватая ее.

— Здесь, в конце, мы заменим реплику «а кто что знает?»—это слишком общие слова—на «да и кто знает?», как у Бюхнера «*Wer weiss es?*». Потому что речь идет только о сексе. Вечный вопрос обманутого.

В перерыве мы говорим с Ингмаром о переводе пьесы. Мы единодушны в том, что Валюнд превосходный переводчик и его перевод «Войцека» очень хорош. И тем не менее этого не достаточно, приходится то и дело вносить исправления.

— Одно дело перевод, который читаешь, и другое—перевод, который надо играть. Здесь он должен быть очень точно отработан сценически. Но в этом и заключается моя работа—вносить такие исправления и уточнения. Перевод, каким бы блестящим он ни был, лишь исходное сырье для постановки.

После перерыва повторные репетиции сцены. Ингмар вносит исправления и добавления.

Сегодня суббота. День заканчивается составлением расписания репетиций на следующую неделю.

21 января

Сцена 12. Караульное помещение. На подиуме справа скамеечка для Акке.

— Где у нас метла? Томми, ты уже знаешь, что произошло накануне. Взрыв дома у Марии. Ты сидишь здесь, впереди, распятый на своей проклятой метле. Сегодня — воскресенье. Андерс пытается взбодриться, он напевает песенку и чистит сапоги.

— Перед этой сценой будет минутная пауза. Это кульминация пьесы. Войцек узнал про неверность Марии. Действие начинается сначала. Это самая длинная минута. Драма переводит дух.

— «Руки у нее небось горячие!» И тут ты, Томми, кричишь: «Проклятье! Андерс, Андерс!» Это крик ужаса.

— «Из-за какой-то там девки». Это, Акке, ты говоришь про себя. Войцек этих слов не слышит.

Сцена 13. Кабачок. Ингмар несколько минут изучает мизансцены, набросанные им в режиссерском экземпляре пьесы.

— Чертовски сложно. Не знаю, как мне удастся все это смонтировать. Так запутано, что я и сам не понимаю. Ну, ничего, поглядим. В этой сцене происходит одновременно масса разных вещей.

— Гуннель и Ларс поднимаются на балкон. Вы и еще две пары кружитесь там, наверху, довольно медленно, безостановочно.

— В форганге стоит Урбан, второй подмастерье, он мочится. В стороне, слева, первый подмастерье, Свен-Эрик, разговаривает с трактирщиком. Ты здорово набрался, денег у тебя нет, но беседа идет вежливо, вполголоса. Напротив, с другой стороны, сидит множество людей, они поют песенку о ловце из Пфальца, которого мы переделаем в ловца из Халля. Поют негромко, как будто пытаются подобрать нужную мелодию.

— Из форганга выбегает Томми, на него налетает Урбан. Оба выходят на подиум. Туда же трактирщик выгалкивает Свен-Эрика, который падает на грудь Войцеку. Там, сбоку, все время поют песню про ловца, а вы трое уже успели стать приятелями и стоите посередине сцены. Урбан вынимает пол-литровую бутылку, и вы, обнявшись, идете сюда, к помосту, то и дело прикладываясь к бутылке. Когда вы выходите на помост, сверху, с балкона, раздается смех Гуннель. Ты

слышишь ее смех, Томми, оборачиваешься: «Он! Она! Дьявол!» И идешь обратно к балкону — можешь даже попытаться залезть туда.

— Подмастерья по-прежнему сидят на помосте, спустив ноги, как на мостках. На мгновение вы исчезаете из поля зрения, потом вновь забираетесь наверх. Томми тошнит, он стоит вот здесь, между помостом и сценой, справа. Вы хватаете его. Первый подмастерье начинает: «...если путник, дойдя до реки времени...» Вы выводите Войцека на подиум, а ты, Гамбле, продолжаешь свою проповедь.

Урбан: Мы с ним ласковы?

— Очень. Ты утешаешь его водкой, а Свен-Эрик разговорами.

— Наконец, подмастерья выходят и мочатся крест-накрест. Входит трактирщик и пинками, грубо, выталкивает Войцека на помост.

— Повторим эту сцену, посмотрим, что получается. Гамбле, когда ты доходишь до слов «будто в нутре ведра слез скопилось», твой подмастерье чуть не плачет. Понимаешь, текст этот настолько насыщен, что можешь говорить спокойно и мягко.

— При словах «если б господь не создал человека» Войцека опять начинает рвать, слева. Пожалуйста, запиши. «А в заключение, дорогие мои слушатели...» — это ты произносишь тоном проповедника, делаешь паузу и потом резко, решительно заканчиваешь: «Помочимся крест-накрест, дабы жид сдох!»

— Реплика «а для чего живет человек» очень важная, центральная в пьесе. Мы постепенно ее выкристаллизуем, чтобы она засверкала всеми гранями. Нельзя дать ей потонуть в разных выкриках. В этих словах скрыто бешенство, своего рода вопль отчаяния. Мы должны их выделить. Он ведь повторяет их два раза!

— Даниэль, хор все время пытается подобрать нужную мелодию, ну, знаешь, как это обычно делают пьяные. Все время. Но тихо, чтобы сцена проходила очень четко и ясно. Хор должен создавать визуальный и акустический фон.

Сцена 14. Поле.

— Войцека вышвырнули из кабачка. Темнеет. Кругом все тихо. В отдалении все время слышится тихая музыка, записанная на пленку. Она как бы усиливает тишину.

— Томми, когда тебя выталкивают, ты падаешь на

спину. А потом ползешь по подиуму. Всю сцену ты играешь на четвереньках, как бы зарываешься головой в землю.

— И тут ты внезапно слышишь эти голоса. Такое с тобой впервые. Ты говоришь и слушаешь. Как по телефону.

— «И ветер о том же?» И ты киваешь в ответ.

Томми: С кивком это здорово. Он ведь уже болен.

Сцена 15. Комната в казарме.

— Подушку и одеяло! Две подушки! Пусть Акке войдет с ними.

— Томми, после сцены 14-й ты еще немного ползешь, потом встаешь и идешь обратно, как будто у тебя бессонница. Залезаешь под одеяло к Андерсу.

— Хор изо всех сил храпит, весь зал должен сотрясаться от храпа. Это же казарма, где храпят шестьдесят парней. И Андерс храпит!

При повторном прогоне сцены Ингмар меняет мизансцену в соответствии с ремарками оригинала. Войцек с самого начала лежит под одним одеялом с Андерсом, потом привстает и расталкивает его.

Сцена 17. Двор казармы. (Турд Столь болен, поэтому сцена 16 пока опускается.) Справа стул.

— Жалко, что приходится заниматься этой сценой сейчас, так как в сцене 16-й произошли важные события. Но ты, Томми, во всяком случае, остаешься на площадке после предыдущей сцены. Входит Андерс. Войцек выспрашивает его о Марии и тамбурмажоре. Андерс ужасно смущен.

— После сцены 17-й Войцек отправляется в кабачок за вином. Там сидит тамбурмажор, начинается драка. Войцек на работе, он трезв и ввязывается в драку вовсе не по пьяному делу. Он все время держит корзину для вина. Эти три сцены мы объединим. В сцене 19, где Войцек покупает нож, корзина тоже будет при нем.

— Затем идет прелестная сцена, где Мария читает Библию. Это сцена 20-я, и я собираюсь соединить ее со сценой 21-й, в которой Войцек составляет опись своего имущества. Эти сцены должны вливаться друг в друга, они как бы естественно продолжают одна другую, и обе отмечены безыскусным народным духом. Думаю, мы сумеем сделать их как надо.

После перерыва повторные прогоны отработанных мизансцен. Ингмар сам осуществляет музыкальное сопровождение к сцене 12-й, в полный голос исполняя

начальную песенку Андерса «Служанка у хозяйки — клад».

Сцена 15. Комната в казарме.

— Ты здесь по-настоящему испуган, Томми. Вспомни, как в детстве ты просыпался от чьего-нибудь храпа. Знаешь, знакомые люди издают в темноте ужасные звуки. Меня это здорово пугало в детстве.

Томми: Как заканчивается эта сцена?

— Ужасом.

Томми: Когда мы будем прогонять всю пьесу целиком, надо бы определить степени ужаса. Ведь зрители тоже должны испытывать страх?

— Безусловно. Они должны быть напуганы потому, что не будут знать, что мы с ними собираемся сделать.

В 13 часов Ингмар прерывает репетицию.

— Сегодня не желаю репетировать больше ни одной минуты. Я вас всех очень люблю и не хочу, чтобы это чувство пропало. Я ужасно огорчен — я так рассчитывал сделать сегодня сцену с доктором.

Составляется схема репетиций на оставшиеся дни недели. В пятницу, 24-го, после обеда собрание труппы. В субботу, 25-го, репетиции всех мизансцен будут вести Сарринг и Эк.

— Продумайте гибкую организацию. Смонтируйте все сцены наиболее практичным способом. Первыми должны пройти те, в которых занято наибольшее число актеров, чтобы никому не пришлось сидеть здесь и ждать с 10-ти до 14-ти.

22 января

Сцена 18. Кабачок. Справа на подиуме стол и стул.

— Тамбурмажор сидит в кабачке. Ты уже дошел до того, что вокруг тебя образуется неприятная тишина. Ты достаточно много выпил. Но ты принадлежишь к классу господ, и поэтому трактирщик оставил тебя в покое.

— Ты начинаешь с того, что несколько раз стучишь кулаком по столу. Перед тобой бутылки и рюмка со шнапсом: «Я мужчина хоть куда!» Ты с угрозой поворачиваешься к остальным посетителям — хору справа.

— Может, тебе начать так: ты чем-нибудь — саблей или палкой — бьешь по столу. (Арне принесит палку.) Вот твоя сабля. Эрик, ты пригибаешься. Лассе наливают себе еще, пьют и закусывают колбасой.

— Входит Томми, усталый, с корзиной для вина. Идет к трактирщику, который стоит за стойкой слева. Вы обмениваетесь бутылками.

— Тамбурмажор окликает Войцека: «Эй, парень!..» Тогда Войцек начинает насвистывать. Лассе наливает стакан, подходит к нему и говорит: «Пей!» Тебя ведь мучают угрызения совести. Ты хватаешь Войцека за плечо. Он свистит.

Томми: Я знаю, что это он, но не провоцирую его, не хочу иметь с ним ничего общего, так ведь?

— Тут начинают разворачиваться события. Тамбурмажор пытается заставить Войцека выпить. Войцек насвистывает. Тамбурмажор выплескивает водку ему в лицо, тащит к столу, дает ему оплеуху. Войцек падает поперек стола. Тамбурмажор стаскивает с него брюки и дает пинок под зад. Потом идет к трактирщику и расплачивается, возвращается, торжествующе бьет палкой по столу и выходит. Удаляется как полагается настоящему мужчине.

— Мы видим только грязные кальсоны Войцека. Тамбурмажор говорит: «Ну что, дать под вздох, чтоб вовсе сдох?» — и выливает на Войцека водку.

— Томми, не забудь, ты трясешься как в лихорадке.

Сцена 19. Улица. Покупка ножа.

Томми: Войцек сознательно ищет лоточника? Или он только подумывал об этом, а тут как раз попадаете еврей, и соблазн слишком велик?

— Я именно так это себе представлял. И по тому, как Войцек бросает деньги еврею, видно, насколько он изменился. Два гроша за нож — большие деньги для Войцека. Но ему все равно.

— Потом его охватывает какое-то мертвенное спокойствие. Суета, беготня — всего этого уже нет. Он решился на убийство.

Сцена 20. Комната Марии. На подиуме два стула, спинками друг к другу, на расстоянии около двух метров.

— Мария сидит в центре и листает книгу, спиной к Войцеку и Андерсу, которые стоят у другого стула. Биргер — дурачок — сидит на ступеньке у подиума, вытянув ноги и абсолютно расслабившись.

— Гуннель, ты читаешь, как обычно читают дети. Сперва ты спускаешься с подиума, обращаешься к дурачку и отдаешь ему ребенка. И Биргер начинает рассказывать ребенку сказки, усаживает его на колени,

играет его пальчиками и вообще очень ласков с ним.

— Войцек уже открыл крышку сундучка, он стоит и осторожно рассматривает свои вещи. Андерс — позади него наискосок.

— Мария возвращается к стулу, читает Библию.

— Здесь ты должна произнести «его» (а не «ево», как обычно). Ты читаешь чуть ли не по складам. Наконец, ты бессильно сникаешь, как будто преклоняешь колена на молитвенной скамеечке. Это миг ее крайнего самоуничтожения: «Спаситель! Я хотела бы умастить ноги твои благовониями!»

Сразу же переход к

Сцене 21. Казарма.

— Слова Войцека «тридцать лет, семь месяцев и двенадцать дней» полны драматизма. Это как поминовение усопших. Я с детства запомнил, как в церкви поминали усопших — их возраст всегда указывали именно так: количество лет, месяцев и дней. Таким образом, здесь это как бы предвестие смерти.

Томми: Послушай, разве капитан и доктор не должны были бы помочь ему? Ведь это общество его предают?

— Да, его погубили силы как внутри его самого, так и вне его.

— Вот вам магия сцены: два стула, стоящие спинками друг к другу. И все понимают, что это два разных дома.

Томми: Брехт говорил, что чем меньше вещей на сцене, тем лучше.

— Я люблю Брехта. Представьте себе, однажды его театр поехал на гастроли в Лондон. Сам Брехт заболел, и ему пришлось остаться в Берлине. И тогда он написал письмо труппе к премьеру в Лондоне. Он писал, что артисты должны помнить, что зрители не понимают немецкого языка, и поэтому нужно сократить текст и побольше жестикулировать, чтобы не наскучить публике. Это показывает, насколько хорошо он понимал суть дела. Он был человеком театра. А все эти магистры, толкующие его пьесы...

— В любом случае мы сделаем этот спектакль без пауз, построим его на простых движениях.

Томми: Хорошо бы, если б у нас получилось.

— Получится. Сейчас это самый лучший в мире спектакль, потому что он живет в наших ожиданиях.

Томми: А пьеса эта важна? Нас она затрагивает?

Заставляет нас думать, может что-то изменить?

— Да, пьеса нужная. Ты сам ощущаешь это каждую минуту. Если мы сумеем сыграть ее так, чтобы зрители в первую очередь почувствовали сильное сопереживание, а потом уже давали ему эстетическую оценку, значит, мы кое-чего добились. Это нравственный вопрос. Спектакль посмотрят, скажем, 15 000 человек. И если после спектакля хотя бы 500 из них начнут думать и чувствовать по-другому, иначе, чем они это делали до посещения театра, мы свою задачу выполнили.

— Будет чрезвычайно интересно сыграть этот спектакль для молодых зрителей. Ведь здесь нет ничего сложного для понимания, все прямо и просто.

Завязывается оживленный разговор о Брехте, демократии, сознательности, театре, групповой работе и т. п. Ингмар подытоживает спор:

— Пьеса нужна, Томми. Если ты сегодня ночью проснешься, скажи себе это со спокойной совестью.

Сцена 23. В лесу у пруда.

— Гуннель и Томми входят через форганг. Останавливаются в центре сцены. Томми обходит ее кругом. Он говорит: «Помнишь, Мария, когда это у нас с тобой началось?», она отвечает: «На троицу два года будет», и здесь нам придется изменить «два» на «пять» — поглядим, какого возраста у нас будет ребенок.

— Мария говорит: «Месяц-то какой багровый всходит!» Войцек отвечает: «Словно серп в крови». Она: «Что ты задумал, Франц?» — и бежит к выходу (форгангу) — но он опережает ее. Достает нож. А теперь посмотрим.

— Первый удар: она закрывается рукой, удар приходится в руку, — Матс, нужно очень точно отработать это, — «Вот тебе!»

— Второй удар: Войцек отбрасывает ее руку и наносит удар в шею. Она издает ужасающий вопль, падает на колени и держится за шею — «Вот тебе!»

— Надо бы провести эту сцену без излишней суеты.

— Она бежит изо всех сил сюда, на помост. Он за ней, хватая ее сзади и всаживает нож ей между ног, два раза. «Вот тебе, мало тебе!» Это третий и четвертый удары.

— Она падает, он на нее — бесформенный клубок тел. Он лежит на ней и шумно дышит. И тут она шевелится.

Томми: Он думает, что она мертва, но она еще дергается?

— Да. Он поворачивает ее и бьет ножом в грудь. Удар пятый. Она стонет и переворачивается. Тогда он наносит удар в бок — шестой удар — и в спину. Седьмой, и последний, удар.

— Потом он поднимается, тяжело дыша, роняет нож и говорит: «Вот, теперь готова!»

— Она лежит вытянувшись, лицом вниз и остается в таком положении во время следующих сцен, пока в конце ее не унесут.

Томми: Кровь тоже будет?

— Поглядим, как это можно сделать. Возможно, у Гуннель будет в руке пузырь, который она потом раздавит.

Томми: В опере они какое-то время сидят на скамейке. Во время реплики Войцека: «Помнишь, Мария, когда это у нас с тобой началось?» Получается вроде паузы перед убийством. Трогательный покой.

— Мне это не слишком нравится. Но, может быть, так и сделаем. Повторяем.

Сцена 20. Комната Марии.

— Гуннель, ты должна читать по складам, как ребенок, это важно. Ты сидишь, наклонившись вперед, и водишь пальцем по строчкам. Читаешь медленно, с трудом. От этого сцена только выигрывает.

— «Спаситель! Спаситель!» — это место великолепно. Тут вдруг звучит мотив народной веры, романтического стремления к отождествлению: если бы я могла стать той, которая умастила ноги Иисуса благовониями. Чистейший пиетизм.

Сцена 21. Казарма.

Томми: Ты не думаешь, что, если мы с Акке останемся здесь на протяжении всей сцены 20, это отвлечет внимание публики?

— Наоборот. Все будет зависеть от того, как вы будете стоять.

Сцена 23. В лесу у пруда: убийство.

— Эту сцену нельзя превратить в «Кармен». Она должна быть обыденной, и еще раз обыденной. Как раз здесь, в сцене убийства, Альбан Берг и допустил свой самый большой промах: один-единственный инструмент начинает с тихого фа-диез и перерастает в форте-фортиссимо всего оркестра из 90 человек. Это потрясает. Производит колоссальное впечатление. Но в

этом-то и состоит ошибка. Эта сцена должна вызывать отвращение, гадливость, брезгливость.

Для доказательства своей точки зрения Ингмар прямо на сцене начинает мимически изображать Кармен, используя «оперную жестикуляцию». Он доводит свой маленький скетч до гротеска — и вдруг перед нами уже не Кармен, а Гручо Маркс*.

— В этих сценах есть какой-то покой. Не будем сейчас в это углубляться, скажу лишь, что Мария как бы смирилась, она покорилась, как овца, которую ведут на заклание.

— Войцек — вовсе не этаким привлекательным мстителем. Он — обыкновенный. И это ужасно. Нож у него новый, чехол тоже. Он с трудом вынимает нож из чехла и вообще не понимает, как ему себя вести.

— Об этих деталях можно говорить без конца. Но у нас сейчас есть по крайней мере отправная точка, костяк. Потом увидим, как мы сможем облечь его плотью.

Затем Ингмар объясняет Томми, почему мизансцены в сцене убийства должны быть предельно точны.

— Ты работаешь здесь намеками, намерениями, предоставляя остальное тексту и публике. Твои интонации заранее предрешены. Если они будут осознанными и точными, то текст и публика понесут тебя дальше как на волнах. Ты оставляешь щель, которую заполнит потребность публики увлечь себя происходящим. Поэтому сцена убийства должна играть просто и обыденно. Нельзя нагружать ее эмоциями. Ты должен четко понимать, что ты делаешь.

23 января

Ингмар предлагает поменять местами сцены 24-ю и 25-ю. В переводе Валюнда после убийства следует сцена в кабачке, а потом Войцек возвращается в комнату Марии, к ребенку и дурачку.

— Но если он сперва побежит домой, встретит там дурачка и ребенка, которые знать его не хотят, и эффект будет сильнее, и ритмически лучше. Затем он идет в кабачок. Там у него на руке замечают кровь. И тогда он убегает в лес и кончает с собой.

Я замечаю, что именно таков порядок сцен в издании «Реклам».

— Превосходно, значит, мы не совершим насилия над Бюхнером.

Гуннель: Так гораздо сильнее.

— Совершенно естественно, что он в отчаянии бежит домой. Может, чтобы позаботиться о ребенке, или отмыться, или еще зачем-то. Это придает действию бóльший драматизм.

— Есть и еще одна причина. В кабачке появляется дурачок и говорит: «И сказал великан: чую, чую запах человечины! Фу, как смердит!» Валюнд опустил эту реплику, но мы ее вставим. И в этом смысле хорошо, что мы уже видели дурачка в предыдущей сцене. Возможно даже, что он появится в кабачке с ребенком.

Сцена 24. Комната Марии. Игровая площадка пуста.

— Гуннель лежит там мертвая. Ты, Томми, в конце предыдущей сцены стоишь здесь, на помосте. Смена происходит мгновенно. Биргер сидит посередине с ребенком на руках. Ты, Томми, закрываешь лицо рукой. А правую руку прячешь — в кармане, скажем, — и вынимаешь ее только в кабачке. Это немножко неправдоподобно, но эффектно.

— Ты даешь дурачку монетку, чтобы тот купил малышу деревянную лошадку. Дурачок смотрит на тебя, не понимая, чего ты хочешь. Тогда ты говоришь: «Гоп! Гоп! Лошадка!» Дурачок уходит с ребенком и все время повторяет «Гоп! Гоп!» — он ужасно рад, что наконец понял.

— Ребенок отворачивается от Войцека к дурачку — единственному человеку, с которым у него есть контакт.

Томми: Если бы нам удалось заставить ребенка закричать.

— Да, но это довольно сложно.

Сцена 25. Кабачок. На подиуме справа — два стула.

— Здесь, в форганге, уже в сцене 24-й начинаются танцы и оживление. Все кружатся. Тесно. Маргарета с трудом прокладывает себе дорогу с пивными кружками в руках.

— Биргер должен успеть сойти вниз и потом появиться на авансцене с ребенком.

— Гуннель по-прежнему лежит там. Среди посетителей — подмастерья, они тоже танцуют. Войcek сидит за столом, он здорово пьян. И перенял манеру поведения тамбурмажора.

— Входит Маргарета, сначала она обслуживает гостей здесь слева, потом подходит к Войцеку как раз в

тот момент, когда тот говорит: «Все равно всем дорога в ад!» Войцек хватается ее за руку и поет для нее. Она довольно хихикает. Внезапно в него словно бес вселяется, он выскакивает из-за стола, начинает танцевать с Маргаретой, и тут ему становится плохо.

— Что ты об этом думаешь, Томми?

Томми: Мне кажется, хорошо. Но он в этот момент должен вести себя как сумасшедший.

— Катрин сидит и все время ухмыляется. Войцек снимает шинель, пьет и протягивает ей кружку, предлагая тоже выпить.

— На реплику: «Что это ты такая горячая, Катрин?» — появляется трактирщик, проталкивается между танцующими и застывает здесь, на краю сцены, в странной позе — какой хочешь, не так или эдак, а просто в странной. (Все смеются.) Ну, Эрик прекрасно понимает, что я имею в виду.

Эрик: Ага.

— Катрин сиротливо хихикает. Она не пьяна, но, возможно, у нее чахотка, она покашливает, трудно дышит. Она кашляет, когда Войцек говорит: «Погоди, тоже похолодеешь». Он одной рукой хлопает ее по спине, а другую все еще прячет.

— Перед тем как сказать: «Да нет, зачем же башмаки, в ад и босиком пускают», Войцек снимает ботинки.

— Катрин поет: «Так не годится, мой господин, держи свой талер и спи один». Тут Войцек и говорит: «Да, верно, зачем мне руки в крови пачкать?» Катрин невинна — поэтому эти слова двусмысленны. По крайней мере я могу объяснить это только так. Если у кого есть другие соображения на этот счет, пожалуйста. Крона за лучшее решение!

— И тут Войцек в первый раз вынимает из кармана правую руку. При слове «кровь» к ним подходят трактирщик и остальные посетители. Они обступают Войцека. Когда трактирщик говорит: «Правую ладонь о правый локоть?», Войцек берет ботинки, выходит на середину и чуть отступает к помосту — и тут внезапно снизу выныривает дурачок: «И сказал великан...»

Войцек оборачивается: «Дьявол, чего вам всем надо?.. Пустите, а то первого же... У, дьявол!» Он бьет дурачка, вновь оборачивается: «Вы что, думаете, я убил кого?» Отступает к помосту и с последними словами: «А ну пустите!» — стремительно убегает, прямо в форганг.

— Все мгновенно исчезают. Опять появляется Войцек, он пришел искать нож.

Сцена 26. У пруда в лесу: место убийства.

— Гуннель, ляг, пожалуйста, сюда на помост.

— Томми, ты стоишь на авансцене. Кругом такая темнота, что твоя фигура лишь угадывается. Практически слышен только твой голос. Ты сошел со сцены на ступеньку, опускаешься на колени и начинаешь ползком искать нож. И натыкаешься на ее ногу.

Томми: Это чертовски скользкий момент.

— Да, но сейчас мы с этим церемониться не будем. Ты отшатываешься, и тут внезапно всходит луна. Становится светло. Ты переворачиваешь ее на спину, ложишься сверху, целуешь ее.

— Ты преисполнен потрясающей нежности, целуешь ее беспрерывно.

— И тут он видит — что-то блестит — вот там: нож. Вычеркни слова: «Я нашел его. Прочь отсюда!» — это реплика из радиопьесы или из какой-нибудь романтической драмы. Она совершенно не нужна, все и так видят, что происходит.

— Теперь подмастерья поднимаются на балкон. Йоран и Матс, отодвиньте ваш стол, сейчас здесь начнется купание.

— Томми бросает нож с помоста направо, в воду. Потом идет за ним, вытаскивает его из воды и забрасывает подальше.

— И здесь, Томми, ты начинаешь плакать. Рыдать. Испускать предсмертные стенания. Похожие на звериный вой. Ты стоишь по горло в воде. И хнычешь, словно ребенок. Ты безумно одинок, покинут всеми.

— А там, наверху, стоят два перепуганных идиота, суеверных и любопытных. Они думают, что это вода зовет людей, чтобы поглотить их.

— Наконец вы спускаетесь с балкона. Подходите и видите Марию. Ты, Урбан, садишься. Свен-Эрик наклоняется над ней, трогает ее, чувствует под пальцами что-то холодное и липкое. Урбан, ты просто-напросто хлопаешься на задницу. Важно, чтобы в этой сцене не было никакой особой эмоциональной окраски.

Свен-Эрик: А Гуннель будет в крови?

— Это мы обсудим позже. Хотя было бы прекрасно просто *сыграть* это.

Свен-Эрик: Как заканчивается спектакль?

— Входят двое с носилками. Полный свет. С Марии снимают покрывало, она лежит обнаженная, на теле — семь ножевых ран. Входит доктор, говорит с энтузиазмом: «Хорошее убийство...», берет пилу и приступает к делу.

Томми: И потом зрители будут аплодировать?

— Я намеревался закончить маршем.

— Итак, у нас повисли сцены с доктором и детьми. А то бы мы уже закончили работу над мизансценами. С завтрашнего дня я буду лишь наблюдать за репетициями. А вы работайте.

После репетиции разгорается оживленная беседа. Ингмар затрагивает возможность трансляции спектакля по телевидению, прямо из театра. Он говорит очень конкретно и детально, признается, что рассчитывает на такую возможность. В каком-то отношении «Войцек» даже может выиграть от показа по телевидению. Хотя в то же время сцена-арена придает особую остроту игре актеров, с двух сторон окруженных зрителями.

— Здесь проявится то эмоциональное восхищение, которое испытываешь в цирке. Непосредственное физическое воздействие, точно как в цирке, когда сидишь рядом с форгангом и видишь артистов, готовых к выходу. От них исходят особые токи—артисты стоят, уже одетые, сосредоточившись на задаче, которую они обязаны выполнить для тебя, сидящего рядом и чувствующего их присутствие!

Составляется схема репетиций на следующую неделю. Начинается монтаж сцен. А в субботу 1 февраля состоится общий сбор труппы.

24 января

Сцена 3. Вахтпарад.

— Мария—с одной стороны подиума, справа, Маргит—напротив. Вы обе стоите на стульях—ведь это второй этаж—и смотрите на улицу. У Маргит дом получше, у Марии—победнее. У Маргит есть даже девочка-служанка—Малин Эк. У людей, стоящих внизу на улице, раскрыты зонты—идет дождь, гремит гром.

— Вы слышите барабанный бой—приближается вахтпарад. Из форганга, чеканя шаг, появляется тамбурмажор. Ты, Ларс, бросаешь вокруг пламенные взгляды.

— Реплики Марии и Маргит перекрещиваются. Им не хватает терпения дожидаться, пока другая кончит говорить. Они ругаются всерьез. Получается великолепный по своей вульгарности диалог. Забавно, что Бюхнер показывает свою героиню такой неприятной и вульгарной особой.

— Ссора заканчивается тем, что Мария обзывает

соседку «стервой» — в немецком стоит — «шлюха». «Стерва» — слово, употребляемое Стриндбергом, и мы не можем повторять его здесь. Надо придумать что-нибудь другое, может быть «дрянь» или что-то в этом роде. Пусть Гуннель подумает сама.

Сцена 5. Балаганы.

— У Бюхнера эта сцена начинается со старика, который поет под шарманку.

— После этого короткого эпизода — в это время мимо проходят Войцек и Мария — наступает очередь хозяина балагана. Ульф, ты понял, что он говорит с французским акцентом? Тебе придется потренироваться.

— Сделаем следующую расстановку: старик — его пока будет изображать Даниэль — стоит на помосте. Войцек и Мария появляются справа и проходят по авансцене. Чуть погодя слева входят тамбурмажор и унтер-офицер — к этому моменту Войцек и Мария уже поднялись на подиум. Их внимание привлеч хозяин балагана, который с балкона зазывает на свое представление. Рядом с ним две обезьяны — одна ряженая, другая — безо всего. Затем появляется его жена, здесь, внизу; у нее в руках часы и сумка с билетами. Это Агда, она громкими выкриками напоминает о скором начале представления.

— Здесь нам понадобятся несколько цирковых артистов, глотателей огня, если позволит пожарная инспекция.

Кто-то замечает, что Урбан умеет прекрасно изображать обезьян.

— Прекрасно, в таком случае он будет играть большую обезьяну, лохматую, неухоженную, злую гориллу, без одежды.

— Вы двое — тамбурмажор и унтер-офицер — слегка навеселе, но в меру. Шатайтесь без дела по ярмарке, стараясь обратить на себя внимание публики. Говорите вы на сконском диалекте, вы — господа. Вдруг вы видите Марию, и между ней и вами возникает контакт.

— Для нее это очень важный момент. Решающий момент в ее жизни.

Сцена 6. Внутри балагана.

— В конце пятой сцены толпа, купив билеты, устремилась в форганг. Сейчас вы выходите обратно на сцену, внутрь балагана. Звучит цирковая музыка. Входят Войцек и Мария и протискиваются вперед. У вас

стоячие места, там, справа, сзади. Появляются тамбурмажор и унтер-офицер, расталкивают людей и усаживаются перед Войцеком и Марией.

— Ульф выводит лошадь — ее должны изображать двое, а пока вместо лошади у нас будет Матс. У лошади вздут живот, она мотает головой и звучно выпускает воздух. И вдруг, когда Ульф говорит «une bête»¹, лошадь наваливает большую кучу и с облегчением, гордо задрав морду, бежит по кругу.

— Когда Ульф просит одолжить ему часы, унтер-офицер с видом превосходства вытаскивает свои. Мария пробирается вперед. Тамбурмажор отпихивает сидящего рядом парня и сажает Марию между собой и унтер-офицером. Войцек стоит в одиночестве, бессильный что-либо сделать: они — его начальство.

— В подобном случае телевидение и кино имеют преимущество — сначала камера показала бы этих трех впереди, потом стоящего в одиночестве Войцека, и сцена была бы закончена.

После обеда состоялось собрание труппы. Марик Вос подготовила эскизы большинства костюмов и теперь устроила «вернисаж» на длинном столе. Актеры с любопытством отыскивают своих персонажей, комментируют их костюмы. Затем все занимают места за столом.

— Нам осталось сделать мизансцены к трем сценам: сцене с доктором и двум сценам с детьми. Настало время перейти к монтажу сцен, чтобы вы почувствовали переходы. Начинаем репетировать комплексно. Для меня это тоже необычайно интересно. Кое-какие практические проблемы, конечно, еще не решены.

— Посмотрите на эскизы костюмов — вы видите, что это вовсе не карикатуры. Помните об этом, когда будете гримироваться — мы поговорим об этом с Арне Лундом. Чем меньше грима, чем естественнее лица — без накладных бород и прочего, — тем лучше.

— Только хозяин балагана и его жена должны выглядеть как пугала — они ведь иностранцы. По пьесе борода полагается лишь тамбурмажору, больше никому.

Ингмар говорит также о тех двадцати, которые будут дополнительно привлечены к спектаклю. Он настаивает, чтобы их называли «хором». Кто-то спрашивает, будут ли актеры сами менять декорации сцен.

¹ Тварь (франц.).

— Да, если это их собственные вещи. Тоссе (Турду), естественно, самому вносить скелет не придется.

Даниэль: Прежде чем я подберу музыку к песням, мне нужно поговорить с актерами, которые будут их петь. Обсудить с ними настроение и прочие вещи.

Настало время подумать и о диалекте. Помощь в этом вопросе окажет Нини Эллиот, преподаватель сценической речи в театральной школе. Она уже бывала на нескольких репетициях. Томми и Гуннель — урожденные гётеборжцы. Кое-кому диалект не нужен: еврей говорит с немецким акцентом; капитан Сигге и доктор Турда — на литературном шведском; Карл Бильквист — унтер-офицер и Ларс Амбле — тамбурмажор — на сконском наречии; хозяин балагана с женой (Ульф и Агда) говорят с французским акцентом. Остальным придется поупражняться в гётеборгском диалекте.

Свен-Эрик: Правда ведь, гётеборгский диалект очень симпатичный?

— Конечно, как и гессенский. Мягкое наречие. Они говорят „nit», а не „nicht».

Свен-Эрик: Поэтому ты и выбрал его?

— Отнюдь. Это чистая случайность. Ну, во-первых, и Гуннель и Томми — гётеборжцы. И потом я рассуждал так: в каком крупном городе Швеции может разыгрываться действие? В городе должны иметься и военные, и университет. Или, правильнее будет сказать, должны были иметься в 1910 году. Лунд не годится — там не было военных. Упсала тоже не подходит — там не говорят на диалекте. Таким образом, остался один Гётеборг.

Томми: И все-таки есть опасность, что диалект произведет комическое впечатление.

— Не думаю, что риск велик. Давай посмотрим: сцена 1 — немного комическая, сцена 2 — тоже, Войцек там комично напуган. Пусть зрители смеются до определенного момента, ничего страшного в этом нет. А затем их захватит драматизм происходящего. И тогда они не обратят внимания на диалект.

— Почему мы в Швеции должны бояться играть на диалекте? Немцы, французы, датчане, норвежцы, англичане не боятся. Мы упустили этот важный момент в нашей культурной традиции и должны покончить с этим предрассудком хотя бы в одной области.

— Но пьесой ради этого мы рисковать не будем. Если почувствуем, что диалект мешает, мы откажемся от него.

29 января

Перед началом репетиции в театре побывал настоящий тамбурмажор — унтер-офицер из музкоманды — и показал Ларсу Амбле и Матсу Эку, который отвечает за пластику и хореографию, как обращаться с жезлом и другие детали.

Сцена 1. У капитана.

— Томми, брить ты его можешь *ad libitum*¹. Я не буду обращать внимание ни на какие детали прежде, чем вы не начнете говорить.

— Сигге, позволь мне дать один совет, который ты должен обдумать и усвоить. У тебя слишком высокий темп. У твоего персонажа в репликах не должно быть никакой живости. Он как будто выскребает их из себя, потому что весь пропитан страхом. Слова должны падать тяжело, угнетающе.

Сигге: Спасибо, Ингмар, уже усвоено.

— «И вечное не вечно, а миг один, да, лишь один миг» — это капитан произносит с ужасом. Он внезапно представил себе, насколько это ужасно. Все течет сквозь пальцы, а он не в силах что-либо сделать. Он — великий философ в мундире, ясно видит, как вертится Земля: «Земля наша за сутки делает оборот вокруг себя». Он всеми покинут. Мапочка ушла, бросила своего маленького капитана в одиночестве.

Томми: Войцек — человек политически сознательный? Он критически относится к обществу?

— Он умен.

Томми: Конечно, он ведь цирюльник. Это хорошо. Свою работу он знает.

— Сигге, видишь, капитан растет на глазах. Одевшись и выпив коньяка, он превращается в нравственного человека, который теперь может и сам смотреть на себя в зеркало, и показаться людям.

— Томми, добавь немножко иронии в слова: «Будь я барин — при шляпе, при часах да при сюртуке... тут бы и я от добродетели не отказался».

Томми: Правильно, здесь ведь он еще не полный шизофреник. Может, в начале сделать его немножко увереннее в себе?

— Вот именно, чуть жизнерадостнее.

¹ Сколько угодно (*лат.*).

Сцена 2. В лесу. Войцек и Андерс режут прутья.

Томми: Войцек работает, здесь он вполне нормален?

— Да, насчет этого мы уже договорились. Ты и сам это заметил. Нельзя делать из него психически больного, потому что в этом случае наше сочувствие ему ослабевает.

— Томми, не делай ударения на слове «проклятое», произноси все слова в одном тоне: «проклятое это место». Так прозвучит более убедительно.

Томми: «Все небо горит!»—это молния и гром? Он ведь вроде комментирует: «И словно трубный глас сверху».

— Мы видим это позднее. Сверкает молния и раздается слабый раскат грома. Войцек, благодаря своей повышенной возбудимости, предчувствует грозу заранее.

Сцена 6. Внутри балагана.

— В конце мы сделаем так: барабанный бой, слабый красноватый свет в зале, видно, что на арене разыгрывают пантомиму. Потом зажигается полный свет, звучит громкая цирковая музыка, все устремляются к выходу. Тамбурмажор уводит Марию, Войцек остается с малышом, беспомощный, одинокий.

Сцена 9. (*Впоследствии — 7.*) У тамбурмажора.

— Ларс, ты обнимаешь ее за плечи, и тогда она говорит как будто в изнеможении: «А, пропади все пропадом. Один черт».

— Важно, чтобы мизансцена не превратилась в хореографию, а лишь составляла основу игры.

— Гуннель, ты направляешь острие сабли прямо ему в лицо. Тебе с твоим зрением это, наверное, трудно. Пусть Ларс определит нужное расстояние.

— Тебе будет сложно вскочить и встать на двух стульях, расставив ноги, в позицию с саблей. Придется потренироваться, Гуннель. Нужно мгновенно повернуться. Матс поможет тебе.

Ингмар поднимается на сцену и показывает, как тамбурмажор важничает перед Марией в начале сцены: «Грудь — как у быка».

— Ты выпячиваешь грудь, потом прохаживаешься, отставив зад. И Гуннель говорит: «Второго такого поискать». Ларс, помни, ты не сводишь с нее глаз, ведь тебе важно видеть ее восхищение.

— «А как в воскресенье...» — на этой реплике закури сигару, не торопись, пусть твои слова как бы рождаются из таящейся в глубине души радости.

— Потом, когда он устремляется к ней и обнимает ее, в ней поднимается возмущение. Она его сама раззадоривает, а потом приходит в бешенство.

30 января

Сцена 19. Улица: покупка ножа.

— Эта лавка расположена на уровне улицы. Войцек проходит мимо и замечает ее.

Томми: Для него это неожиданное искушение?

— Нет.

Томми: Он уже раньше решил купить нож?

— Да.

Сцена 20. Комната Марии, и сцена 21. Казарма. Одновременно.

Гуннель сидит на стуле с Библией в руках, повернувшись влево. Биргер с ребенком слева, у подножия подиума, лицом направо. Справа на площадке стоит Томми, повернувшись влево.

— Гуннель, малышка, запомни: Мария — ребенок. Она верит в бога, но думает, что он — бог карающий... «Господи!.. Сделай только, чтобы я могла молиться». Эти слова не должны звучать как восклицание из «Фауста», их нужно произносить просто, по-детски трогательно. Так по крайней мере мне кажется.

— Гуннель, ты ведь знаешь, что это два разных места из Евангелия? Первое знаменитое, начинается словами: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень», хотя именно этих слов здесь нет. Второе место — это когда Иисус обедал у одного мытаря, туда вошла грешница и помазала ноги Иисуса благовониями. Ее хотели выгнать, но Иисус остановил их и разрешил ей делать это. Это — два любимых места Марии, которые она и перелистывает. Здесь — трогательное отождествление.

— Мы очень редко задумываемся над тем, что Иисус был первым социалистом.

Сцена 22. Улица. На репетиции присутствуют дети: девочки, которые будут играть в этой сцене.

— Я себе представляю это так: теплый весенний день, люди вылезли из своих бедных, серых домишек. Старую бабушку вынесли посидеть на солнышке. На

другой стороне этой узенькой улочки, там, куда падают лучи солнца, сидит девочка. Это Малин. А теперь посмотрим: Сесилия, ты играешь первого ребенка, а Мадлейен—второго. Дафне пока что смотрит, вот здесь. Понятно?

Сцену не спеша проходят два раза—дети следят за репликами по своим экземплярам. Потом всю сцену репетируют заново. Сиф Рууд*—старуха—пробует рассказывать сказку детям на гётеборгском диалекте.

— Когда первый ребенок говорит: «Бабушка, расскажи сказку!», слепая старуха руками нашаривает вас, детей, притягивает к себе и вы усаживаетесь ей на колени.

— Сиф, здесь в твоём рассказе такие короткие, скупые, прекрасные слова!

— Когда Сиф доходит до слова «терновник», появляется Томми, вот отсюда, из оркестровой ямы. Он делает только одно-единственное движение. И Сиф замолкает, прислушиваясь—что-то случилось. Ты, Томми, словно бы лишь вздохнул и посмотрел на нее. В начале сцены—теплое, весеннее настроение, сухие улицы, солнце. А потом вдруг точно потянуло холодом, заволокло тенью.

— Вы все смотрите на Войцека. И Томми абсолютно спокойно говорит: «Мария». Гуннель, здесь есть ремарка «испуганно». Он берет ее за руку и чуть медлит в ожидании—идет она с ним или нет: «Пойдем, Мария. Пора».— «Куда?»— «Почем я знаю?»

— После их ухода возникает одна трудная проблема, которую я хотел бы обсудить с вами. Возможно, моя идея никуда не годится. Дело вот в чем: здесь, на сцене, находится целая группа людей. Мне бы хотелось, чтобы вы оставались здесь—сидя на стульях—до сцены 25-й, то есть сцены в кабачке. Таким образом мы бы избежали множества ненужных перемещений. Но я пока не очень понимаю, как мне это сделать. В общем, попробуем что-нибудь придумать.

Сиф: Довольно глупо просто подняться и уйти после этой сцены.

Томми: Столь же глупо сидеть здесь во время нашей с Гуннель сцены у пруда (№ 23).

— Надо подумать и о зрителях, которые, может, и не согласятся с таким решением. Но попробовать все-таки можно, а, Томми?

— Сиф, это здорово, что ты уже сейчас пытаешься говорить на диалекте. Ты, наверное, сама чувствуешь,

что твой рассказ без диалекта был бы нересчур красивым, литературным. А так твоя сказка приобретает своеобразную пряность, и это прекрасно. Иначе она получится слишком «небесной».

Сцена 23. В лесу: убийство.

— Особенно тщательно репетируем удары ножом — семь ударов, магическое число семь!

— Повторим еще раз! Гуннель стоит и смотрит на луну. Луна вон там. Войцек говорит: «Словно серп в крови». Она: «Франц, ты весь белый!» Представь себе ее состояние. Она смотрит на парня, с которым спала, с которым прижила ребенка. Он стоит здесь. Луна освещает его лицо, она поворачивает голову — какой у него странный вид! Вдруг она видит у него в руке нож, но ей даже в голову не приходит убежать. Он приближается к ней, точно мясник к своей жертве, и она говорит: «Что ты задумал?»

— Повторяем еще раз. В Войцек в то же время проглядывает нерешительность — если она закричит, он промахнется. Убийство должно происходить не на середине сцены, а немного в стороне, в тени. Вот там и там. Впечатление только усилится, если зрители будут больше слышать, чем видеть.

Сцена 24. Комната Марии.

— Поживее, Биргер. «А этот в воду упал». Бесцветным голосом, он — лишь мембрана, радар, бесчувственный репортер. Драматизм заключается не в том, что ты говоришь это, трясясь от страха, а в том, что дурачок просто-напросто бесстрастно констатирует факт. Боятся должны мы.

31 января

Сцена 9. (*Впоследствии* — 7.) У тамбурмажора.

Ингмар прерывает Ларса на реплике: «И принц всегда говорит...», показывая, как нужно «по-благородному» грассировать «р» именно в слове «принц».

— Вокруг этого слова должно быть сияние. А когда ты доходишь до слова «парень» — «И принц всегда говорит: ничего не скажешь — парень ты что надо!» — стукни себя кулаком в грудь. Здесь в нем должно появиться нечто гориллообразное.

— Главное, чтобы фигура тамбурмажора не получилась карикатурной. В сцене есть определенные карика-

турные черты. Но они должны проявляться лишь намеками.

— Можно, разумеется, решить эту проблему и так: оставить Войцека и Марию незагримированными, а всем остальным придать грубо карикатурный вид, что-то вроде *dance macabre*¹ вокруг главных героев. И сделать это в соответствии с духом пьесы. Но мне кажется, это ни к чему.

— Еще одно: получается довольно странное впечатление, когда Мария говорит: «Ну, возьми меня тогда!», стоя на стуле. Гуннель, тебе надо сойти со стула до этих слов, сделай так, чтобы Мария как бы сама бросалась навстречу судьбе, неизбежности. И тогда тамбурмажор тоже перестает смеяться, перед нами останется лишь большой, грузный мужчина.

1 февраля

Общее собрание труппы. Ингмар говорит непринужденно и весело.

— Мы провели—сколько?—одиннадцать репетиций. Сегодня—двенадцатая. И масса репетиций впереди. Не представляю, чем мы будем заниматься все это время. Да, во вторник, 4-го, придет подкрепление, хор. Мы начнем в 10 часов с репетиции сцен с доктором.

— Итак, в 12 часов прибывает хор, и я мыслил, что мы быстренько прогоним все сцены от 1-й до 27-й, чтобы хор получил представление о пьесе. Сцену 28 отложим до начала репетиций на большой сцене.

— Затем всю неделю мы будем работать с хором. В субботу, 8 февраля, утром проводим еще одно собрание труппы. Потом у нас неделя гастролей, в это время Матс и Йоран поработают с хором. Во вторник, 18-го, переносим репетиции на основную сцену. Вторник и среду посвятим подгонке спектакля к основной сцене, один день репетируем половину спектакля, второй день—остальное, тщательно, не торопясь. С четверга, 20-го, пойдут открытые репетиции, и вот тогда-то и начнется цирк. Учтите это. Но во вторник и среду мы можем отрепетировать то, что будем делать в четверг, так, чтобы у нас была нужная спонтанность и свежесть, правда?

Гуннель: Ты имеешь в виду вопросы и тому подобное?

¹ Пляска смерти (*франц.*).

— Именно. Но только такие вопросы, на которые я могу ответить. Чтобы никто не сморозил какой-нибудь глупости.

Гуннель: А им можно будет высказываться?

— Кому—им?

Гуннель: Ну тем, которые будут сидеть в зале.

— После 14 часов, пожалуйста, пусть обсуждают, если хотят.

Марик: У нас будут две технические генеральные? Во вторник, 4 марта, и в четверг, 6-го?

— Мне вдруг показалось, что возможны серьезные накладки. Будем считать четверг резервным днем.

Марик: Тогда сделаем и поправки в костюмах?

— Безусловно. И оркестр на сцене должен присутствовать с 7-го. Затем, с 11-го, пускаем зрителей. Бесплатно, учащихся школ и т. д. И перед началом я выйду к ним и скажу несколько слов. 15-го пойдут зрители, приобретшие билеты за деньги. С 11-го играем по два спектакля в день. Но в пятницу 14-го у нас будет лишь короткая репетиция—повторение.

— Вчера я был на концерте, слушал мессу до минор Моцарта—она не окончена, занимает около часа. И вот что меня поразило: вся эта масса людей—хор человек 150, 4 солиста и оркестр из 70—80 музыкантов, всего человек 200—точно, увлеченно, смиренно давала свое толкование этому произведению. Это было как раз то, что мы постепенно теряем в театре—умение толковать произведение так, как оно написано. Дирижер был великолепен, он вполне владеет тем, что называется «wienerisch»¹. И это религиозное произведение приобрело своеобразную легкость, улыбочность, почти игривость, мягкость. Чувствуешь, как раскрывается твое сердце, и словно сливаешься с этой грандиозной музыкой. Меня поразило, насколько же мы мелочны, как все время ноим и как часто слово бывает отравлено множественностью своих смыслов. И насколько ясен нотный текст. И эти люди толкование текста воспринимают не как рабство, а как широчайшую свободу и устойчивость внутри строгих форм.

— Как часто мы, вместо того чтобы прислушаться к классику и вчитаться в его произведение, исходим из собственных предпосылок, вычеркивая то, что нам не подходит,—вместо того чтобы понять главный замысел автора. В своей боязни прослыть несовременными мы

¹ Здесь: непринужденность (нем.).

пробегаем мимо само собой разумеющейся современности оригинала.

— Это происходит потому, что у музыкантов текст гораздо точнее, чем у нас. Но этот текст требует неизменного условия: умения хорошо играть, музыкального образования, короче говоря, высокой профессиональной подготовки и знания — долёй такта, характера звука, его высоты, ритма — всего того, что отсутствует в наших текстах.

4 февраля

Сцена 8. У доктора.

Томми: Я пытаюсь ему объяснить, что со мной что-то неладно?

— Да, ты ищешь в нем человека. Ты ведь не мог предположить, что твои странности приведут его в экстаз.

В перерыве Марик, которая принесла эскизы еще нескольких костюмов — для обезьяны, тамбурмажора, унтер-офицера и хора, — спрашивает, не хочет ли Ингмар взглянуть на скамейки для амфитеатра — они в столярной мастерской. Мы идем туда и пробуем сиденья. Ингмар заинтересовался набивкой сидений и спинок, сделанных из пенорезины. Он просит нас посидеть на различных образцах мебели и наконец определяет самый удобный вариант. Так тому и быть!

После обеда пришли все участники хора. Ингмар просит их занять места в «партере», после чего прогоняются сцены с 1-й по 26-ю, практически без остановок и с минимальными замечаниями. В балаганных сценах Даниэль на рояле и барабане исполняет цирковые марши. После сцены 26 Ингмар рассказывает хору, как будет кончаться спектакль, и затем в первый раз как бы подводит итог. Он поворачивается к актерам.

— Большое вам спасибо! Страшно интересно было увидеть, ощутить спектакль целиком. Мне кажется, иногда полезно проигрывать его вот так, без остановок, в том виде, в каком он пока существует. Чувствуешь, где есть ритм и где его нет. По времени у меня вышло 1 час 35 минут, думаю, приблизительно столько он и будет идти.

Томми: Ингмар, а мы будем выходить между сценами?

— Вообще-то я предполагал, что вы просто сходите с подиума, исчезая из поля зрения публики. Но этот

вопрос вы решите сами, когда начнете играть.

Сиф: Я не видела ваших прежних репетиций — и просто потрясена.

— Да, одно очевидно — мы на правильном пути.

Вечером, по окончании репертуарного спектакля, на большой сцене проводятся пробы света. Ингмар вместе с Марик, Йораном, Бернтом Туреллем и Харри Глуурупом пробуют устанавливать софиты под разными углами. Ингмар приходит к выводу, что можно использовать лампы третьего яруса, но новые прожектора, смонтированные в амфитеатре, нужно поднять выше — приблизительно на 9 м над уровнем пола сцены — и частично передвинуть немного вперед над местами для зрителей. С этим придется повозиться, но проблема, по мнению техников, разрешима. Ингмар говорит, какого типа лампы ему нужны — они должны давать несмешанный, белый цвет — и в каких точках потребуются установить проекционные аппараты.

5 февраля

Приходит Ингмар и говорит, что простудился. «Черт, и именно сегодня, когда мне нужно как можно больше сил». Ингмар собирает участников хора и кратко рассказывает им о спектакле.

— Мы ставим спектакль-эксперимент, используя сцену-арену. Выстраивая мизансцены, мы уже приобрели кое-какой опыт. Теперь будем дополнять эти мизансцены мизансценами для хора: хор — это вы, оркестр, рабочие сцены. Постараемся быть терпимыми друг к другу, то есть постарайтесь вытерпеть меня.

Ингмар лично расставляет стулья по обеим сторонам сцены. Затем оглядывает участников хора и самолично, по одному, рассаживает их по местам, сразу же вводя таким образом в спектакль.

— Запомните ваши места. По ходу действия вам придется изображать разных людей. У всех у вас одинаковые костюмы, но для разных персонажей — разные отличительные детали: шали и головные уборы — парадные шлемы, студенческие фуражки, котелки. Вам придется запомнить множество практических вещей, но мы будем уточнять их постепенно, шаг за шагом.

Сцена 1. У капитана.

— На сцене следующий реквизит: зеркало, крутящееся кресло для капитана, скамеечка для ног, вешал-

ка для мундира. Спектакль начинается с выхода хора, и некоторые из вас будут нести в руках эти предметы. Ты возьмешь кресло, ты—зеркало, ты—таз, ты—скамеечку, ты—вешалку. А сейчас пройдите все в форганг и станьте там в том порядке, в каком вы будете сидеть. Те, кто несет реквизит, становятся последними.

— А сейчас входите, спокойно, дисциплинированно. Не гуськом. Сосредоточенно, без спешки. Помните, что вы выходите первыми. Здесь сидит множество народу, и все они с большим интересом ждут начала. Свет в зале убавляют. Вы спокойно входите, если хотите, можете оглядеть зрителей. Вам нужно внушить им, что сейчас начнется что-то увлекательное.

— Это довольно трудно. Спокойно, без суеты. Смотрите на зрителей! Но не дерзко, не вызывающе. Повторяем еще раз!

— Заняв свои места, вы сидите тихо и спокойно, без напряжения, и не надо мрачного выражения лиц. Не горбитесь, а то вы будете похожи на мешки с сеном.

— Тут появляется Сигге. Он идет по форгангу своей обычной походкой: ты—Сигге Фюрст. За метр до подиума ты становишься капитаном. И раздаются звуки побудки.

Даниэль: Барабан.

— Нет, труба!

Матс: Мы разговаривали с одним человеком, который служил в армии в 1905 году. Он утверждает, что в то время все сигналы давались на барабане.

— Хорошо, прекрасно, значит, берем барабан. Услышав сигнал, хор опускает головы и засыпает. Побудка—сигнал к началу представления. Когда капитан доходит до подиума, хор начинает храпеть. Слева, позади хора, появляется унтер-офицер. После того как капитан усядется, Калле Биль выкрикивает команды. Вот так: а-ааа! И тут хор начинает топтать ногами, изображая маршевый шаг, утренний экзерсис. Через десять секунд новая команда—топот прекращается.

— В казарме—утренняя суета. И в самый разгар появляется Войцек. Черт возьми, может, нам все равно использовать трубу—каждый шведский парень узнает звуки побудки. Да, так и решим!

7 февраля

Уже несколько дней мы—Йоран, Гуннель и я—обсуждали, не поменять ли местами сцены 7-ю и 9-ю.

Гораздо логичнее, если тамбурмажор сразу же из цирка ведет Марию к себе домой, соблазняет ее и в благодарность дарит ей сережки, нежели она получает от него эти сережки еще до того, как он переспал с ней. В одном из моих немецких изданий «Войцека» — издательства «Рекламс» — порядок сцен именно таков: Мария получает сережки от тамбурмажора после того, как отдалась ему. В опере «Войцек», которую Гуннель, Йоран и я посмотрели недавно, порядок тот же. Но в трех немецких изданиях и у Валюнда порядок обратный — сперва сережки, потом соблазнение.

Мы обсудили также и вопрос, стоит ли поговорить об этом с Ингмаром, рискуя таким образом нарушить весь его постановочный план. Теперь Гуннель высказывает Ингмару свои соображения по этому поводу, и Ингмар принимает их благосклонно.

— Это очень интересно. Я не могу сказать сейчас вот так, сразу, правы ли вы, но мы об этом еще поговорим.

После короткого перерыва Ингмар без возражений принимает предложение Гуннель поменять местами сцены 7-ю и 9-ю.

— Это прекрасная идея, Гуннель, почти гениальная. Конечно же, соблазнение должно происходить в том возбужденном состоянии, в котором они покидают цирк, оставив Войцека одного.

Все соглашаются, кроме Томми.

Томми: Вам всем это кажется правильным. А я сомневаюсь. Брехт говорил: сначала сомнение, потом сомнение и еще раз сомнение.

— Но, Томми, так же гораздо лучше. Подумай сам. В сцене 8-й Войцек приходит к доктору, который оскорбляет его за то, что тот помочился на стену, — а Мария как раз перед этим переспала с тамбурмажором. В сцене 9-й Войцек приходит домой, видит сережки, и в нем пробуждаются подозрения. Затем, в сцене 10-й, капитан подтверждает его подозрения. Таким образом, действие становится более напряженным, да и ритмически выигрывает.

8 февраля

Общее собрание труппы, включая участников хора. Все сидят на стульях вокруг подиума. Ингмар начинает с того, что знакомит присутствующих с рабочим расписанием на следующую неделю. «Драматен» в эту неделю выезжает на гастроли, большинство актеров уедут

из Стокгольма, и Ингмар собирается приостановить репетиции. Йоран и Матс же будут работать с хором. Ингмар объясняет, что они должны составить рабочую схему и отрабатывать каждую сцену в отдельности. Особое внимание обратить на танцы.

— Во вторник, 18-го, мы начинаем репетировать на большой сцене. Будет жутко, до колик в животе, интересно, это совершенно ясно. Время репетиции отдельных сцен не определяем, а играем подряд сцены с 1-й по 15-ю.

— Нет ничего хуже, чем работать с актерами, которые вынуждены целый день дожидаться своей очереди. В них много чего накопилось, и, когда они выходят на сцену, первая отдача от них имеет мало общего с искусством.

— В четверг, 20-го, мы, значит, открываем двери. Плевать, что там про нас напишут, мы просто будем работать. Конечно, это вызов и дополнительное напряжение, но мы пойдем на это.

— Поскольку здесь присутствует Арне Люнд, надо поговорить о гриме. Ни один персонаж пьесы не должен производить впечатление загримированного, исключение составляют только циркачи.

— Интересно, захочет ли Томми пожертвовать своими кудрями. У Войцека волосы жидкие — так по пьесе. А парик не годится, поскольку зрители сидят совсем близко.

— Тоссе, тебе придется отрастить бакенбарды.

Турд: Уже начал.

— Эрику — ни грамма грима. Гуннель, ты знаешь, как должна выглядеть. Арне покажет тебе парики. Не бери самый черный, такие волосы производят впечатление неживых. А капитан...

Сигге: Я думал сделать ганаша — это клочки бороды по бокам подбородка. Всегда мечтал иметь такую внешность.

— Акке придется пожертвовать своими бакенбардами. И хорошо бы покороче постричься. Лучше всего — совсем наголо.

— Тамбурмажор и унтер должны являть собой чудо красоты. Тамбурмажор — блондин-германец, вагнеровский бог с элегантной бородой. Но чтобы его внешность не создавала комического впечатления — он должен быть по-настоящему элегантен.

Арне Люнд: Мы осветлим ему волосы.

— Только чтобы они не выглядели мертвыми...

Турд: А как быть с гримом?

— Никакого грима. Мы установим такой свет, что грим не понадобится. Практически несмешанный, белый свет.

Томми: Нельзя ли сделать нижнюю подсветку?

— Нет, она будет слепить публику.

Томми: Но зрители же в амфитеатре будут сидеть довольно высоко. И очень важно, чтобы они видели наши глаза.

— Безусловно, это самое важное. И это нелегкая проблема для нашего театра. Но я сделаю все, что могу.

— В роли подмастерья, Урбан, ты — типичный швед-блондин. Немножко противноватый, прилизанный на манер приказчика.

Арне Люнд: В то время, в 1910 году, многие носили усы...

— С этим надо быть поосторожнее — мне кажется, театры сейчас чересчур увлекаются усами.

Ульф: Я думал сделать себе маску в духе Луве Альмквиста*.

— Превосходно: выпученные глаза, клочковатые волосы. Прюссе может играть еврея, практически не изменяя внешности. Сросшиеся брови, очки и ермолка. — Эллику я вижу с высокой прической и пенсне, такая красавица Юнона. Маргит — приличная, честная дама, имеющая служанку, — и извергающая поток ужающих вульгарностей.

— Маргарета, тебе придется расстаться с твоей привлекательностью. Девушка из кабачка, Катрин — на пороге смерти. У нее чахотка, дышит она с большим трудом. Несчастливая, без грима. Плечи вперед, отставленный зад и ноги в туфлях на высоких каблуках — колесом, вот и все, что тебе надо. Тебе с твоей прекрасной осанкой придется поупражняться.

Выводы, сделанные по прошествии половины репетиционного срока

Прошло 17 репетиционных дней в репетиционном зале 1. Мизансцены — «рельсы» для дальнейшей работы — в основном готовы. И мне кажется, что в работе Ингмара с труппой четко проявились некоторые характерные для него особенности.

Настроение

Он разговаривает с актерами непринужденным, зачастую веселым тоном. Прослушивая магнитофонные записи нескольких репетиций, я замечаю, как часто слышится смех. И не только шумный хохот Ингмара.

Весело всем. Ингмар не скрывает, что он сильно соскучился по театру и сейчас счастлив, имея возможность вновь работать с актерами. Столь же очевидно, что и актеры тоже счастливы. Ингмар дает им возможность почувствовать себя избранными, привилегированными, и работа с ним стимулирует актеров, создает радостное, непринужденное настроение.

Дисциплина

Расписание соблюдается строго. Ингмар сам всегда точен, часто приходит за несколько минут до 10 часов и болтает с собирающимися актерами. Лишь в исключительных случаях бывает, что кого-то нет на месте к началу работы, но достаточно всего только косвенного, полушутливого намека на опоздание, чтобы подобного не повторилось. Так же строго относится Ингмар к постороннему шуму и движению в зале во время репетиций. Стоит кому-нибудь осторожно приоткрыть дверь, и Ингмар уже замечает, что его отвлекают.

Но дисциплина не является самоцелью. Ингмар полон заботы об актерах. Тщательно готовит рабочее расписание, чтобы никому не приходилось зря сидеть и ждать. Он не держит тех, кто ему сейчас не нужен, отпускает тех, кто уже закончил свою работу. Безусловно, именно эта забота, четкие и детальные указания помогают легко, без принуждения соблюдать дисциплину — в этом заинтересованы все.

Концентрация

Дисциплина служит предпосылкой того, что работа идет сосредоточенно и четко. Даже когда предлагается «сыграть понарошку», актеры играют вполне всерьез. Просто в это время пробуют различные приемы. Помехи и остановки весьма немногочисленны, но и те реплики, вопросы, комментарии, которые делают актеры, не нарушают концентрации внимания. И ни у кого нет ощущения, что ему не дают высказаться. Иногда какой-нибудь вопрос вызывает длительную дискуссию, которая порой уводит спорящих довольно далеко от темы.

Указания Ингмара точны, немногословны, определены. Актеры схватывают их на лету, всегда знают, где они находятся в данный момент — здесь имеется в виду не только помещение и место в тексте, но и настроение, и интонация. Реакция на предложения Ингмара удивительно четкая и мгновенная. Ингмар сам как бы все время участвует в том, что происходит на

сцене, и не только тогда, когда он — как часто бывает при построении мизансцен — поднимается на сцену и показывает, как он себе это представляет. Создается впечатление, что между ним и почти каждым актером существует мгновенное, само собой разумеющееся взаимопонимание. Или же он сознательно хочет создать такое впечатление, чтобы внушить актерам веру в свои силы?

Поддерживать такую интенсивную рабочую концентрацию возможно благодаря постоянной технической и практической помощи, оказываемой в первую очередь Арне Хертлером, который удивительно чутко улавливает все, что требуется, и работает спокойно и уверенно. В организационных вопросах помогает персонал «Драма-тена». Связующим звеном является Марик, которая часто присутствует на репетициях, записывает, спрашивает о каких-то деталях. Мелочей нет, лучше выяснить все с самого начала. Просто поразительно, насколько редко возникают недоразумения. И это зависит, безусловно, не только от высокого профессионализма работников производственного сектора, но и от четкой художественной воли и целенаправленного руководства Ингмара.

Метод

Ингмар приступил к работе не с пустыми руками. С первой минуты становится ясно, что у него уже сложилось очень определенное, конкретное, детально разработанное в техническом и художественном отношении видение «Войцека», поставленного в «Драма-тене» на сцене-арене. Его экземпляр пьесы исчерчен различными мизансценами. В некоторых случаях он разработал даже сложные, происходящие одновременно эпизоды. Ингмар работает точно и четко при построении мизансцен, в его голосе никогда не слышится сомнения. Он целеустремленно выстраивает сцену за сценой, сперва намечая костяк и постепенно облекая его плотью. Кажется, он точно знает, сколько он должен дать актерам на каждом этапе работы. Деталь за деталью строит он спектакль. Вопросов о различных возможных толкованиях — в этом отношении особенно усердствует Томми — Ингмар предпочитает избегать, откладывает их до тех пор, пока они не созреют или пока он не найдет веских аргументов для их окончательного решения.

И тем не менее такой метод оставляет достаточно места для личной инициативы и различных вариантов.

Нередко окончательный вариант строится на предложении актеров. Но столь же часто Ингмар противопоставляет актерским сомнениям свою определенную и четкую точку зрения, обращая их внимание на внутреннюю драматическую взаимосвязь.

Метод Ингмара дает также возможность и ему самому импровизировать или менять местами сцены. Раза два — это касается в первую очередь сцен балаганов — он кардинально изменил уже сложившуюся партитуру и прямо на месте разработал новые мизансцены. Ингмар утверждает, что подобные импровизации невозможны, если нет точно отработанной версии, представляющей из себя, с одной стороны, запасный вариант, а с другой — образец, с которым сравнивается результат импровизации.

Критические замечания по тексту

Ингмар с самого начала высоко оценил качество перевода Валюнда. И все-таки он довольно часто меняет какие-то реплики или добавляет новые. В таких случаях он всегда ссылается на текст Бюхнера, который изучил до мельчайших подробностей в отличие от перевода Валюнда. Создается впечатление, что ингмаровское видение «Войцека» родилось из замысла самого Бюхнера, из тех побуждений, которые заставили автора взяться за перо.

Краткость пьесы безусловно облегчает дело и дает возможность обсасывать чуть ли не каждую фразу. Примечательно, что Ингмар никогда не уклоняется от трудных мест, заявляя, что здесь, мол, Бюхнер, вероятно, ошибся и имел в виду совсем другое. Несмотря на то что «Войцек» представляет собой незавершенный фрагмент, Ингмар в своей работе исходит из полной самостоятельности оригинального текста и никогда ничего не меняет в угоду собственному мнению.

Но, конечно же, лаконичный, выразительный язык Бюхнера служит идеальной основой для конкретного сценического видения Ингмара. Текст дает ему чрезвычайно богатые возможности, и порой кажется, что он надстраивает этот костяк, развивает текст. Но это никогда не идет вразрез с духом пьесы. Порой он изменяет порядок сцен, но он может себе это позволить, поскольку сам Бюхнер не оставил указаний относительно порядка расположения материала. Благодаря подобной верности тексту Ингмар не придает драме какой-либо заметной идеологической окраски. Он подчеркивает революционность Бюхнера и его резкую

социальную критику. Но впечатление все же такое, что Ингмар допускает, чтобы судьбу Войцекка определяла взаимосвязь как внутренних — психологических, — так и внешних — социальных — причин. Он постоянно подчеркивает обыденность происходящего.

Музыкальность

Ингмар часто обращается к миру музыки. Он чаще проводит параллели с Моцартом, Бетховеном и Стравинским, чем с великими драматургами мира, может быть за исключением Стриндберга, которого упоминает неоднократно. Он с завистью говорит о музыкальной точности и сыгранности. В своей режиссерской работе Ингмар пользуется музыкальными понятиями, хотя и остерегается злоупотреблять музыкальными терминами в указаниях актерам. Но он широко использует ритмические и динамические вариации, точную «высоту» звука и окраску звучания, контрапункты и аккомпанемент солистов. Стоя за пюпитром, он нередко бывает похож на дирижера — особенно, когда в мизансцены вступает хор, — Ингмар иногда буквально поддирижерски «вводит» его голоса в общее звучание спектакля.

Эмоциональность

Театр оказывает физическое, эмоциональное воздействие, охотно повторяет Ингмар. При сцене-арене, выбранной им для «Войцекка», это утверждение становится особенно конкретным и очевидным. Декорации сведены до минимума. Возникает непосредственная связь между пьесой, актерами и публикой. Ингмар в своей работе следует именно этому принципу и поэтому уделяет такое большое внимание нужному направлению актерского «излучения» и пространственным взаимоотношениям актеров — как между собой, так и с публикой.

Но прежде всего он сам — физически — всегда в центре. Охотно берет за руки актеров или участников хора, водит их по сцене, ставит в нужную позицию. И пока он объясняет, чего хочет, рука его часто лежит на руке или плече актера. Или бывает так, что он молча стоит, вытянув руку, как будто сам вживается в ситуацию и одновременно внушает свое ощущение актерам. В этом есть что-то от мистики рукоположения: воздействие, которое чувствуем даже мы, сидящие внизу.

Непринужденность

Твердая воля, обдуманная методика, жесткая дисциплина — все это заключено в мягкую оболочку, искусство открытого, человеческого общения — как через роли, так и вне их. Репетиции зачастую заканчиваются непринужденной дружеской беседой о театре, кино, культурной политике и т. д. Но тема, которая никак не связана с «Войцеком», очень редко бывает предметом беседы.

В работе присутствует профессионализм и целеустремленность, вдохновение и эмоциональное воздействие. Но прежде всего — радость. Громкий, открытый, счастливый, раскованный смех.

19 февраля

Все в сборе. Ингмар говорит о завтрашнем дне — дне первой репетиции на сцене в присутствии публики.

— Наверное, получится скорее шоу, чем репетиция. Но придется потерпеть. Начнем с отработки мизансцен к сценам 27 и 28. Первый час публике будет разрешено фотографировать.

— Если кто-нибудь захочет поговорить с нами после репетиции, будем отстаивать наше толкование, постараемся на них воздействовать. Зрители приходят в театр, чтобы на них воздействовали, а не для того, чтобы воздействовать на нас. Мы — дающая сторона. Мы, работая на сцене, должны излучать силу, самооценку, радость. Между нами и публикой не должно возникать никаких личных невротических связей. Смешивать личные невроты с талантом — глубочайшее заблуждение. Удивительно, чем точнее отработаны мелочи, детали, тем сильнее, радостнее, свободнее чувствует себя актер.

Томми: Репетировать два года, как Брехт?

— Мне кажется, здесь речь идет о тренированности. У актера заложено внутри чувство времени. Он знает, когда спектакль должен быть готов. На этот раз мы репетируем 8—9 недель, поскольку позволяют финансы. Когда мы — Тоссе, Сиф и я — были молодыми, на репетиции давалось три недели. В Англии никогда не репетируют больше 5 недель. В странах Восточной Европы — по несколько месяцев, правда с перерывами.

Томми: Не слишком ли поверхностно мы работали над этой пьесой?

— Тогда можно сказать, что все театральное искусство поверхностно.

Томми: С этим я не согласен. Но для меня очень важно, чтобы все играли в полную силу.

— Конечно, важно, чтобы вы играли блестяще не только на репетициях, но и каждый спектакль.

Эрик: Но радость от репетиций остается и помогает во время спектакля, правда ведь?

20 февраля

На сцене — внушительный амфитеатр для зрителей. Подиум и помост подготовлены — серые, начищенные песком доски. В партере — зрители, сегодня пустили только 60 человек. Лихорадочная деятельность на сцене и вокруг нее до того, как приступит к работе Ингмар. Он поворачивается к публике и приветствует ее краткой речью.

— Для нас сегодня премьера. Но после того, как уляжется первая премьерная нервозность, мы будем работать как обычно.

По окончании репетиции зрители расходятся. Ингмар просит артистов задержаться.

— Хочу поблагодарить вас за сегодняшний день. Все прошло великолепно. Вы были единым целым на все сто процентов, и я ужасно благодарен вам за это. Мы одолели перевал. Потом уже будет легче.

— Хочу вам сказать, что вот эта маленькая площадка — подиум — волшебная. Она обладает той же незащищенностью и притягательностью, что и алтарь в церкви. И акустика превосходна. Эхо пропадет, когда в амфитеатре будут сидеть зрители.

Томми: Самое ужасное для меня, что я привык отвращаться от публики — чтобы расслабиться, сосредоточиться, а тут, куда ни повернись, отовсюду на тебя глазают!

— Это пройдет, Томми. По крайней мере сегодня было на удивление мало огрехов. Только кое-где ритмический сбой, но это мы исправим. Тоссе, на балконе мы сделаем перила.

— Итак, спасибо вам всем за сегодняшний день!

22 февраля

— Запомните одну вещь: поведение за сценой настолько же важно, как и игра на сцене. Не бегайте. Не болтайте. Позади амфитеатра для вас поставлены стулья. Сядьте и сосредоточьтесь на том, что вам

сейчас предстоит делать. Чрезвычайно важно, чтобы вы были полностью готовы к выходу. Вам может это показаться педантизмом, но это не так. Пьеса необычайно коротка и концентрирована. Каждая сцена — это как отдельный эстрадный номер. Места для разгона нет. И все происходит на виду. Арне и Даниэль будут сидеть в верхнем ряду амфитеатра.

— Итак, от оркестра мы отказались. Мы подсчитали, что оркестр в полном составе занят на протяжении всего спектакля лишь 45 секунд, и поэтому пришлось искать более простое решение. Мы оставили барабан, литавры и пару коротких магнитофонных записей.

— Возьмите с собой домой на воскресенье ваши экземпляры пьесы и основательно изучите все, что вам предстоит делать на сцене, и я думаю, все будет в порядке. Не забудем, что сегодня у нас всего лишь третья репетиция на большой сцене и некоторая неуверенность вполне естественна.

Разбор

— У некоторых из вас по-прежнему мания поворачиваться лицом к залу. Ульф, например. Для него зрители сидят только в зале. А вообще было очень интересно проиграть все сцены подряд. Вы начинаете осваиваться.

Томми: Осталось три недели?

— Точно. Три недели до того дня, когда мы перейдем к вечерним представлениям. Вахтпарад и прежде всего передача ружей и музыкальных инструментов все еще не получается. Матс, надо потренироваться! Когда дамам выдадут зонтики, чтобы мы могли начать отрабатывать дождь?

Марик: Приходится делать новые. В конце следующей недели.

— Малин, ты — служанка Эллики. И когда твою хозяйку ругают, ты ухмыляешься чуть презрительно.

— Теперь о скелете. Быть скелетом — искусство. Играй скелет, слейся с ним! Дело не в том, чтобы просто войти, неся скелет. Подумай, ведь это один из лучших выходов в спектакле.

— Тоссе, ты хорошо изобразил состояние бешенства, но надо его еще усилить. У тебя повышается давление при одной мысли, что Войцек помочился на стену и обманул тебя.

— Гуннель, не размахивай бутылкой над головой, пока ты ее не опустошишь. Иначе думающий зритель

решит про себя, что в бутылке больше ничего не могло остаться.

— Сигге, ты все больше и больше начинаешь осознавать, что на сцене тоже сидят увлеченные зрители. Или, может быть, это случилось потому, что там сегодня сидел я?

Сигге: Ага, это я чуточку подлизывался.

В заключение Ингмар констатирует, что первая половина спектакля начинает приобретать форму. Об этом мы говорим во время ленча. Настроение хорошее. Маргарета говорит: «Жалко, сегодня нельзя пройти всю пьесу. Было бы здорово. Уже чувствуется ритм».

25 февраля

Большое стечение зрителей. Человек пятьдесят сидит в амфитеатре на сцене. Установлена аппаратура для ведущего спектакль. На балконе сделаны новые перила, пол балкона и ступени ведущей к нему лестницы застланы войлоком.

Сцены 16—28 играютя подряд, без остановок. В сцене чтения Библии излучаемая Гуннель напряженность уменьшается. В сцене убийства Гуннель больно ударяется затылком о подиум. После прогона Ингмар усаживается на маленькую скамеечку у подножия подиума, спиной к залу.

— Эта часть стала хуже, что-то здесь неладно.

— Тоссе, прибавь ученого экстаза в сцене 16. Молодец, что так рьяно заставляешь Томми двигать ушами.

— Малин, нужно решить, с каким настроением поет твоя девочка. Я ощущаю своего рода летний солнечный настрой, умиротворенность бедняка. И потом— слова произноси поотчетливей.

— Сиф, ты слишком прямо сидишь. И так красиво протягиваешь руки к детям— а красоту здесь не нужна. Представь себе, как выглядела Наима— согбенная старуха. Она столько перенесла в жизни. И еще: паузу— когда подходит Томми— сделай чуть подлиннее, в этом эпизоде таится большой заряд.

— Томми, вот эта реплика: «Пойдем, Мария. Пора»— сильна сама по себе. Попробуй произнести ее чуть суше. Эффект будет больше.

— Акке, твое непонимающее, безучастное «ладно», когда Томми отдавал тебе свои вещи в сцене 21, прозвучало прекрасно.

— Томми, тебе придется поупражняться, чтобы не

показывать окровавленную правую руку в 24-й и 25-й сценах, в кабачке. Я все-таки убежден, что кровь не нужна. Все и так все время говорят о крови, видеть ее ни к чему. А что думают зрители? Не правда ли, гораздо страшнее, если кровь существует только в нашем воображении?

Голоса: Правда.

Томми: Неужели никто не хочет видеть кровь? Поднимите руки те, кто «за».

Но, кажется, никому из зрителей не по душе вид крови.

— Тоссе, сегодня труп что, не смердел?

Тоссе: Я про это забыл.

— Но ты за то, чтобы этот момент остался?

Тоссе: Конечно.

— Студенты в сцене 28, анатомический театр! Необходимо, чтобы вы показали свое, личное отношение к трупу. Я вас потом проэкзаменую.

После перерыва публички прибавилось. Ингмар начинает с «прогулки студентов» в начале сцены 16; во дворе докторского дома.

— Сперва попробуем так, как вы делали раньше. У всех есть студенческие фуражки? У вас — фуражки старого фасона, с прямой тульей, они выглядят еще глупее. И на голове они должны сидеть прямо. Вот так. (Ингмар поправляет фуражки.) Помните, этот форменный головной убор — признак вашей принадлежности к высшему классу, признак того, что вы можете вести себя как угодно.

— У тебя, вот там, в руках связка книг. Ты идешь их сдавать к букинисту. У поэта в руках только одна книга — «Гамлет» например, да все равно что. Пожалуйста, можно «Войцек».

— У двух франтов на боку должны висеть шпаги. Тогда их носили. В Швеции тоже. Шрамы от ударов шпагой были символами определенного статуса.

— А ты, что ты делаешь в этой сцене?

Один из студентов отвечает: «Я завалил экзамен и встретил здесь «вечного студента», который меня утешает».

— Прекрасно, вы позавтракали селедкой с пивом и хорошенько набрались.

— Так, теперь я хочу, чтобы вы вошли походным шагом, заняли свои исходные позиции и начали играть. Попробуем.

— Входите чуть более по-военному. Так, чтобы

зрители сначала думали, что это солдаты, а потом узнали бы в вас студентов.

Ингмар все время находится на сцене, напряженно вслушивается, удлиняет паузы, создает ритм, пытается как можно точнее определить темп, звучание, «сухость». Выход «котелков» в сцене 18, в кабачке, повторяется, уточняется их реакция на стычку между тамбурмажором и Войцеком.

— Лассе, ударив Томми, оглянись на «котелки». А вы там поднимаете головы и смотрите на него с ненавистью.

Сцена 22. Улица.

Старуха рассказывает сказку. Сиф отказалась от гётеборгского диалекта. Я спрашиваю ее о причине. Она отвечает, что обсуждала это с Ингмаром. И поскольку вроде бы никто больше не испытывает желания говорить на диалекте, она тоже отказалась от него. Итак, гётеборгского диалекта в спектакле не будет совсем!

Позднее я спрашиваю Ингмара, что он думает по этому поводу.

— Мне очень жаль, что пришлось отказаться от диалекта. Но здесь я столкнулся как с фактором времени, так и с внутренним сопротивлением Гуннель и Томми. И вместо того чтобы настаивать на своем и создавать таким образом у них ненужное волнение, было лучше — мягко, не тратя лишних слов — просто забыть про это.

26 февраля

Это был первый прогон всего спектакля на большой сцене. Арне засек время — 1 час 36 минут. Шесть минут, пожалуй, можно не считать, говорит Ингмар на разборе после перерыва.

— Спектакль сегодня шел в равномерном темпе, на важные и неважные вещи было затрачено одинаковое время. Нужный ритм еще не установился. Но это придет, если мы будем играть каждый день.

— Для сигнала побудки оставим только барабан, труба не нужна. Кто-то, исполняя псалом, пел слишком красиво. А нужно грубо.

— Сигге, теперь ты можешь не опасаясь добавить своему персонажу живости, плохого настроения, гнева. Вся 1-я сцена может быть гораздо эффективнее, а дирижируешь ею ты.

— Сцена 2-я начинает получаться. Только не обра-

щай так много внимания на Акке, и все будет хорошо.

— За сценой мы положим ковер, чтобы не было слышно беготни.

— Очередь у входа в балаган в сцене 5-й надо будет отработать и организовать. И укоротить реплику Агды. Ульф, 6-я сцена становится очень забавной. Кстати, когда лошадь будет «заряжена»? И когда мы получим «навозометательную машину»? Матс, ты у нас конюх, проверь, пожалуйста.

— Гуннель, в 7-й сцене ты, сидя на стуле, чуть вывернула левую ногу, и получилось ужасно непристойно. Но оценить это смогли только сидящие на сцене. Придумай что-нибудь и для публики в зале. А Лассе вроде как заморожен этим движением. Придумайте что-нибудь сами, небольшую, но эффектную деталь.

Гуннель: Двухстороннюю!!

Разгорается спор по поводу сабли Лассе. Острие заточено, так что теперь она не падает, когда Лассе втыкает ее в пол.

— А остальную часть клинка надо затупить, Арне, чтобы Лассе смог поймать ее на лету. И сделать какой-нибудь незаметный колпачок на острие.

— Лассе и Гуннель, обмен пощечинами надо убыстричь. Сегодня конец 7-й сцены развалился.

— Тоссе, ты был в ударе, поздравляю. Только не чихай так демонстративно в зал.

— Гуннель, в 9-й надо уже начинать примерять настоящие серьги!

— Сигге, в 10-й сцене, желая получить у Тоссе приватную консультацию, ухвати его хорошенько за рукав и дыши ему в лицо. От капитана ведь воняет как из могилы. И перебранку надо бы сделать познергичней. Сейчас получилось неплохо, но эту сцену можно усилить.

— Томми, реплику: «Как тут грехом пахнет! ...Так смердит, что ни один ангел не выдержит» — произноси чуть помедленнее!

— Урбан, ты был сегодня очень хорош в роли обезьяны. И подмастерье у тебя начинает получаться. Только убери эти конфузливые смешки.

— Прогулку студентов в 16-й сцене можно еще подсократить. И потом, господа студенты—вы трое,— смех в ответ на слова доктора у вас не совсем получился. Смех должен быть резким, внезапным. Кроме того, ваши лица светятся умом, а должны

светиться глупостью. Вид у вас должен быть глупый и надутый, точно такой, каким представлял себе Бюхнер этих студентов.

— Начало сцены 18-й — тамбурмажор в кабачке — чуть ленивое, Лассе. Придумай что-нибудь, надо дать толчок действию. Мне кажется, тамбурмажор должен жутко скандалить.

— Прюссе, ты акустически находишься в довольно невыгодном положении, стоя прямо под просцениумом. Тебе придется говорить чуть громче.

— Сегодня в сцене убийства Гуннель опять чуть не убили по-настоящему.

Томми: Но сегодня я не виноват!

— Вам надо потренироваться.

— Томми, самоубийство в сцене 26-й еще не обрело нужного ритма, нужного дыхания. И с плачем и предсмертными стонами пока не получается.

— Гуннель, когда они выносят тебя в 27-й сцене, помни, что зрители на сцене видят твое лицо.

Гуннель: Мне было трудно собраться после удара.

28 февраля

Режиссерский мостик из партера убран. Прибыли зонтики для девушек из хора. Ингмар обращается к публике:

— Помните — вы все тоже участники спектакля. Актеры вас видят. Если вы отвлеклись или, например, едите яблоко, как кто-то делал вчера, внимание актеров рассеивается. Не забывайте, что успех каждого представления зависит от того, в какой степени актер сумеет вжиться в роль. Вы приходите сюда, чтобы испытать какие-то эмоции. Актеры пытаются удовлетворить ваше желание, и они чувствуют вашу реакцию. Попробуйте воспринимать происходящее на сцене по возможности естественно и непринужденно.

Прогон сцен 1—28. Начало немножко нервное. Сигге не может найти скамеечку, на которую должен посадить Войцека, но он быстро нашелся и заорал: «Принеси-ка скамеечку!» У Томми не ладится с прутьями, стоя за кулисами, он никак не может как следует обхватить всю охапку прутьев и поэтому чуть запаздывает на выход во 2-й сцене. Зато вахтпарад удался на славу — маршируют так, что весь амфитеатр дрожит. В сцене 5-й — балаганы — Акке придирчиво осматривает «местную шлюху», и это, как всегда, получается у него очень смешно. Две школьницы, сидящие за мной,

восхищенно хихикают на реплику Калле: «Этой бы девице кирасирами плодиться!» Лошадь им тоже очень нравится. В сцене 7-й Лассе, перейдя от словесного обхаживания Марии к делу, эффектно выплевывает огрызок сигары. Гуннель качает левой ногой. Сцена заканчивается совершенно недвусмысленно, сопровождаемая полновесными оплеухами. В сцене 8-й Томми, перед тем как выйти на площадку, мгновенно стоит за скелетом. Его попытки помочиться вызывают смех. А Тоссе заводится: «Своими глазами вижу: Войцек мочится на стену!» В сцене 9-й у Гуннель появляется одна сережка — в левом ухе. Все-таки лучше, чем ничего! Сигге резко хватает Тоссе при встрече в сцене 10-й. Тоссе извивается, пытаюсь высвободиться, — получается неплохо. Томми в 11-й сцене отправляет стул прямиком в амфитеатр — по счастью, там сегодня никого нет.

В сцене 18-й Эрик угодливо кланяется вслед Лассе после того, как тот отдубасил Войцека — тем самым он добивается превосходного смыслового акцента. Томми в сцене 19-й на бегу спотыкается — с корзиной для вина в руках — и падает прямо посередине площадки. Душераздирающий крик Гуннель в сцене убийства! В сцене 26-й — самоубийство — предсмертные стоны и плач Войцека стали вроде бы сильнее, чем прежде.

И вообще — накал игры сегодня весьма высок, несмотря на нервозность — или благодаря ей? — и мелкие промахи! Время: 1 час 36 мин.

После перерыва Ингмар объясняет зрителям суть репетиционной работы.

— То, что вы видите, может показаться скучным и однообразным. Кто-нибудь читал статью в сегодняшнем номере «Дагенс нюхетер»? Ее написал некто побывавший у нас на репетициях и увидевший в них сплошное натаскивание. Он пишет, будто я только и делаю, что инструктирую актеров и даже дошел до того, что рассказываю анекдоты. А актеры — просто попугаи.

— Буду краток. Репетиционная работа распадается на различные моменты. Отчасти это моменты чисто эмоционального характера, когда мы с актерами решаем вопрос о том, какие чувства и переживания должны быть отображены в тех или иных сценах. Эта работа идет с самого начала, еще в репетиционном зале. Это время оживленных дискуссий, когда каждый отстаивает свою точку зрения, в результате чего в принципе

становится ясным эмоциональный заряд спектакля.

— Теперь, когда мы — 19 актеров и 20 человек хора — находимся на небольшом игровом пространстве сцены, все предельно обнажается. Необходима максимальная точность движений, чтобы избежать несчастных случаев — актеры, к примеру, просто могут ненароком убить друг друга. Для этого требуются усердные тренировки. Актеры должны точно знать, как поставить ногу или как держать руку, чтобы чувствовать себя уверенно, чтобы не нарушить ритм.

— После того как актеры твердо усвоят свои мускульные движения и пространственное поведение, они могут дать волю чувствам. Но до этого идет упорный тренинг, и мы все убеждены, что так и должно быть.

Тоссе: Можно мне сказать! Я просто хотел бы от имени всей труппы заявить, что мы очень довольны тем, как проходили репетиции. И не было никакого тренинга, а было осмысление.

— Сейчас модно говорить о театре-учреждении. А почему бы в самом деле такому театру не иметь право на существование? Крупный театр, где персоналу обеспечивается максимум свободы и условия для работы.

— Ну, а теперь я перехожу к разбору сегодняшнего прогона. По-моему, Сигге стоит выходить с уже повязанной вокруг шеи салфеткой. А то у Томми возникают трудности при завязывании.

Томми: Больно уж они хорошего качества. Жесткие и неудобные.

— Арне, позаботься о том, чтобы достать более мягкие салфетки. (К публике.) Приходится думать и о таких мелочах!

— Сцена с зонтиками не получилась. Необходимо поупражняться. Лассе и Калле, в вашем тяжелом чеканном шаге при выходе на сцену должно ощущаться сладострастие, вы наслаждаетесь своей воинственностью.

— Из-за сцены слышен каждый звук. Черт его знает, что с этим делать. Не разговаривайте, пишите то, что хотите друг другу сказать, на грифельных досках. Даже шуршание платьев и то слышно!

Калле: У нас бывают паузы по полчаса, когда нам не нужно выходить на сцену. Можно нам на это время уйти?

— Нет, вы должны просто сидеть тихо. Гораздо удобнее, если вы это время проведете за сценой. В «Комеди Франсез» актеры весь спектакль сидят за сценой, каждый на своем, закрепленном за ним, стуле.

Возможно, они приносят с собой фонарики, сидят себе и читают.

— Гуннель, в 5-й сцене ты должна повернуться более стремительно, сделать акцент на этом движении! Иначе внимание публики будет отвлечено на толпу, уходящую с ярмарки.

— Уффе, сегодня, когда ты гипнотизировал лошадь, кончик кнута почему-то не дрожал. И еще — поотчетливей произноси слово «естество», а то оно звучит неразборчиво.

— Когда Свен-Эрик кинет помидор, пусть обезьяна — Урбан — завизжит. (Урбан доволен. Все остальные тоже.) Есть некоторый риск, что помидор попадет в кого-нибудь из зрителей амфитеатра — Свен-Эрик, ты не мог бы изменить направление броска так, чтобы в зону обстрела вместо публики попал бы хор?

Свен-Эрик: Я ведь левша.

— Придется изменить всю мизансцену! Сделаем лучше так — ты подойдешь к Ульфю и размажешь ему помидор по лицу. Получится даже смешнее.

— Ульф, не мог бы ты сказать «без одной минуты двенадцать» вместо «без одной минуты десять», когда лошадь показывает время. Это будет соответствовать истинному времени — действие ведь происходит накануне первой мировой войны.

— Гуннель, может быть, отказаться от бутылки в 9-й сцене? Она не дает нужного эффекта, и кроме того, ни в одной другой сцене нет и намека на пристрастие Марии к спиртному, так что и здесь это ни к чему.

— Акке, в сцене 12 банка с сапожной мазью не нужна. И достаточно одной пары сапог.

Акке: Большое спасибо. Моя роль становится все короче.

— Томми, твое падение с корзиной в руках в сцене 19-й, когда ты направлялся к еврею, вышло очень удачно.

Томми: Да, сегодня оно получилось.

— А после этого попробуй сделать так: медленно встань, подними голову к свету и покружись на месте. Ты словно подчеркиваешь абсолютное одиночество Войцека на площадке. Это будет дополнительный номер, который удлинит спектакль на полминуты.

— А вообще спектакль начинает приобретать компактность. Чего мы еще можем добиться, так это большей резкости контуров, чуть более грубой, непристойной тональности. Чтобы фурии бесновались в полную силу.

1 марта

— Гуннель, песенку про цыгана ты поешь прекрасно, с щемящей тоской, в ней проскальзывает даже что-то цыганское. Ты не могла бы усилить этот оттенок цыганщины?

— Томми, сцена с малышом, лежащим на стуле — когда ты говоришь: «Вот она, бедность-то наша чертова!» — должна звучать как призыв к революции. Эти слова идут из самого нутра. Подумай, как это сделать — я не знаю.

— Даниэль, перед тем как на сцену вбегает Войцек в поисках ножа, должны бить литавры — бом-бом-бом. Громко, изо всей силы, так, чтобы весь театр задрожал.

— Один вопрос я хотел бы обсудить и с труппой и с публикой. Дело в том, что в подобном спектакле, где есть несколько смертей, актерам вовсе необязательно выходить на аплодисменты. И в программе можно было бы написать, например: «Просьба не аплодировать». Что вы на это скажете?

Лассе: Мне было бы не по себе выходить и кланяться.

Гуннель: А я ничего не имею против. Напротив, не выходить на поклон — мне кажется, в этом есть что-то искусственное.

Маргарета: Аплодисменты создают определенную отстраненность от спектакля, и это хорошо.

Прюссе: Мне нравится отстраненность, но здесь она не годится.

Ингмар спрашивает всех актеров по очереди. Большинство сходится на том, что аплодисменты не нужны и актеры не должны выходить на поклоны. Тогда Ингмар обращается к зрителям.

Дама в партере: В задачу режиссера не входит режиссирование поведения публики. Если спектакль захватит зрителей, они поступят так, как сочтут нужным — либо будут аплодировать, либо не будут.

Девушка в амфитеатре: Мне бы хотелось, чтобы актеры вышли на сцену — по крайней мере можно убедиться, что Томми жив.

Ингмар подводит итог: публике оставляется ее право аплодировать, а актерам — выходить на поклоны. Так что никаких указаний на этот счет в программе не будет.

4 марта

Техническая репетиция: установка света. Рядом с Ингмаром мастер по свету, ведущий спектакля, который записывает схему световых позиций, художник-декоратор и ассистент режиссера.

Над амфитеатром на кольце смонтировано 13 прожекторов. Натянуты и падуги — из плотной коричневатой стеклоткани.

Ингмар начинает с установки всех прожекторов в нужное для каждого эпизода спектакля положение. Затем он определяет моменты перемены света — сцена за сценой. Таких моментов набирается свыше пятидесяти. Перед ним на столике лежит схема всех прожекторов. Устанавливая каждый световой момент, он перебирается на сцену и в форганг, чтобы проверить освещение и с этой стороны. Если он удовлетворен светом, момент заносится на перфокарту регулятора и затем уже включается автоматически.

Ингмар работает очень методично и сосредоточенно. Глядя на свою схему, он отдает четкие распоряжения.

В сцене 1-й он оставляет слабый свет над амфитеатром. «Хочу, чтобы люди видели друг друга». В сцене 2-й — тень листвы, коричневато-зеленоватый узор на подиуме. В сцене 4-й — забор справа освещается лучами заходящего солнца. В сцене 5-й — балаганы — над сценической площадкой свисают гирлянды цветных лампочек.

В 14 часов 59 минут 30 секунд Ингмар завершает установку последнего светового момента. В 15.00 заканчивается рабочая смена осветителей.

Я спрашиваю у Ингмара, не идет ли эта виртуозная световая партитура, создаваемая ею иллюзорность, вразрез с общими принципами постановки. Не сильнее ли проявилась бы присущая театру магия при ярком рабочем свете? Ведь Ингмар так часто подчеркивал, что магию творит своими действиями сам актер. Нужна ли в таком случае подобная световая партитура?

— Я прекрасно сознаю, что здесь передо мной проблема выбора. Мне очень нравится одно высказывание Брехта: «Ни один театр в мире не способен, даже с помощью самой совершенной осветительной аппаратуры, имитировать описание вересковой пустоши, сделанное поэтами эпохи Реставрации, не говоря уж о самой пустоши».

— Но я решился на такое освещение по двум причинам. Во-первых, я ставлю спектакль не для

знатоков и специалистов, а для людей, которым, как я полагаю, требуется наша помощь. Если благодаря свету мы ритмизуем спектакль, то тем самым, я думаю, мы поможем им воспринять увиденное на сцене. С помощью света я могу сжать, сконцентрировать действие для зрителей, не дать ему распасться. Кроме того, мне кажется, имея такую аппаратуру, было бы неестественно не использовать ее. Широкой публике неизвестна нынешняя мода на постоянный свет — а я меньше всего хотел бы услышать обвинение в односторонности.

— При установке света я исхожу из своего видения произведения. Я хочу конкретизировать каждый отдельный момент, показать, в какое время года или в какое время дня происходит действие, или в какой ситуации находятся персонажи. Но свет этот не реалистичен, он весьма условен.

— Есть и другая причина: глаз устает, если на сцене все время один и тот же свет. Это особенно относится именно к данному спектаклю, поскольку сценическая площадка дает весьма сильные блики. Лампы установлены почти отвесно, и поэтому свет отражается на сидящих в амфитеатре. А глаз снизу не защищен, и потому свет может раздражать, если его не менять.

— И наконец, для меня важен еще один момент: с помощью света я просто-напросто леплю лица актеров.

5 марта

Костюмная репетиция. Как и вчера — и завтра тоже, — сегодня «технический» день, поэтому публики нет. Актеры рассматривают друг друга. В воздухе ощущается волнение и напряжение. Ингмар сидит за режиссерским столом в партере, рядом с ним Марик. Перед ними Арне Люнд и парикмахеры, Арне Хертлер за пультом управления в амфитеатре, с наушниками и микрофоном. Даниэль у барабанов и литавр.

6 марта

У актеров новый грим и парики. Агда выглядит как настоящая цирковая примадонна, на голове шапка рыжих кудрей — «Mon Dieu!», восклицает Ингмар, увидев ее. У Ульфа вид в высшей степени демонический — «этакий Ингмар Бергман», комментирует Ингмар. У Прюссе на голове котелок вместо вчерашней ермолки, благодаря чему он выглядит чрезвычайно импозантно. Малин вроде бы на шестом месяце бере-

менности — шаг вперед по сравнению с вчерашним.

— Акке хорош,— говорит Томми.

У самого Томми измученное, морщинистое лицо и седая голова — это Войцек, по лицу которого уже видно, что перед нами сломленный, загнанный человек.

Гуннель все еще больна, но она обещала прийти завтра. Учитывая ее состояние, Ингмар решает, что и завтра репетиция пойдет при закрытых дверях.

Как обычно, идет прогон всей пьесы.

Сцена 2: После реплики Войцека: «Как светло-то стало! Над городом зарево! Все небо горит! И словно трубный глас сверху» — Ингмар спрашивает:

— Подкрепить твои слова светом?

Томми: Не надо. Хорошо бы только раскаты грома сделать посильнее при слове «гремит».

Сцена 26: Добавляется еще один световой момент — слабый лунный свет во время предсмертного стога Томми. Получается резкий контраст по сравнению со следующей, 27-й сценой, где дается полный свет.

— Я хотел бы, чтобы у Войцека были обветренные красные руки, под ногтями грязь, ну и тому подобное.

— Сиф, я помню одну слепую старуху, которую видел в детстве. На ней были очки, но только с одним стеклом, да и то мутным. Ужасно патетическое получилось впечатление. Может, мы тоже попробуем что-нибудь в этом роде?

Сиф: По-моему, прекрасная мысль.

В заключение очень тщательно репетируется уход со сцены участников сцены 25-й. Ингмар показывает каждому актеру и каждой группе массовки, как, куда и в каком порядке они должны покидать площадку.

Томми: Здесь ведь необязательно так уж торопиться?

— Обязательно. Это как смена кадров.

7 марта

— Попробуем прогнать всю пьесу. Я не буду вас прерывать. И вы тоже не останавливайтесь, ладно? Будем играть подряд, даже если где-то возникнут накладки.

Спектакль шел сегодня 1 час 37 минут. На удивление без помех.

— Всем мои комплименты! Прекрасно! Ваши лица—само внимание, сосредоточенность, сопереживание. Просто здорово!

— Вообще же все было великолепно, без нервов. Конечно, это дрессировка, но тем не менее впечатление такое, что вы действуете на удивление добровольно.

— Я вынужден сделать вам прививку. Вы должны ясно осознать, что по разным причинам атмосфера вокруг этого спектакля накалилась. Те выпады, которые мы читаем в газетах, лишь верхушка айсберга, гораздо больше скрыто в глубине.

— Наш спектакль представляет собой угрозу определенным, популярным в последние годы теоретическим рассуждениям о том, каким быть театру. А поскольку это угроза, придется считаться с тем, что оценки спектакля могут быть самыми поразительными. Вплоть до желания стереть спектакль в порошок.

— Нашу новую форму распространения билетов, как и открытые репетиции, многие уже объявили идиотизмом. Вопрос не в том, хорошо это или плохо, а в том, насколько это соответствует привычному. Наши же репетиции, наш спектакль не соответствует ни одному принятому образцу.

— Чрезвычайно важно отстаивать результаты нашей работы и наши убеждения. Не бояться. Непокоримо верить в то, что мы делаем. При таком положении вещей нет места сомнениям.

8 марта

Суббота. В зале и на сцене ни одного свободного места. Много желающих попасть в театр осталось за дверями. Ингмар приветствует публику, пришедшую на 32-ю репетицию.

— Сегодня мы впервые монтируем различные элементы спектакля: актеров, свет, грим, костюмы, зрителей. Это чрезвычайно увлекательно. Но я хотел бы еще раз напомнить, что это только репетиция.

Спектакль сегодня производит по-настоящему сильное впечатление. Хороша Гуннель—пылкая, страстная. Как будто она обрела второе дыхание. Зрители явно захвачены. В начале довольно часто раздается смех, хотя с первого ряда амфитеатра, где я сижу, мне

кажется, что зрители, находящиеся на сцене, смеются чаще и реагируют живее, чем публика в зале. Зато выходы и уходы актеров через форганг отсюда кажутся особенно эффектными. Великолепен уход Гуннель в 9-й сцене: она исчезает в темноте—черная коса на фоне белой блузки.

Ингмар тоже доволен. После перерыва он устраивает разбор спектакля—без публики.

— Для генеральной репетиции это было даже слишком хорошо. Хотя вы, разумеется, еще не полностью используете непосредственную близость публики. Слишком робкие взгляды, чересчур часто вы смотрите в сторону или в пол.

— Гуннель, когда ты «вспарываешь» Лассе шпагой, начинай с низа живота.

Гуннель: Но острие сабли очень плохо скользит. Я вчера оцарапала Лассе.

— И прекрасно!

Гуннель: Лассе так не считает.

— Биргер, надо будет убрать позументы и золото с твоей куртки. Тут ко мне подошел один зритель и сказал—как это, мол, здорово, что дурачок одет в форму. Поэтому мы уберем эти побрякушки. В этом спектакле не должно быть двойного дна.

11 марта

Прежде чем впустить публику, Ингмар меняет свет, падающий на куклу-труп в сцене 28-й: необходимо убрать блики.

Зрители устремляются в зал—как всегда, зал и сцена заполнены до отказа. Ингмар приветствует публику и вновь напоминает, что это только репетиция—актеры прислушиваются к реакции зрителей и соотносят с этим свою игру.

Спектакль играется с начала до конца без остановок.

После обеденного перерыва Ингмар проводит разбор без публики.

— Все было хорошо. Несмотря на неполадки с лестницей, спектакль получился. Чтобы увидеть отдельные недостатки, надо посмотреть его несколько раз. Все обнаружили присутствие духа, и я решил не прерывать вас, поглядеть, как вы справитесь.

— Мне хотелось бы обсудить с вами несколько вопросов. Прежде всего, вопрос вашего поведения до

начала спектакля. Некоторые считают вполне естественным выйти на сцену до начала, поглазеть на публику, может быть, даже поговорить кое с кем, показать места. Но получается это у вас не вполне искренне, как-то неуверенно. Поэтому завтра, я думаю, ни один человек не будет выходить на сцену до начала представления.

Томми: Очень жаль. Мне кажется, общение со зрителем до начала спектакля соответствует духу пьесы. Открытые репетиции для меня — шаг вперед, а прятаться от публики — значит, возвращаться к старому театру кулис. Мы ведь хотим не ошеломить зрителей или «обмануть» их, мы хотим, чтобы они слушали пьесу.

— Да, было бы хорошо, если бы могли внушить публике, что это своего рода незамысловатое и жестокое цирковое представление.

Турд: Во время репетиций все по-другому. Тогда совершенно естественно, что мы до начала ведем себя совершенно свободно. Но когда начнутся регулярные спектакли, я думаю, это уже не годится. Такое у меня ощущение, и объяснить его я не могу. Я работаю в театре много лет, и не желаю чувствовать себя таким эксгибиционистом, я хочу, чтобы публика слушала меня.

Свен-Эрик: Но ведь полезно подготовить публику к тому, чтобы она понимала, что кругом — сценическое пространство и что нас часто видно еще до того, как мы начнем играть. А то они начнут показывать на нас пальцем и говорить: «Смотри-ка, а мы их видим!» — даже в тех местах, где так и должно быть.

Томми: Если мы им покажем все тайны, они потом не будут проявлять излишнего любопытства. И это хорошо.

Свен-Эрик: Именно это я и имел в виду.

— Я бы не хотел при обсуждении этого вопроса пользоваться шкалой нравственных ценностей. Попытаемся иначе прийти к общему решению. Для меня магию театра создает именно тот шаг, который отделяет реальность от игры. Шаг от обыденного к необыкновенному. Если мы поможем зрителям сделать этот шаг, мы невольно перенесем их за пределы обыденности. Создадим у публики ощущение чего-то живительного, ощущение, возникающее, когда слушаешь, как симфонический оркестр настраивает свои инструменты.

Гуннель: По-моему, выходить на сцену до начала представления нужно и в принципе правильно. Но

сегодня мне почему-то сделалось страшно. Не могу я «обслуживать» зрителей. Мне очень жаль.

— Но, Гуннель, ты ни в коем случае не должна воспринимать это как нечто обязательное, то, что ты вынуждена делать против твоего желания. Думаю, мы решим так — каждый сам определит, как он будет поступать.

Эрик: Я вообще ужасно стеснительный, но сегодня я переломил себя, вышел и поздоровался с Нильсом Бейером *, сидевшим в первом ряду. И ни ему, ни мне это не показалось странным.

Маргарета: Я думаю, это здорово, что можно выйти на сцену и увидеть не просто публику, а отдельных людей. И поздороваться со знакомыми.

— По-моему, все новые формы, любой контакт со зрителем, идущий напрямую, а не через критиков, хорош. И я стремлюсь именно к такому театру.

Томми: Мог бы ты в следующий раз сразу начинать репетиции в присутствии зрителей, в репетиционном зале, если бы это можно было устроить?

— Да, но не 400 человек за раз, потому что это создало бы нервность, давило бы на нас, мы были бы обременены больше вонне. А это мешает прислушиваться к тому, что происходит внутри, слушать себя и друг друга. Но 50—60 человек — пожалуйста. Думаю, было бы интересно поработать перед публикой.

Гуннель: Ты все-таки говоришь: *перед* публикой, а не *с* публикой.

— Пожалуйста, могу сказать с публикой. Ничего не имею против того, чтобы принимать решения, обсудив их со зрителями, черпать у них вдохновение.

— Лошадиный навоз сделаем сине-желтым. И нужно как-нибудь его скрепить в кучу. Сегодня вышло ужасно глупо — участники хора подбирают навоз, а Томми в это время изображает трагедию.

— Тоссе, заключительную реплику, которую ты добавил в 8-й сцене: «Замечательно, что у него оказалась еще и аберрация», придется снять. Она вызывает ненужный смех. Сцена смешна и без этой реплики.

Томми: Ты стараешься, чтобы не получилось мелодрамы?

— Мне думается, у нас уже получилась мелодрама, но такая, какая нужно. Грубоватая, откровенная и артистичная. Без всякого благоговения. Таким и должно быть театральное представление.

12 марта

На первом представлении театр полон. Я сажусь в последний ряд партера. Ингмар обращается к зрителям с краткой речью:

— Сегодня в «Дагенс нюхетер» написано, что все билеты на наши репетиции проданы. Но я надеюсь, что никому из присутствующих не пришлось *покупать* билет. Если таковые имеются, поднимите, пожалуйста, руку — мы вернем вам деньги.

— Это репетиция. Мы все еще работаем. Вы пришли сюда нам помочь. Актеры по-прежнему выверяют свои действия по вашей реакции.

Спектакль начинается. Псалом звучит прекрасно. В сцене циркового представления публика так громко хохочет над «физиогномистикой», что я едва различаю смех Лассе и Калле. И наконец-то заработал «навозометательный аппарат», выдав кучу сине-желтого навоза. Соблазнение в сцене 7-й производит необыкновенно сильное впечатление — я чувствую, как сидящие рядом со мной школьницы затаили дыхание.

Арне засекает время — 1 час 34 минуты и 35 секунд. Пока это был самый лучший спектакль, кажется, он готов.

После перерыва Ингмар обращается с приветствием к новым зрителям:

— Сейчас вы станете свидетелями того, чего никогда раньше не было в этом театре. Мы играем спектакль второй раз подряд. Если кому-то из вас трудно выдержать 1 час 35 минут, лучше уйти сразу же. Но это не труднее, чем в кино.

— Актеры по-прежнему работают с вашей помощью. Знайте, здесь все делается для вас. Вы представляете собой как бы эмоциональную мембрану, и актеры все время к вам прислушиваются. Свои слова, голоса, душевные порывы они соотносят с вами. И они за вами наблюдают.

Я сажусь в верхнем ряду амфитеатра, прямо под Арне. Реакция публики вроде бы более сдержанная, чем утром. Возможно, актерская игра в первом спектакле была пронзительнее, но я не нахожу больших различий. А к концу напряжение заметно возрастает. Большое впечатление оставляет игра Томми, когда он вынимает нож и идет к Гуннель, неверными шагами, с

остекленевшими глазами, словно лунатик. Крик Гуннель, полный страха, пробирает до костей.

До сих пор публика аплодировала после каждого спектакля. Но еще никто из актеров ни разу не выходил на поклонны. И это кажется вполне естественным, публика вроде и не ждет этого.

13 марта

Театр заполнен до отказа. Ингмар, как обычно, обращается к публике с кратким вступительным словом. Я сижу в амфитеатре, прямо под балконом. Отмечаю немало новых интересных деталей: в сцене 5-й Гуннель от души смеется над проделками маленькой обезьянки, а Акке стоит, раскрыв рот от изумления. У Томми на лице почти ничего не отражается. В сцене 9-й Гуннель, говоря о «благородных господах, что целуют им ручки», очень кокетлива. Но в конце сцены она роняет зеркало, которое разбивается вдребезги. Ингмар останавливает спектакль и велит подмести пол, чтобы никто не порезался. Остановка воспринимается почти с облегчением — можно чуть расслабиться, осознать, что это все-таки только репетиция.

В сцене 13-й глаза Томми мечут молнии, когда он поворачивается и видит Лассе с Гуннель на балконе: «Дьявол!» Во время драки в кабачке Лассе с такой силой сдергивает с Томми брюки, что они лопаются по шву вдоль одной брючины, и Томми приходится нелегко. В сцене 27-й мое внимание обращает на себя уход Акке со сцены — опустошенный, тяжело ступая, он замыкает процессию, уходящую за телом Марии в форганг.

Спектакль прошел на столь же высоком уровне, что и вчера. Судя по всему, он готов.

Второе представление начинается в 13.21. На этот раз Ингмар не делает никакого вступления.

В сцене 2-й Томми так сумел произнести слова «Над городом зарево», что я вдруг *увидел* молнию.

Заключительную сцену — осмотр трупа — Тоссе проводит рассеянно, как бы мимоходом, что производит впечатление чудовищного цинизма.

Зрители разошлись, и Ингмар поднимается на подиум — вся труппа сидит в амфитеатре.

— Большущее вам спасибо! Я чертовски горд за вас. Сегодня я сидел на самых плохих местах, и тем не менее не смог записать ни одного замечания.

— Меня, как режиссера, переполняет чувство огромной благодарности и радости. Когда каждый из вас так выкладывается даже в мелочах, я ощущаю, как много я от вас получил. Не могу выразить, как я вам благодарен.

Тоссе: Но это твоя заслуга, потому что ты дал нам бесконечно много. Мы даем и получаем—в этом-то и состоит удивительное чувство общности.

— Да, да, вот это и есть настоящий театр, что бы там ни говорили, настоящий групповой театр!

— А вы знаете, сколько человек побывало на наших открытых репетициях? Пять тысяч! Что вы на это скажете? Но все-таки будьте готовы к худшему. Об этом спектакле будут говорить массу гадостей. Уже ходят слухи, что полог в зале обошелся нам в миллион!

Я спрашиваю сидящую рядом со мной Марик, сколько стоил полог в действительности. Шесть тысяч крон и четыре рабочих дня! Амфитеатр обошелся в 45 000 крон, что соответствует стоимости обычных декораций для спектакля, идущего на большой сцене. Но амфитеатр можно использовать и в дальнейшем.

В конце своего выступления Ингмар старается внушить актерам уверенность в своих силах.

— Мы разговаривали с людьми, побывавшими в театре. Мы знаем, что сумели дать им то, что они не часто получают в театре. Так что выше голову! Мы будем твердо стоять на своем, ни на минуту не забывая о своей моральной ответственности. Я буду приходить на спектакли очень часто, и, если вы не против, мы потом будем собираться все вместе и проводить краткий разбор. Если вы захотите что-нибудь спросить или поправить, обращайтесь к Йорану или Матсу—они все время будут рядом. И не забывайте показывать зрителям места на сцене, так, чтобы вы всегда играли окруженные со всех сторон людьми.

Итак, сегодня была последняя репетиция, или последнее дневное представление. Потом мы сидим в кафе за чашкой кофе: Гуннель, Сиф, Томми, Акке, Йоран и я. Гуннель говорит, насколько уверенно она себя чувствует—ощущение, которого обыкновенно так не хватает актерам накануне премьеры. Остальные тоже соглашаются с ней. Спектакль уже встретился со зрителем, и четыре представления в последние два дня прошли очень ровно, продемонстрировав его готовность.

14 марта

Первый вечерний спектакль. Платный. Все билеты проданы. Ингмар предлагает, чтобы мы вошли в зал вместе с публикой. Он в приподнятом настроении, часто останавливается, разговаривает со зрителями, показывает, куда им идти.

Но несмотря ни на что, сегодня вечером атмосфера особая. Сам я чувствую некую торжественность и даже печаль: впереди пустота, общая работа подошла к концу!

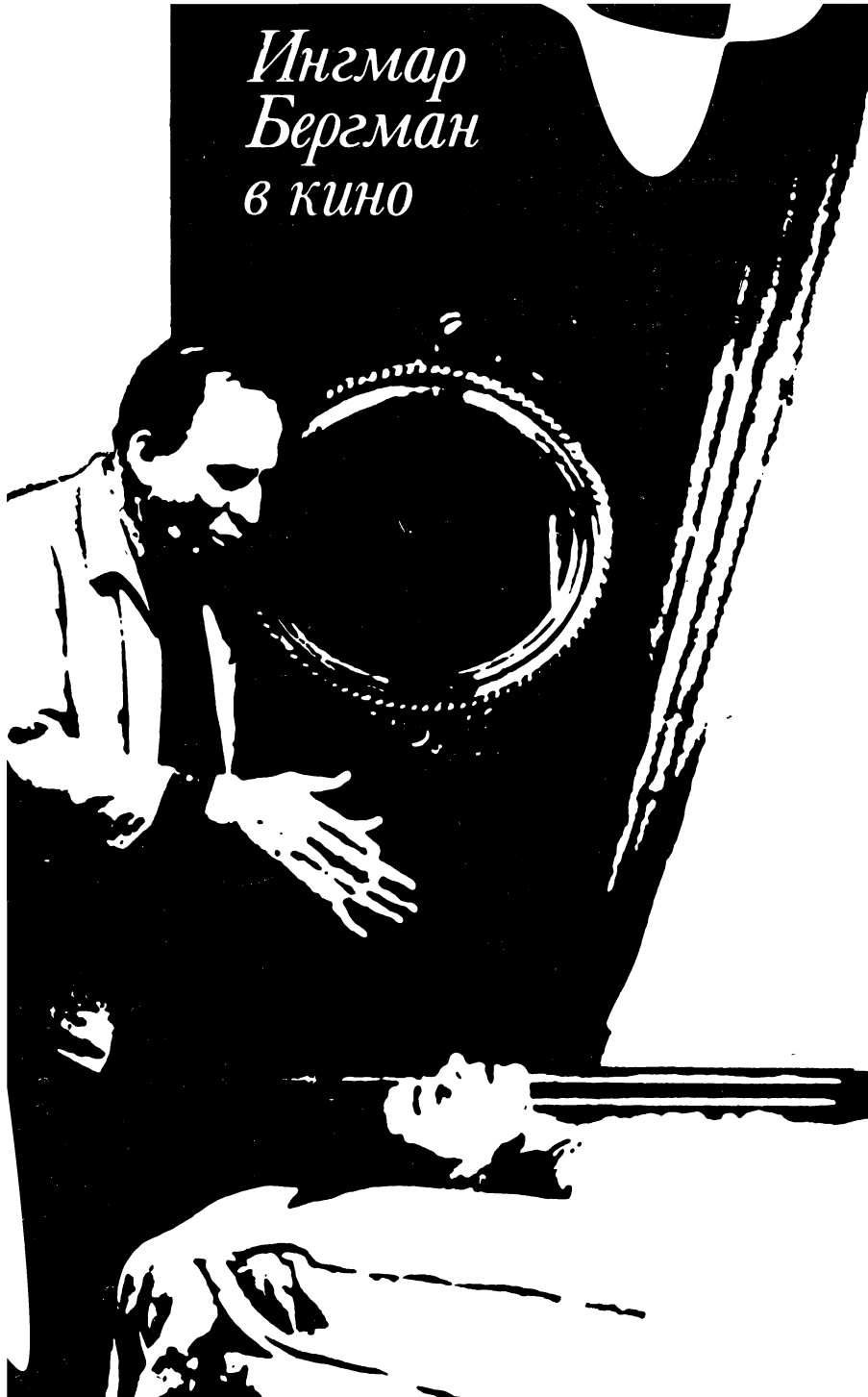
Актеры собираются на подиуме, по крайней мере большинство. Они ведут себя весьма непринужденно, но, я думаю, тоже ощущают некоторое напряжение. И играют с особым блеском. Уже в первых командах Калле Биля звучат новые жесткие ноты — он сегодня был у врача, проверял голосовые связки — и сейчас не жалеет голоса. Сцена убийства ужасающа. Сквозь бешенство Войцека прорывается его бессилие. Публика потрясена, впечатление такое, словно все перестали дышать!

Аплодисменты по окончании представления. Актеры на поклоны не выходят. Время — 1 час 36 минут 24 секунды.

Второй спектакль начинается в 20.15. Я сажусь в последний ряд партера. В ряд передо мной пробирается Улоф Пальме. Свободных мест нет. Действие разворачивается с еще большим накалом и драматизмом: каждый эпизод отточен, доходчив, несет в себе большой эмоциональный заряд. Это, несомненно, пока лучший спектакль.

По окончании мы собираемся в кафе. Актеры бурно аплодируют Ингмару. Он благодарит, с трудом подбирая слова. Сиф провозглашает здравицу в честь «боксеры Бергмана». Все обнимаются и благодарят друг друга. Напряжение спало, общая сосредоточенность уступила место раскованности.

*Ингмар
Бергман
в кино*



Бергман о Бергмане

Предисловие

Наша первая встреча с Ингмаром Бергманом по поводу этой книги состоялась в феврале 1968 года в киногородке в Сольне. Незадолго перед этим мы рассказали Бергману о нашем замысле.

Для того чтобы уговориться, как пойдет наша совместная работа, мы собрались в кабинете Бергмана в киногородке и провели с ним беседу о фильме «Час волка», который тогда еще только вышел на экраны. Это интервью было впоследствии опубликовано в шведском журнале «Чаплин»* и в зарубежных журналах по киноискусству.

После пробного интервью мы решили подготовить эту книгу. Первое интервью было взято в том же году, в середине лета. Всего до февраля 1969 года было взято двенадцать интервью. В апреле 1970 года мы снова встретились, чтобы взять еще одно интервью и дополнить книгу материалами о двух фильмах, которые вышли на экраны в 1969—1970 годах; кроме того, Бергман хотел воспользоваться этой возможностью, чтобы рассказать о своих новых взглядах на киноискусство и методах работы.

Киногородок, Сольна, 25 июня 1968

С. Б.¹ Может быть, ты расскажешь, когда и как возник у тебя интерес к кино и театру?

И. Б. Это началось в столь раннем детстве, что я уже почти ничего не помню. Помню только, что первый фильм, который я увидел — это было приблизительно в 1924 году, мне тогда было лет шесть, — шел в кинотеатре «Стуре» в Стокгольме. Фильм назывался «Красавчик-вороной», и в нем рассказывалось о лошади. Я до сих пор очень живо помню один эпизод с пожаром, где все горело. На меня это произвело такое впечатление, что я раздобыл книгу «Красавчик-вороной» и выучил наизусть главу о пожаре. Тогда я еще не умел читать.

И. С. Ты, наверное, ходил в кино и со своим старшим братом?

¹ С.Б.— Стиг Бвёркман, архитектор, редактор журнала «Чаплин», кинокритик, режиссер; Т.М.— Турстен Маннс, переводчик, редактор журнала «Чаплин», кинокритик, кинооператор; И.С.— Йунас Сима, журналист, редактор журнала «Чаплин», кинокритик, кинооператор; И. Б.— Ингмар Бергман. Публикуется в сокращении. (Прим. ред.)

И. Б. Да, в Эстермальмскую гимназию. По субботам в шесть вечера. Только это уже было потом.

И. С. А что ты там смотрел?

И. Б. Фильмы для школьников. Помню только, что более всего меня восхищал проектор, стоявший наверху на галерее, и парень, который его обслуживал. Я подолгу жил в Упсале у бабушки, и там я познакомился с человеком, работавшим киномехаником: мне казалось, что он каждый вечер пребывает в раю. Я понемногу подружился с ним, и каждый раз, когда бабушка разрешала мне пойти в кино, я шел к нему, смотрел кино сверху из проекционной и экономил деньги.

С. Б. Сколько тебе было тогда лет?

И. Б. Наверное, лет десять или одиннадцать. Среди моих родственников была одна довольно богатая тетка, которая всегда дарила нам на Рождество какие-нибудь особенные подарки. Она очень любила нашу семью, и мы, дети, даже поминали ее в своих вечерних молитвах. На рождество мы всегда получали красивые подарки; для них под лестницей стояла большая коробка, которая постепенно наполнялась. Мне было тогда лет девять или десять. Наконец в коробке появились подарки от тети Анны, и на одном из пакетов было написано «Форснерс»; я сразу понял, что там кинопроектор. Я уже несколько лет мечтал о нем, но родители считали, что я еще слишком мал.

И. С. «Форснерс» — так называлась тогда известная фирма фото- и кинотоваров?

И. Б. Да, большая фирма на улице Хамнгатан в Стокгольме. Я просто стонал от нетерпения, но, поскольку мой отец был пастором, в нашей семье дети получали подарки не в канун Рождества, а только на следующее утро. Я едва дождался этого дня, и можете себе представить мое разочарование, когда проектор получил мой брат, который был старше меня на четыре года, а я — плюшевого мишку. Это было одним из самых горьких разочарований в моей жизни. Брат совершенно не интересовался кино. У нас с ним была целая куча оловянных солдатиков, и на следующий день я купил у него кинопроектор за половину своей армии; после этого я проигрывал ему все сражения. Зато у меня теперь был кинопроектор. Мне никогда не забыть, как он был устроен. Не знаю, попадались ли вам когда-нибудь эти старые проекторы. Это был высокий жестяной ящик, черного цвета, с очень простой системой линз, с керосиновой лампой внутри, с

трубой, которая торчала вверх и из которой потихоньку шел дым. Проектор годился для показа бесконечных фильмов—это были ленты длиной примерно два-три метра—и, кроме того, мог служить диапроектором для диапозитивов—цветных картинок на стекле, из Германии, с нарисованными на них Красными Шапочками и Снегурочками. Проектор с керосиновой лампой в качестве источника света давал крошечное изображение.

Я до сих пор хорошо помню свои первые фильмы. Это было волшебное переживание. Самый первый был коричневого цвета и назывался «Метелица».

Вначале мы увидели девушку в народном костюме, которая спала на лугу. Она просыпалась, вставала, немного кружилась и затем уходила вправо, или влево, если смотреть наоборот. Пока пленка прокручивалась, это все время повторялось. Потом мне сказали, что можно пойти в «Клесторпбоден», магазин игрушек на Смолангтан, прямо напротив Королевской библиотеки. В этом магазине продавалась пленка по пять эре за метр. Там были большие и маленькие катушки пленки, которые я покупал в течение многих лет. Потом я узнал, что пленки можно склеивать. Я купил в аптеке какую-то жидкость, которая называлась уксусный эфир и так жутко пахла, что начинала кружиться голова. Для кусков пленки, купленных в магазине, я придумывал собственный сюжет, который рассказывал, пока прокручивал фильм.

Потом я смастерил из сборных конструкций что-то вроде штатива и катушки для пленок. Теперь я мог наматывать на катушку по пятьдесят—семьдесят пять метров. Я усаживался с керосиновой лампой в кладовке для одежды и крутил там свой фильм. Можете себе вообразить, что было бы, если б я устроил пожар: мы жили тогда в большом деревянном доме. Наконец, мое кино было электрифицировано. Я раздобыл лампу в 75 ватт: получилось довольно приличное изображение, которое можно было смотреть с расстояния двух метров. Потом я понемногу скопил деньги и купил проектор большего размера, который стоил огромную по тем временам сумму—65 крон.

Постепенно я начал увлекаться и театром—кукольным. Правда, я никогда не играл в настоящий театр, может быть, только раз или два, но кукольный театр у меня был.

И. С. Его тебе тоже подарили?

И. Б. Нет, его я целиком сделал сам. Начинался он очень примитивно, под столиком для игр со скатертью

вместо занавеса. А потом вплоть до самого окончания гимназии я все время строил кукольные театры: с поворотным кругом, с опускающейся сценой и прочими техническими трюками.

Т. М. Когда это было?

И. Б. Я получил аттестат в 1937 году, а говорю я о периоде с 1924 по 1937 год.

Т. М. А когда был первый кукольный театр?

И. Б. Когда мне было лет одиннадцать или двенадцать.

Но вернемся к проектору. Для своего нового проектора я делал, вернее, монтировал фильмы. Затем я построил себе из картона кинотеатр с экраном. На этом экране я и демонстрировал свои фильмы и воображал, будто это настоящее кино.

И. С. А зрители у тебя были?

И. Б. В большинстве случаев единственным зрителем была моя сестра, которая терпеливо смотрела все, что я придумывал.

С. Б. У тебя сохранились какие-нибудь из этих фильмов?

И. Б. Нет, они все пропали.

И. С. И ты никогда не приглашал на просмотры соседских ребят?

И. Б. Нет, я был слишком робким. Один раз мой театральный спектакль пришла посмотреть моя мать, но, как правило, зрителей вообще не было.

С. Б. А свои кукольные спектакли ты тоже не показывал зрителям?

И. Б. Нет, никогда.

С. Б. Какие пьесы ты ставил? Или ты писал собственные пьесы по прочитанным книгам?

И. Б. Я использовал всю мировую драматургию. Я поставил «Счастливчика Пера» и «Местера Улуфа», еще многое из Стриндберга и даже «Синюю птицу» Метерлинка. Но охотнее всего я выбирал те вещи, в которых нужно было много работать с театральной машинерией и светом.

И. С. Стало быть, ты покупал фильмы. А были среди них фильмы Чаплина?

И. Б. Нет. Там, в магазине, вообще не было фильмов целиком, только куски еженедельной кинохроники и обрывки из старых художественных фильмов—все вперемешку. Тогда еще не продавались копии кинофильмов.

После получения аттестата я продал весь свой хлам двоюродному брату, который был младше меня,—у

меня тогда было очень мало денег на карманные расходы. Так все и пропало. Не знаю, куда он подевал их. Иногда я и сам жалею об этом, было бы интересно снова посмотреть их. Но тот небольшой фарс из фильма «Тюрьма» представляет собой реконструкцию короткого отрывка из фильма, который я когда-то купил в магазине.

И. С. Пока ты учился в гимназии, ты часто ходил в кино?

И. Б. Да. Ходить в кино было моей маниакальной страстью. У меня и сейчас порой бывают такие приступы, особенно когда я сам работаю над каким-то фильмом.

И. С. А это не отвлекает тебя от твоих собственных замыслов?

И. Б. Нисколько. Но раньше, когда я только начинал как режиссер, это очень мешало. Вечерами, сидя в кино, я сравнивал то, что видел на экране, с тем, что сам только что сделал.

С. Б. Но ведь, вероятно, даже и сейчас, когда ты знаешь, что работаешь уже в собственной манере, случается, что, сидя в кино, ты невольно сравниваешь увиденное с тем, что ты сам делаешь. И ты невольно попадаешь под влияние сцен и кадров, которые тебе нравятся?

И. Б. Когда я работаю над каким-то фильмом и смотрю в это время, например, фильм Вильгота Шёмана*, Феллини или кого-нибудь еще, то я сужу об их фильмах, исходя из того, чем я сам в этот момент занят. Но прямого сравнения, думаю, быть не может. Нет, я защищен от непосредственного воздействия на себя. Правда, иногда при сильном переживании, вызванном чьим-то фильмом, может возникнуть ненадолго ощущение, будто все, чем ты сам занимаешься,— бессмысленно. Подобное чувство я испытываю иногда, когда смотрю телевизор. Тогда у меня порой возникает мысль, что художественные фильмы—это нечто устаревшее, хлам, который можно убрать в чулан. Но это, скорее, моральная дилемма: драматургия, которую мы создаем в кино, по степени психологического воздействия, по непосредственности и по способности будить воображение не идет ни в какое сравнение с теледраматургией.

И. С. Значит, ты часто смотришь телевизор?

И. Б. Да, очень часто.

С. Б. А художественные фильмы ты смотришь по телевизору?

И. Б. Смотрю.

С. Б. И каково твое отношение к ним?

И. Б. Я вообще не книжный червь, никогда им не был и никогда не стану. Зато я жадно поглощаю все, что связано с образами. Это меня глубоко волнует. Все зримое и звучащее, образ и звук, воздействует на меня очень сильно.

С. Б. В школьные годы у тебя были какие-нибудь кумиры в кино?

И. Б. В детские и юношеские годы, в двадцатые и в начале тридцатых годов, я жил словно в полусне. Я не был разбужен интеллектуально, в эмоциональном отношении ощущал полную растерянность; дома и в школе меня окружала такая среда, которая не давала никакого представления о мире. Все, что касается интеллектуального голода, проявлялось во мне лишь в виде неких бессознательных импульсов. Я был абсолютно не защищен от сильных влияний. Я посещал частную гимназию, довольно часто болел и пропускал занятия, подолгу жил у бабушки в Далекарлии,— а в родительском доме царила богобоязненная атмосфера. Все отставало от реальной жизни лет на пятьдесят. У меня не было ни учителя, ни наставника, который взял бы меня за руку и вывел оттуда. Мои школьные товарищи были такими же тупыми и скучными бездельниками, как и я сам, в моем окружении не было ничего, что могло бы возбудить и пробудить мой интеллект. Внешне это был весьма «защищенный» мир, но изнутри он был абсолютно ненадежным.

Т. М. Но постепенно кое-что начало меняться...

И. Б. Да, я поступил в высшую школу, как это тогда называлось. В 1938 году. Тогда и повеял слабый ветерок, но в целом атмосфера была еще очень душная и затхлая.

И. С. В сороковые годы в силу различных обстоятельств ты был связан со многими представителями шведской литературы и искусства, и тем не менее всегда держался особняком и не входил ни в какие группировки. Может быть, та относительная изолированность родительского дома и отсутствие социальных контактов в школе и послужили причиной твоей обособленности в художественной жизни сороковых годов?

И. Б. В сороковые годы представителей театра, кино и литературы разделяли глухие барьеры. Писатели иногда преодолевали их и писали сценарии ради заработка— презрение к театру и к кино в основном шло из университетов, но оно весьма сильно ощущалось и в

литературных кругах того времени, может быть, особенно в Швеции. Люди театра отвечали на это своим пренебрежительным отношением к литературным знаменитостям и к университетским профессорам.

С. Б. В твоём фильме «Музыка в темноте» Бенгт Эклунд выражает в некотором смысле левосоциалистические убеждения.

И. Б. У меня тогда вообще не было никаких политических убеждений. Я просто работал не разгибая спины, думал о том, как бы заработать денег для двух семей, и не интересовался ничем, кроме своих театральных постановок и фильмов.

И. С. А ты не воспринимаешь такого рода вопросы и ту критику, которая обрушилась на тебя, например, после фильма «Девичий источник», как незаслуженные обвинения?

И. Б. Нет, нисколько. Критику я считаю необходимой. Просто я никогда не рассматривал проблему спасения как политическую. Я всегда рассматривал её только как религиозную, и это было для меня самым важным. Существует бог или нет? Можем ли мы благодаря вере прийти к единению и к лучшему миру? Или, если бога нет, то что нам тогда делать? Как в таком случае выглядит мир? В моих вопросах не было и намека на политическую окрашенность. Мой бунт против буржуазного общества был бунтом против отца. Я был парнем с периферии общественной жизни, на которого все как один смотрели с недоверием и который находился в весьма унижительном материальном положении.

Т. М. Мне кажется, что, в отличие от сегодняшнего положения дел, все это тогда можно было сказать и обо всех артистах. И все же довольно странно, что такая большая группа людей, большая группа художников, ничего не пыталась противопоставить этому распространённому тогда взгляду на их профессию...

И. Б. Тогда ситуация была совершенно иной, чем сейчас. После войны, когда я приехал в Гётеборг, труппа театра была расколота на бывших нацистов, евреев и антифашистов. В труппе хватало причин для политических разногласий, но Турстен Хаммарен * управлял ею железной рукой. Правда, не следует забывать, что у него было весьма действенное средство принуждения. Во-первых, в Швеции была довольно большая безработица среди артистов, а во-вторых, платили им очень мало; контракты с ними заключались лишь на восемь месяцев, а в остальные четыре

месяца никому не было дела до того, на что они живут. Артист должен был радоваться, если вообще имел работу. Благодаря этому Хаммарену удавалось удерживать от развала труппу, состоявшую из очень ярких индивидуальностей, труппу с резкими внутренними противоречиями. Кроме того, тогда в Швеции был лишь «Драматен» в Стокгольме, в Мальмё все еще только затевалось, и еще театр в Хельсингборге. Других театров не было. Вот некоторые из причин политической индифферентности артистов. Безнадежность порождает безразличие.

С. Б. А тебе не кажется, что у всех артистов, и в театре и в кино, всегда есть потребность и желание подчиниться авторитарной воле, воле режиссера, и что их политическое и общественное сознание отстает в развитии также и из-за этого?

И. Б. Ты говоришь о двух разных вещах. На твой первый вопрос я могу тебе ответить сразу, поскольку уверен в ответе. Артист демонстрирует себя перед публикой, он демонстрирует свой голос, свое тело, демонстрирует свои душевные переживания на сцене, или перед камерой, или у микрофона. В тот момент, когда артист демонстрирует себя, у него появляется потребность в чьих-то глазах или ушах, которые могли бы следить за ним, замечать и исправлять его ошибки,—так танцоры пользуются зеркалом, а музыканты магнитофоном. Это вполне естественная потребность каждого артиста, которую нужно удовлетворять и с которой следует считаться. Но тот, кто использует это для того, чтобы подавить артиста и навязать ему свою волю, становится виновником опасного обмана, если понятно, о чем я говорю. Думаю; что отсутствие у многих артистов политических и общественных интересов связано еще и с тем, что артист является как бы своим собственным инструментом, что из-за особенностей своей профессии он сильно замкнут на своем внутреннем мире, на самом себе.

С. Б. Один из драматических артистов недавно сказал, что, по его мнению, артисты должны заниматься не политикой, а театром.

И. Б. Нет никакой особой разницы между артистами и прочими людьми. Но я убежден: нелепо требовать от артиста, чтобы он был непременно общественно ориентирован. Артист должен быть таким, каким он хочет и может быть. Любые формы давления на личность, по-моему, приносят только вред.

И. С. По поводу общественной ориентированности

Ингмара Бергмана, по-моему, очень точно высказался Йорн Доннер. Ты изображаешь и трактуешь ситуацию хаоса и неуверенности в жизни интеллектуальных кругов Запада. Поэтому, как полагает в своем рассуждении Доннер, ты поэт, интуитивно постигающий проблемы нашего времени. Как ты относишься к такому объяснению? Удовлетворяет тебя такое социальное оправдание?

И. Б. Некоторые проблемы я изображаю со страстью, другие мне совершенно безразличны. Я не позволяю насильно тянуть себя в ту или иную сторону. Я не позволяю подгонять себя под ту или иную формулировку или систему, не позволяю насильно вести себя туда, куда мне идти не интересно. Я знаю, что, делая нечто подобное, я делаю плохую работу.]

С. Б. Ты излагаешь свое знание о мире, опыт, который у тебя есть. Но ты не можешь снимать фильмы программного характера.

И. Б. Нет, не могу, это для меня совершенно исключено.

И. С. Но при этом ты всегда до конца верен своим основным воззрениям. Некоторые критики даже стремятся рассматривать твои произведения как некое единство, хотя тем самым они, пожалуй, слишком упрощают себе задачу.

И. Б. Мои основные воззрения заключаются в том, чтобы вообще не иметь никаких основных воззрений. Когда-то мое представление о мире было крайне догматичным, потом оно все больше и больше расшатывалось, а теперь его вообще больше не существует.

Я просто радарное устройство, которое регистрирует предметы и явления и возвращает эти предметы и явления в отраженной форме вперемешку с воспоминаниями, снами и фантазиями. Тоска и стремление обрести форму.

И. С. Разве можно жить в современном обществе, не имея мировоззрения? Разве каждый человек не должен, даже если это нелегко, занимать определенную политическую позицию?

И. Б. У меня сильное предчувствие, что наш мир движется к закату. Наши политические системы скомпрометированы, и ими больше невозможно пользоваться. Наши социальные отношения, и извне, и изнутри, потерпели полный крах. Трагизм заключается в том, что мы не можем и не хотим менять направление. Мир насекомых уже стоит у самых наших дверей, и в один прекрасный день ворвется в наше крайне индивидуали-

стическое существование. А что касается всего прочего, то тут я вполне обыкновенный социал-демократ.

Т. М. Ты говорил, что испытал сильное влияние Стриндберга и восхищался им. Но женский образ у тебя совсем не такой, как у Стриндберга: ты за женщин, а он *против* женщин...

И. Б. У Стриндберга амбивалентное восприятие женщин. Он страстный почитатель женщин и одновременно с этим их яростный хулигатель. Он одновременно и то, и другое, его психика на пятьдесят процентов женская и на пятьдесят процентов мужская, это особенно заметно в «Фрёкен Юлии», где мужчина и женщина все время меняются масками. Что же касается моего восприятия женщин, то у меня совсем нет определенного, разработанного женского образа, каким его, например, пытается вычлениить в своей книге Марианна Хёк*. У каждого драматурга есть некие основные типы, которые потом облачаются в различные костюмы. Эти типы всегда очень легко распознать, если есть к тому охота. Но я никогда намеренно не разделяю мужское и женское начала. У меня нет никакого устоявшегося представления о женщине. Мне нравится работать с женщинами, но нравится, как я уже говорил в одном интервью вашему коллеге Ларсу Улофу Лётвалу, просто потому, что я — мужчина.

И. С. Несколько все упрощая, по-моему, можно сказать, что обычно ты изображаешь женщину как жизнеутверждающее существо, но рядом с этим образом в твоих фильмах есть интеллектуальная женщина, современная и эмансипированная, которую ты изображаешь холодной и страдающей невротизмом. Если посмотреть на Сесилию в фильме «На пороге жизни» или на Эстер из «Молчания», которые, кстати, сыграны одной и той же актрисой, Ингрид Тулин, то они кажутся несчастными именно из-за их собственного восприятия роли женщины.

И. Б. За Сесилию я не несу никакой ответственности, она — создание Уллы Исаксон. Но за Эстер я отвечаю: Эстер в «Молчании» с таким же успехом могла бы быть мужчиной. В первом варианте это и был мужчина. В фильме ничего не говорится о том, что эмансипированная женщина более холодна и невротична и что с нею что-то не в порядке.

И. С. Значит, у тебя нет предубеждения против современных, общественно ориентированных женщин?

И. Б. Нет, наоборот. В своей профессии я каждый день имею дело с работающими женщинами и вовсе не

считаю их испорченными или невротичными. Длительный и сложный процесс эмансипации женщин, который мы наблюдаем, по-моему, представляет собой нечто удивительное.

И. С. Есть ли в твоих фильмах женские образы, которые непосредственно комментируют актуальную дискуссию о роли полов?

И. Б. Нет, таких у меня нет.

И. С. В таком случае ты, конечно, не согласишься с тем, что в твоих ранних фильмах были определенные толкования роли полов,—ведь милая девушка у тебя непременно выглядела именно как милая девушка?

И. Б. Наверное, так оно и было. Однако нужно различать то, как я сейчас отношусь к каким-то вещам, и то, как я рассматривал их раньше, десять или пятнадцать лет тому назад.

С. Б. Нелли из фильма «К радости» в этом смысле крайне утрированный образ?

И. Б. Да, ужасно.

И. С. У Марианны Хёк в ее книге есть некая теория по поводу твоих героинь. Она делит их на три основных типа: «торжествующая Венера» — героини Евы Дальбек, «Диана» — Анита Бьорк и «Геба» — Ингрид Тулин*.

И. Б. Для тех, кто пишет, самое главное — это доказать свою точку зрения. Они сначала решают, что это так-то и так-то, а затем старательно вгоняют квадратные заклепки в круглые отверстия. Вполне возможно, что в рассуждениях Марианны Хёк что-то есть. Но мне это совершенно не интересно.

Т. М. В таком случае, бессмысленно спрашивать тебя, как, по-твоему, вписалась бы в эту схему Лив Ульман?

И. Б. Совершенно бессмысленно, потому что я восхищаюсь и самой Лив, и ее актерской убедительностью. У нее за плечами долгая сценическая судьба. Я работал с нею в театре. Я вижу лица самых разных героинь, которые как бы отражаются у нее на лице. Это лицо, которое можно подарить множеству персонажей.

С. Б. Можно сказать, что три типа, о которых говорит Марианна Хёк, послужили основой женских образов в фильме «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах». В этом фильме ты показал зрителям и критикам именно то, что они хотят видеть в типизированных женских образах.

И. Б. Этот фильм просто взрыв раздражения. Я посмотрел его недавно. Я не видел его с самого его провала, но недели две назад мне показалось забавным

снова прокрутить его. Я смотрел и думал: какой чертовски угрюмый фильм. И мне было ясно, как на самом деле его следовало снимать. Вернее, стало ясно уже несколько раньше, но это не важно.

С. Б. Мне кажется, что фильм не поняли и недооценили.

И. Б. Мне тоже так кажется, но все равно я считаю, что он очень плохой.

С. Б. Однако в Англии и во Франции он был очень хорошо принят критикой.

И. Б. Правда? Я этого не знал. Я просто снова закрыл коробку и решил, что ее содержимое протухло.

Т. М. Ведь кадры из этого фильма публикуются в журналах всех стран мира.

И. Б. Приятно слышать. Что ж, давайте поговорим об этом фильме, раз уж начали. Когда я снимал его, я был очень усталым и недовольным жизнью, и в фильме это ощущается. Он злой и оскорбительный. В его основу была положена реальная история. У моей тогдашней жены, пианистки, была учительница-итальянка. Она была замужем за знаменитым немецким скрипачом — он умер за несколько лет до этого, — с которым они совершали турне по всем странам мира, жили в разных замках и поместьях. Это был маленький, толстый, косоглазый человечек с необычайным, почти демоническим влиянием на женщин. Он страдал своего рода «сатиризмом», постоянно заводил новые романы, и все женщины сходили по нему с ума, всегда и повсюду. Такова была рассказанная мне история, и я подумал, что это может быть неплохой идеей для фильма. Они с мужем жили у разных богатых старых дам, в том числе у одной дамы, которая когда-то во времена его юности содержала и выводила его в люди — этого совершенно аморального, вульгарного, необразованного человека, но гениального музыканта.

И вот однажды — фильм был уже давно снят — учительница показывает мне альбом с фотографиями, я вижу одну фотографию и вдруг понимаю, как следовало делать этот фильм. На фотографии замок, лестница замка, и понятно, что это послеобеденное время, солнце светит довольно косо. На лестнице стоит скрипач вместе с несколькими другими знаменитостями, вероятно, после плотного обеда. С одной стены замка обвалилась штукатурка, лестница заросла сорняками. На заднем плане, в углу, старая полуразрушенная беседка, а внизу справа статуя, у которой такой вид, будто последние пятьдесят лет голуби использова-

ли ее в качестве отхожего места. На заднем плане виднеются стеклянные двери. За стеклами дверей можно различить лица четырех или пяти женщин, и среди них лицо старой ведьмы: если поглядеть на него в лупу, видишь, что это самое порочное лицо, какое только можно себе вообразить. И вот стоят эти старые ублюдки с животиками, слегка небритые, в запотевших очках и в летних костюмах, слегка помятых, запачканных и неряшливых. И на всем этом безумном комическом мире атмосфера разложения и праздности, тяжелого запаха пота и похотливости, летнего вечера и какой-то необыкновенной умиротворенности.

Вот так и следовало снимать этот фильм! Корнелиус должен был попасть в такой вот мир. Вот так мне нужно было снимать «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах». Чтобы стены обваливались, кровати ломались и эти люди все время бродили бы повсюду. У меня в фильме все подлакировано и приукрашено, сделано резко, ядовито, по-эстетски, а следовало делать совершенно неэстетичным, равнодушным и замедленным. Чтобы в этой жалкой атмосфере был бы лишь один светлый луч с небес — момент, когда скрипач берет в руки скрипку.

Т. М. Давайте поговорим о фильме «Кризис», которым ты дебютировал в 1945 году. Ты попытался в нем как можно точнее воссоздать атмосферу города, приблизить ее к реальности.

И. Б. Нет, Турстен, фильм получился плохой. Плохой во всех отношениях. Карл Андерс Дюмлигг приехал тогда ко мне в Хельсинборг (я был там художественным руководителем театра, кажется, это было в 1944 году). Он купил одну датскую пьесу. Она называлась «Moderdyret»¹ или как-то так. Пьеса, словно специально написанная для развращения вкусов публики. Дюмлигг собирался делать по ней фильм. Но все, кому он ее предлагал, отказывались. Тогда он сказал мне: «Ты сможешь снять фильм, если согласишься делать «Moderdyret». И я ответил: «Я готов делать любую дрянь, лишь бы снимать фильм». Больше всего на свете мне хотелось снимать фильмы. «Договорились», — сказал Дюмлигг. Так я получил возможность сделать свой первый фильм. Я тогда был вне себя от радости. В фильме есть только одна хорошая сцена, в салоне красоты. Это приблизительно двести метров пленки.

¹ Мать-животное (дат.).

Т. М. Ты говоришь о той сцене, где у Марианны Лёфгрэнс «отрезана» голова?

И. Б. Этот кусок обладает большой психологической убедительностью. Только тут в фильме что-то начинает происходить.

С. Б. Актеры в фильме, на твой взгляд, тоже хороши?

И. Б. Там вообще нет больше ничего хорошего.

С. Б. Мне хотелось бы задать тебе вопрос, касающийся твоих сценариев. Как ты их обычно пишешь?

И. Б. Я подолгу ношусь с несколькими идеями, собираю материал, делаю записи в блокноте и так далее. Поскольку мне часто приходилось одновременно заниматься различными вещами, я научился правильно распределять свою работу. Затем я освобождаю себе шесть или восемь недель, за которые мне нужно написать сценарий, это обычно тоже запланировано заранее. Потом усаживаюсь и принимаюсь за сценарий, и с этого момента работа над ним идет очень методично, очень дисциплинированно и очень четко.

С. Б. Значит, ты работаешь почти как служащий с девяти до пяти?

И. Б. С половины десятого до трех, но в эти часы только над сценарием, в эти часы голова у меня занята только им. Такой порядок меня вполне устраивает, я хорошо себя чувствую при этом. Для того чтобы импровизировать, мне нужно быть хорошо подготовленным. Я не умею импровизировать, когда я не подготовлен.

И. С. Как ты относишься к романтической и натуралистической традициям в шведской литературе и искусстве?

И. Б. Сейчас уже совершенно невозможно как-то это вычленишь или расчленишь, потому что это уже давно стало частью моего жизненного опыта. Где это во мне и сколь сильно на меня повлияло — я сейчас уже не могу сказать, это вошло в мою плоть и кровь.

И. С. «Сын служанки» Стриндберга, похоже, сыграл весьма значительную роль в годы твоего юношеского бунта?

И. Б. Степень агрессии у Стриндберга и у меня самого — вот что я воспринимал острее всего. Но когда я в ту пору читал Стриндберга, от меня совершенно ускользал его юмор. Например, «Жители острова Хемсё» в юности оставили меня совершенно равнодушным. Зато его большие агрессивные вещи, например «Черные флаги», мне нравились, а первую главу «Красной

комнаты» знал почти наизусть.

И. С. А его пьесы ты тоже читал в те годы?

И. Б. Их я прочитал еще раньше. Стриндберг сопровождал меня всю мою жизнь, причем периоды притяжения и периоды неприятия все время чередовались. Он говорил о том, что я сам чувствовал, но не мог выразить в словах. Я был во всех смыслах очень зажат, не следует забывать об этом. Мне было трудно говорить — я временами заикался, иногда это со мной случается и сейчас. Мне было трудно выразить себя на бумаге — это было всегда сущим мучением. Я не умел ни рисовать, ни петь. Я немного играл на музыкальных инструментах, но играл очень плохо, потому что не умел читать ноты. Танцевать я тоже не умел. И вообще во всем был очень ограничен.

И. С. Иногда говорят, что ты должен быть благодарен шведской литературе 1910-х годов за определенные импульсы своего творчества — особенно Ялмару Седербергу и Ялмару Бергману*.

И. Б. Да, конечно, но только Ялмар Бергман появился в моей жизни позже.

И. С. Ты много читал в юности?

И. Б. Да, гораздо больше, чем сейчас. Но тогда у меня и времени для этого было гораздо больше. Однако должен признаться, что это было весьма беспорядочное чтение, я читал практически все подряд, не имея никаких критериев оценки литературы. Их я приобрел только в высшей школе под руководством своих друзей.

Т. М. В тот период у тебя тоже не было наставника?

И. Б. Нет. Но лекции Мартина Ламма* значили для меня очень много. То, к чему я все время веду и что мне очень трудно сформулировать, заключается в следующем: человек, который в конце тридцатых годов начал заниматься неким весьма запутанным видом художественной деятельности, был лишенной всякой ориентации личностью, состоявшей из сплошной эмоциональной путаницы и направленной во все стороны агрессии, — личностью, в интеллектуальном смысле совершенно не раскрытой, незрелой и неразвитой. И все, что касается учителей в театре и учителей в кино, кумиров и мировоззрения, приходило очень медленно и с очень большим опозданием.

За пять лет, которые я провел в Гётеборге под руководством Турстена Хаммарена, я так и не понял, что он — мой учитель. Потому что я все время сопротивлялся. Иногда я его почти ненавидел. И я все время

бунтовал против него. Но зато я сидел у него на репетициях. Когда он, например, репетировал фарс — он был самым выдающимся шведским режиссером в этом жанре, — я никогда не мог толком понять, зачем я, собственно, сижу на репетиции. А когда он вдруг прерывал мою репетицию и начинал сам давать указания артистам, я, конечно, в ярости бросался к двери с твердой решимостью никогда больше не возвращаться. Потом запирался в клозете и сидел там полчаса. Затем возвращался, слушал, как он меняет мои указания, и вдруг замечал, что извлекаю из этого уроки, несмотря на малоприятные методы обучения. Точно так же было и с Лоренсом Мармstedтом: я никогда не понимал, что он меня чему-то учит. Вам интересно еще об этом послушать?

Т. М. Да, конечно.

И. Б. Когда я снимал «Кризис», Виктор Шёстрём* был единственным человеком, который мог мне что-то внушить, к которому я испытывал некоторое уважение и который был ко мне очень дружески настроен. Он просматривал отснятый накануне материал, приходил и беседовал со мной, и только благодаря ему — он был тогда художественным руководителем студии — съемки не были прерваны. Тогда стоял вопрос «быть или не быть» режиссеру Ингмару Бергману, и положительное решение этого вопроса висело на волоске. Шёстрём беседовал со мной по утрам, поддерживал меня и вообще был по-настоящему добр, чего я тогда еще толком не понимал. Он передавал мне нечто из своего огромного опыта. Рядом с ним я обретал уверенность в себе.

Но затем явился Лоренс Мармstedт, посмотрел текущий материал и пришел в ярость. Он обозвал меня проклятым необразованным дилетантом. Пообещал прервать съемки: он, мол, должен привлечь к работе Хассе Экмана* и найти новую форму для фильма, а для начала он вынужден заявить мне, что я отнюдь не Марсель Карне, а Биргер Мальмстен* никакой не Жан Габен и что мы идиоты, подменяющие желаемым действительное. Что я предатель и обманщик, потому что транжирю его деньги, что я отвратителен и претенциозен и что он меня терпеть не может.

Я, конечно, тоже в долгу не остался. Я заявил ему, что он плейбой и вульгарное ничтожество, и пусть он лучше рассуждает о бабах и выпивке, а не об искусстве, поскольку он вообще не знает, что такое искусство... и так далее, и в том же духе. Но одному Лоренс

научил меня как следует, и за это я ему всегда благодарен (не говоря уже о том, что он был первым, кто поверил в меня: ведь он позволил мне снимать «Тюрьму» по моему первому собственному сценарию). Лоренс научил меня просматривать текущий материал абсолютно объективно, абсолютно трезво и с совершенной холодностью.

Когда смотришь снятые тобой сцены, поневоле втайне желаешь, чтобы они были хорошими, чтобы производили впечатление, чтобы в них было именно то, что ты задумал. И ты знаешь, что и все остальные, начиная с оператора и кончая секретаршей, хотят того же и мечтают о том же: чтобы сцены были хорошо сделаны, чтобы они были удачными, чтобы кадры были красивы и оказывали эмоциональное воздействие. Лоренс научил меня быть объективным, смотреть совершенно холодно и все время проверять, воздействует отснятый материал так, как было задумано, или нет. Этому я научился у него, и я постоянно строго придерживаюсь этого правила и стараюсь внушить его всем своим сотрудникам. Мы должны смотреть текущий материал так, словно мы свои собственные критики, спокойно, без конфликтов с совестью, целиком и полностью объективно. Перед нами просто материал, и нужно установить, что в нем хорошо и что плохо. Это основная предпосылка для того, чтобы успешно продолжать съемку, и точно так же нужно вести себя в монтажной и в просмотрном зале. Это правило должно сочетаться с другим правилом,—кажется, это выражение Фолкнера,—«kill your darlings»¹. Это два основополагающих принципа моей работы.

Т. М. Изменились ли с тех пор твои суждения о Викторе Шёстрёме и Лоренсе Мармстедте?

И. Б. Нет. Но с Виктором вообще все обстояло несколько иначе. Его фильмы оказали на меня очень сильное влияние, особенно «Возница» и «Ингеборг Хольм».

Т. М. Когда ты их впервые посмотрел?

И. Б. Это было, пожалуй, в 1941 году, когда я пришел в «Свенск Фильминдустри». Тогда я посмотрел там всю коллекцию немых фильмов. «Возницу» я видел раньше, фильм произвел на меня очень сильное впечатление. Мне было тогда лет восемнадцать. А в «Сыновьях Ингмара» и в «Карин, дочь Ингмара» есть сцены, которые и до сих пор производят на меня очень

¹ Убей своих любимцев (англ.).

сильное впечатление своей остротой, ясностью и отсутствием сентиментальности и являются для меня образцом честной и доброкачественной художественной продукции. Поэтому Виктор Шёстрём особенно много значил в моей жизни. А Лоренс Мармстедт и сейчас дорог мне. Он всегда стимулировал меня, подгонял, раздражал и в то же время заражал своим энтузиазмом. Когда мы решили снимать «Тюрьму» за восемнадцать дней, имея смету в 150 000 крон, Лоренс был рядом, помогал нам, подбадривал и поддерживал нас. Он был просто великолепен, и за это я ему чрезвычайно благодарен.

С. Б. Сразу после твоего прорыва на международную арену критики очень много рассуждали о том, будешь ли ты снимать фильмы за границей, тогда же ходил один очень упорный слух — речь шла об американском предложении, — который касался экранизации какого-то произведения Камю. Были ли у тебя такие планы? Я сейчас не помню, о каком произведении шла речь.

И. Б. Наверно, о «Падении».

С. Б. Это ты предложил?

И. Б. Тогда все зашло уже так далеко, что мы переписывались с Камю и договорились, что я приеду к нему и мы вместе напишем сценарий. Этот фильм предложила снимать маленькая амбициозная фирма «Хехт-Ланкастер», и смета на него была выделена небольшая. Но как раз в это время Камю погиб, и все сорвалось. Вполне возможно, что из этого могло бы что-то получиться. Хотя мне не верится, что я бы справился. Думаю, что фильм был бы плохим.

И. С. Но ты все равно собирался его снимать?

И. Б. Мне казалось просто фантастической сама мысль о совместной работе с Камю.

И. С. Когда ты говорил о влиянии на тебя иностранных писателей, ты почему-то не назвал Кафку.

И. Б. Его влияние само собой разумеется.

И. С. Наверное, ты, как и все художники, питаешь отвращение к подобным вопросам: когда все время хотят докопаться до образцов, которым ты подражаешь?

И. Б. Нет, ни малейшего! Я в самом деле полагаю, что каждый человек — это сумма того, что он прочел, услышал, увидел и пережил. Я отнюдь не думаю, что художники черпают свои идеи из воздуха. Я считаю

себя маленьким кирпичиком большого здания, и, следовательно, я завишу от того, что находится возле меня, подо мной и позади меня.

И. С. Это очень интересно, особенно если вспомнить, что в молодости твой интеллектуальный опыт был очень беспорядочным и хаотичным. А сейчас ты производишь впечатление человека, умеющего разумно обращаться со своими интеллектуальными переживаниями.

И. Б. Если человек все отчетливее сознает, что его беспорядочность, хаотичность и интеллектуальная неопределенность мешают ему в его творчестве, он начинает бороться с этим в себе. Так же как если человек обнаруживает, что у него начинает расти живот, и принимается методично избавляться от лишнего веса. Ведь в нашей профессии чувствуешь себя просто несчастным, если теряешь физическую легкость. Ужасно неприятно повсюду таскать за собой свое тяжелое тело.

С. Б. Посмотри на Орсона Уэллса!

И. Б. Я часто думаю о том, какое это, наверное, страдание для Хичкока, и мне кажется, что причиной ограниченности Хичкока и определенного величия этой ограниченности является его слишком тяжелое тело. Например, он всегда работает в павильоне, у него статичное положение камеры, он не любит двигаться, у него все рассчитано на игру артистов, он предпочитает работать с длинными сценами, в которых ему не приходится затрачивать усилий на изменение мизансцены.

И. С. Поразительная теория. Это, пожалуй, относится и к Орсону Уэллсу, он тоже охотнее всего работает в павильоне.

И. Б. Мне самому, во всяком случае, хочется не только оставаться легким физически, но и содержать хоть в относительном порядке свой беспорядочный духовный багаж. Для меня это означает победить хаос. Если ты хаотичен, то это ограничивает твои художественные возможности. Ты теряешь перспективу и попадаешь под влияние неясных импульсов, которые раздражают тебя в разные стороны.

С. Б. Мне хотелось бы еще раз вернуться к разговору о сценариях и задать тебе вопрос о фильме «Дождь идет над нашей любовью». Почему ты ввел там голос ведущего за кадром?

И. Б. Этот сценарий писал не я. Его написал Херберт Гревениус.

И. С. Он написан по пьесе Оскара Бротена.

И. Б. Я очень поздно получил сценарий, и единственное, что в нем сделал я, это сцена суда в конце фильма. Все остальное сделано Гревениусом.

С. Б. Когда ты снимал свои первые фильмы по чужим сценариям, мог ли ты что-нибудь переделать и что именно?

И. Б. Да, я мог кое-что переделывать, и тогда мы обсуждали это все вместе, Лоренс, Херберт и я. «Корабль идет в Индию» я тоже получил почти готовым. Это была пьеса, которую мне нужно было переделать в сценарий. Лоренс Мармстедт жил тогда на Ривьере и играл в рулетку, он вызвал меня к себе, и там я некоторое время учился у него играть в рулетку и писать сценарии.

С. Б. Возвращаясь к фильму «Дождь идет над нашей любовью», можно сказать, что благодаря такому методу повествования фильм становится похожим по настроению на рассказ из старого дешевого издания.

И. Б. Пожалуй, он таким и был задуман.

Й. С. В нем чувствуется сильное влияние «film-noir»¹.

И. Б. Да, очень сильное. Режиссеры «film-noir» были тогда моими кумирами. Особенно Мишель Куртиц*. Помню, как мы с Ларсом-Эриком Чельгреном — мы с ним одновременно начинали в «Свенск Фильминдустри» и были друзьями — смотрели фильмы Куртица, как мы по многу раз крутили один и тот же фильм, чтобы учиться по нему, это было чертовски полезно. Куртиц обладал удивительной способностью рассказывать историю просто, ясно и доброкачественно. Так же, как и Рауль Волш*.

Й. С. Потом был фильм «Женщина без лица», в 1947 году.

И. Б. Да, но этот фильм снимал не я.

Т. М. А какое ты принимал в нем участие?

И. Б. Он снят по моему сценарию.

Й. С. А тебе не хотелось самому снять этот фильм вместо Густава Моландера*?

И. Б. Хотелось, конечно, но мне было приятно и то, что мне предложили написать сценарий, к тому же я получил за него деньги.

Й. С. Каким, по-твоему, был бы фильм, если бы ты сам снимал его?

И. Б. Пожалуй, более жестоким, потому что там есть выход для агрессии. И я, вероятно, пригласил бы

¹ «Фильмы ужасов» (франц.).

других артистов. Этих, должно быть, рекомендовала «Свенск Фильминдустри». Впрочем, если бы фильм снимал я, еще не известно, каким бы он получился.

Т. М. Ты не хотел бы что-нибудь сказать о главной героине фильма Рут Келер?

И. Б. С этим образом связаны мои личные переживания, я тут изливал душу. Я тогда просто брал то, что происходило в моей жизни, мне нужно было только хорошо все изложить.

И. С. В одной из книг о тебе говорится, что главная героиня—это до некоторой степени твоя тогдашняя жена.

И. Б. Правильно, только не до некоторой степени, а в значительной степени. А потом Густав так умело все привел в порядок, что вещь стала годной для показа публике того времени. Фильм шел с большим успехом.

Т. М. А тебе не кажется, что он романтизировал игру между Гунн Вольгрен и Альфом Челином?

И. Б. Да, несомненно.

Т. М. «Офранцузил» ее?

И. Б. Да, конечно. Но в отличие от многих других я с большим уважением отношусь к Густаву Моландеру, у которого я многому научился и который всегда был исключительно великодушным, дружелюбным и готовым прийти на помощь. Он никогда ничего не утаивал в своей работе и всегда разрешал другим принимать в ней участие.

Т. М. Ты присутствовал на съемках «Женщины без лица»?

И. Б. Нет, не присутствовал.

И. С. Для фильма «Корабль идет в Индию» ты написал сценарий по пьесе Мартина Сёдерйельма, а потом сам снял этот фильм?

И. Б. Да, все правильно.

С. Б. Там появляются два мотива, которые потом получили развитие в твоих фильмах, это комплекс отца и авторитарности...

И. Б. Этот мотив был и в пьесе, я просто его усилил.

С. Б. И кроме того, эта игра в игре, прием, который ты часто используешь в своих фильмах, я говорю о посещении варьете, о небольших интермеццо в паузах.

И. Б. Да, правильно.

С. Б. А они были в пьесе или это твои вставки?

И. Б. Варьете в пьесе не было, я вставил его в сценарий потом, но такие вещи всегда восхищали меня. Это что-то вроде «магического театра» у Германа Гессе *. Год или два назад «Корабль в Индию» показы-

вали по телевизору, но я не решился посмотреть его.

И. С. Я именно тогда и посмотрел его в первый раз. Я с удовольствием смотрю по телевизору эти старые фильмы. В них приятная атмосфера, которая очень подходит для телевидения. Сидишь у телевизора и смотришь старые, печальные фильмы сороковых годов...

Т. М. «Старые фильмы сороковых годов», ты говоришь так, будто прошло уже лет пятьдесят!

И. С. Можно сейчас посмотреть фильм Штрогейма * двадцатых годов, и он покажется более современным.

И. Б. Друзья, я хочу напомнить, как однажды я сказал, что первым шведским фильмом с притязаниями на художественность был фильм «Ингеборг Хольм», 1913 года. А сейчас 1968 год. Прошло чуть более пятидесяти лет. Я и сам уже делаю фильмы в течение двадцати пяти лет. Я работаю в кино половину того времени, которое оно существует как вид искусства. Это кажется мне весьма знаменательным. Иногда даже кажется странным, что искусство кино еще так молодо. Движущееся изображение было изобретено в 1895 году. И Чаплин все еще жив.

С. Б. И собирается вскоре снимать новый фильм.

И. Б. С 1895 года прошло семьдесят пять лет, один человеческий век. Всего лишь семьдесят пять лет кино существует как коммуникативное средство.

Т. М. Джаз еще моложе, но уже переживает кризис.

И. Б. Джаз, пожалуй, шел в обратном направлении, а кино все время движется вперед и развивается, в кино постоянно происходит что-то новое.

Т. М. Теперь мы подошли к фильму «Музыка в темноте».

И. С. Сценарий написан Дагмаром Эдквистом. Ты принимал участие в его создании?

И. Б. Да, принимал.

Т. М. Фильм кажется мне несколько тусклым.

И. Б. Не стоит много говорить о нем. Это был весьма незначительный фильм, но он принес мне первый успех у публики. Он был хорошо принят зрителями, даже очень хорошо. Именно после этого фильма «Свенск Фильминдустри» решила вступить со мной в переговоры. Как зовут того парня с «бессмертниками»?

Т. М. Улле Ленсберг.

И. Б. Да, верно, так вот, он прислал рукопись, она называлась «Золото и стены», и меня спросили, не хочу

ли я снять по ней фильм.

И. С. Из этого и получился «Портовый город»?

И. Б. Мне нравилось бродить с Ленсбергом по Гётеборгу и смотреть на город как бы изнутри. Я прожил там уже много лет, но не любил его.

С. Б. В тот период ты, вероятно, тоже часто ходил в кино. Твой фильм был снят в 1948 году, а 1947 год, пожалуй, можно назвать годом утверждения неореализма в кино.

И. Б. Да, верно.

И. С. И, конечно, это очень повлияло на твой фильм.

И. Б. Конечно, он сделан совершенно в духе Росселини.

Т. М. И ты так быстро успел принять этот новый метод?

И. Б. По той простой причине, что у меня не было своего собственного.

Т. М. Раз ты так быстро освоил этот метод, значит, ты был подготовлен к тому, чтобы принять его?

И. Б. У меня просто не было ничего своего. Каждый раз, когда я смотрел чей-то фильм, я думал: вот так мне следовало снимать и самому, вот таким должен быть и мой фильм,—каждый кадр я воспринимал как упрек в свой адрес. Меня бросало то в одну, то в другую сторону, я хватался за все подряд. Я был совершенно несамостоятелен, совершенно беспомощен творчески и совершенно неграмотен в техническом отношении. Даже в пределах одного фильма я часто менял стиль. То же самое происходит сейчас с молодыми режиссерами, их кидает то туда, то сюда, и они никак не могут найти себя.

С. Б. А может быть, это просто желание испытывать различные методы?

И. Б. Применительно ко мне вообще невозможно говорить ни о каких пробах. Это была настоящая беда. Я не пробовал никакие методы, я просто слепо хватался за любую спасительную форму, потому что своей собственной у меня не было.

С. Б. Казалось ли тебе тогда, что такой полудокументалистский стиль хорошо подходит к «Портовому городу»?

И. Б. Да, он казался мне подходящим, и, кроме того, я считал, что фильмы Росселини с их неслыханной простотой, скудостью и серостью—большое событие. Но потом студийная работа над фильмом застряла на мертвой точке, и получился такой странный гибрид.

С. Б. «Портовый город» отличает от твоих более ранних фильмов то, что персонажи фильма трактуются уже не столь романтично. В «Портовом городе» главные герои выказывают большую внутреннюю зрелость и более глубокое осознание своих поступков. Они действуют уже не столь интуитивно, как в твоих ранних фильмах. Их поступкам предшествует определенный акт осознания.

И. Б. Это заслуга Ленсберга. Единственный эпизод, который я написал для фильма и который, кстати, очень плох и совершенно выпадает из фильма, это тот, когда герой напивается с проституткой. Это очень слабый эпизод, очень подражательный, квазилитературный, совершенно не вписывающийся во все остальное. К тому времени я уже поставил в театре много пьес и был неплохим театральным режиссером. Я владел профессией, умел работать с артистами, у меня была своя художественная этика. Я уже умел руководствоваться определенными художественными критериями в трактовке авторов и их произведений. Тут, конечно, сказался опыт работы в Хельсинборге и суровая школа Турстена Хаммарена, работа в его труппе, состоявшей из очень ярких актерских индивидуальностей. Актеры постоянно требовали от меня отчета—почему ты делаешь это именно так? Почему ты это так замыслил? Почему ты видишь это так? Кроме того, очень полезным было сотрудничество с Андерсом Эком, он всегда был твердым и критичным, добродушным и в то же время беспощадным.

И. С. И тебе доставало такого руководства в твоей работе над фильмами?

И. Б. Да, очень доставало—если не считать Лоренса Мармстедта.

И. С. Для тебя были обременительными какие-нибудь технические устройства?

И. Б. Абсолютно все. Я страстно желал снимать фильмы, и временами мне даже казалось, что у меня это получается. Но как только я входил в павильон, все устройство становилось вдруг таким неуклюжим и неподатливым, что внутри у меня все судорожно сжималось и я шел на компромиссы. Я шел на компромиссы, чтобы люди могли вовремя пообедать, чтобы мы успели управиться за день, чтобы не возникало микрофонных помех, все это становилось более важным, чем необходимостью осуществиться то, что я задумал. Я полностью находился во власти техники, хотя в театре я двигался совершенно свободно и раскованно.

Т. М. Мне кажется, нам следует немного побеседовать о камере. У тебя, вероятно, есть свое определенное отношение к камере и к работе оператора и свое собственное операторское видение. Ты не хотел бы рассказать об этом? Как ты работаешь с оператором? Как ты делаешь «зримыми» различные сцены?

И. Б. Это довольно трудная часть разговора, попытайтесь понять меня, даже если я буду топтаться на месте и говорить сбивчиво.

Я считаю две вещи решающими для оператора-постановщика. Во-первых, он должен превосходно знать техническую сторону своей профессии и быть первоклассным художником света. Во-вторых, он должен хорошо владеть камерой. Я не люблю работать со вторым оператором при камере. Оператор и я вместе решаем, что именно должно быть в кадре.

Мы заранее основательно обговариваем все, что касается освещения — распределения света в кадре, и настроение, как все должно выглядеть, а затем оператор осуществляет это именно так, как мы решили. Для меня свет в кадре определяет все. Гуннар Фишер и я со временем все более расходились во мнениях и постепенно теряли ощущение контакта, взаимосвязанности и взаимопонимания, которые я считаю необходимыми в работе с оператором. Вероятно, это происходило потому, что я все больше подавлял его, становился все более деспотичным, мне все чаще казалось, что я его унижаю, хотя в работе со Свеном Нюквистом, художником, куда более склонным к сопротивлению, у меня никогда не было повода быть агрессивным.

По-моему, свет в кадре — это нечто такое, где никогда не поймешь, кем он сделан. Пожалуй, можно сказать так: импульсы исходят от меня, а удивительно точное, технически изощренное его осуществление — от Свена Нюквиста.

Т. М. Значит, ты не соглашался с операторской трактовкой Гуннара Фишера? Но ведь его стиль очень значителен.

И. Б. Он необыкновенно тонкий художник, мягкий, тихий, обращенный внутрь себя тип музыканта, всегда спорящий и всегда сомневающийся в себе. А я становился все более властным, нетерпимым, агрессивным; он все больше отступал, а я наступал, пока это не привело к полному краху в фильме «Око дьявола».

Кое-что все же удавалось, потому что он был настоящим художником и потому что я всегда мог к нему апеллировать, но, работая с ним, я постоянно

ощущал неуверенность, чего никогда не случается при работе со Свенном Нюквистом.

И. С. Давайте теперь поговорим о фильме «Ева», он снят в 1948 году, и в нем слышатся отголоски войны. Там есть немецкий солдат, которого выбросило на берег, как и в «Острове» Альфа Шёберга*. Чем ты объясняешь это сходство?

И. Б. Просто такое бывало — солдат иногда выбрасывало на берег.

С. Б. Это твоя идея?

И. Б. Это мой сценарий.

С. Б. В фильме немало бергмановских черт.

И. Б. Да, они там есть. Там есть кусок с изображением детства, который я считаю очень удачным, в остальном фильм плохой.

И. С. Значит, в данном случае речь шла о заказанной работе. Но идея фильма все-таки твоя?

И. Б. Все было очень просто: чтобы закрепить успех «Женщины без лица», нам с Густавом Моландером нужно было сделать еще один фильм.

И. С. Мы наконец подошли к фильму «Тюрьма», и теперь разговор пойдет несколько живее. Сохранилась ли у тебя душевная кинематографическая привязанность к этому фильму?

И. Б. Да, пожалуй. В первый раз я мог снять фильм по собственному сценарию, реализовать свою собственную идею. Всю эту муть придумал я сам, и Лоренс Мармстедт проявил тогда исключительное великодушие.

И. С. Ты написал сценарий именно тогда или он был уже готов заранее?

И. Б. В начале лета я закончил съемки «Портового города», а осенью был в Далекарлии и написал там сценарий «Тюрьмы». Затем поздней осенью мы его сняли, если я только ничего не путаю. Тогда было не очень сложно запустить фильм в производство. Снимали даже в чужих декорациях. Я недавно вспоминал об этом в связи с фильмом «Корабль идет в Индию». Мы снимали его на студии «Новилла» в Юргордене, в ту пору она выглядела не столь шикарно. Это была ужасно неряшливая студия, под полом проходил кабель высокого напряжения, если над ним проносили микрофон, то микрофон делал «б-р-р». Поэтому приходилось располагать декорации так, чтобы не проносить микрофон над кабелем. Все декорации фильма «Ко-

рабль идет в Индию» были установлены в «Новилле», теснота была ужасная, проходило. стоя в декорациях одного эпизода, снимать прямо оттуда другой эпизод. Кроме того, весь пол был неровным, и было лишь одно место, по которому можно было возить камеру. Все время, пока шли съемки фильма, неподалеку от студии трамвай седьмого маршрута проводил испытания тормозов. Только скомандуешь «Мотор», и сразу же слышишь, как подходит седьмой трамвай— «во-во-во-б-р-р»—и останавливается прямо перед студией. К тому же, возле самой студии дорога шла вверх, и поэтому все машины, которые целыми днями мчались по ней в Скансен, проезжали тут на полном газу. Весь звук в фильме получился с дефектами. Во время премьеры публика не могла разобрать, что говорили артисты.

И. С. Но в фильме «Тюрьма» уже нет внешних шумов.

И. Б. Да, к этому времени я уже научился справляться с техническими трудностями. Я больше не пасовал перед ними.

Т. М. А где снималась «Тюрьма»?

И. Б. В студии на Лестмакаргатан.

С. Б. Основой сценария послужил короткий рассказ под названием «Правдивая история».

И. Б. Да, верно. Но я никогда не собирался его опубликовать.

С. Б. В названии рассказа ощущается бóльшая ироничность, чем в названии фильма.

И. Б. В ту пору во всех еженедельных выпусках газет была рубрика «Правдивая история из жизни». Название рассказа пошло оттуда.

С. Б. Это что-то вроде «истории моей жизни»?

И. Б. Да, именно так, «sob story»¹.

Т. М. В этом фильме, по-моему, впервые воплощена вера в черта?

И. Б. Давайте-ка сейчас раз и навсегда разберемся в этой истории с чертом. Если начать издавека, то можно сказать, что мое представление о боте с годами совершенно изменилось, стерлось и исчезло. Но ад для меня по-прежнему—понятие, обладающее сильным психологическим воздействием. Правда, я всегда имел в виду лишь то, что ад в самом деле существует на земле. Ад создан самими людьми, и он существует на земле.

Тем не менее я верил, очень долго верил в то, что

¹ Душещипательная история (англ.).

есть некое токсичное зло, которое ни в малейшей степени не зависит от среды или наследственных факторов. Можно назвать его первородным грехом или как-то еще — активное зло, которое присуще только человеку и которое отличает его от животных. Структура человека такова, что он всегда носит в душе разрушительные тенденции по отношению к себе самому и к окружающему миру, не важно, осознанно это или нет.

В качестве телесного воплощения этого токсичного, постоянно существующего, непостижимого и необъяснимого зла я создал некую личность с атрибутами черта из средневековых моралите. Мне нравилось тайком вводить в различные контексты эту фигуру черта. Его зло было пылинкой в часовом механизме. Вот так обстояло дело с фигурами черта в моих ранних произведениях.

И. С. А в фильме «Час волка» есть черт?

И. Б. Нет, там его нет. Есть разрушительная сила, воплощенная в фигурах вокруг Йохана Борга, но черта нет. Трое маленьких детей играют вместе — две четырехлетние девочки и двухлетний мальчик. У девочек с собой скакалка, они накидывают ее на шею двухлетнего и привязывают концы к двум деревьям так, что мальчик может стоять только на цыпочках, а потом уходят. И мы не знаем, что побудило поступить так именно этих девочек.

С. Б. А болотные убийства в Англии...

И. Б. Мне кажется, что есть целая серия таких явлений.

С. Б. Преступления без мотивов.

И. Б. Немотивированная жестокость всегда привлекала мое внимание. Мне хочется основательно разобраться в ее причинах, добраться до ее темных истоков.

И. С. «Тюрьма» в некотором смысле как бы краткий курс по истории сороковых годов. Тут в концентрированном виде даны основные мотивы фильмов сороковых годов, например нигилизм...

И. Б. А также романтика и кокетство...

И. С. И еще «катарсис бессилия», как это сформулировал Карл Веннберг*.

И. Б. Да, совершенно верно.

И. С. Ты снял «Тюрьму» и «Жажду», два фильма, тесно примыкавшие к основным течениям сороковых годов, а потом отвернулся от них и обратился к более светлому десятилетию пятидесятых годов. Воспринимал ли ты это тогда как своего рода освобождение?

И. Б. Я функционирую совершенно иначе. Я писал сценарии фильмов, сам толком не понимая, что пишу. Потом снимал по ним фильмы, и они что-то для меня значили. Но что именно, я понимал по-настоящему лишь потом, много времени спустя. У меня столь своеобразное отношение к собственной работе, что обычно, пока я пишу сценарий или снимаю фильм, я нахожусь как бы под защитным колпаком. Я почти не анализирую, что я делаю и почему. Я анализирую это задним числом, но к своим истинным мотивам пробиваюсь только спустя очень много времени. Я бы и рад сказать: «Тут я чувствовал то-то, здесь я думал то-то, затем я сделал то-то, тут я наметил вот эту линию, здесь я ее провел, а тут довел до конца». Но такого со мной никогда не случалось. Всякий раз это был извилистый путь со множеством оглядок в разные стороны.

В тебе вдруг рождается какой-то импульс, и ты хочешь делать что-то определенное. Например, самый туманный из моих фильмов — это «Девичий источник». Там, правда, есть несколько сцен со стремительным движением и большой жизненной силой, кроме того, в этом фильме есть некая кинематографическая притягательность. Сама идея использовать народную балладу «Дочери господина Тёрреса из Вэнге» была правильной. Но потом началась халтура — духовная халтура.

Я собирался сделать черную, грубую средневековую балладу в духе простой народной мелодии. Но потом во время обсуждения сценария с Уллой Исакссон именно от меня пошла в фильм вся психология. Первая ошибка заключалась во введении идеи, что строить церковь — означает для этих людей исцеление. Конечно, тут речь идет о «терапии», но в художественном смысле это абсолютно не интересно. А затем введение совершенно непроященного понятия бога. Смещение настоящего, активного изображения насилия, обладающего определенной художественной потенцией, с надутельством в остальном — это кажется мне чрезвычайно печальным.

Когда я закончил съемки «Девичьего источника», я считал, что создал свой лучший фильм. Я был в полном восторге и охотно показывал его всем и каждому. Единственным, кто отнесся к нему по-настоящему критически, был Вильгот Шёман, который изложил мне примерно ту же самую точку зрения, хотя и очень деликатно. Но я обозвал его идиотом и заявил, что он просто завидует. Тут мы имеем хороший пример того, как путаются исходные мотивации и как произведение

начинает развиваться в другом направлении из-за слабостей, в которых ты не сумел разобраться — из-за твоей интеллектуальной неспособности понять собственные мотивы.

Й. С. В фильме «Тюрьма» возникает ощущение, будто ты собрал в нем все свои прежние требования и амбиции, ведь «Тюрьма» по-юношески бунтарский фильм.

И. Б. Рукопись была написана за два-три дня, я имею в виду либретто. Работа над сценарием длилась чуть дольше, а съемки заняли шестнадцать-семнадцать дней. Не было времени, чтобы упрятать и замаскировать свои мотивы, как я стал это делать потом, когда больше умел и лучше разбирался в себе. В «Тюрьме» они выставлены совершенно необработанными, кровоточащими и к тому же благоухающими кокетством сороковых годов!

Й. С. В том же 1949 году ты снял «Жажду», которой тоже присущи типичные черты сороковых годов, но сценарий написал уже не ты. Он написан Хербертом Гревениусом и Бригиттой Тенгрот по ее сборнику рассказов.

И. Б. Я тоже принимал участие в работе.

Й. С. И там речь идет уже о сравнительно взрослых и зрелых людях и о проблемах брака.

И. Б. По моим личным причинам фильм мне был очень близок.

Т. М. Прежде чем мы перейдем к «Жажде», я хочу задать тебе еще один вопрос. Как относился Лоренс Мармстедт к фильму «Тюрьма»?

И. Б. Сначала он был спокоен и очень заинтересован. Помню, как мы как-то утром сняли немой фарс и отдали его в лабораторию. На следующее утро он уже был обработан и отпечатан. После обеда мы с Леннартом Валленом смонтировали его в монтажной. «Террафильма», а потом пригласили Лоренса и устроили премьеру. Лоренс от хохота катался по полу.

Т. М. Этот маленький фарс до сих пор обладает необычайным шармом.

И. Б. Мельес — один из моих кумиров в кино. Утром снять фильм, на следующий день — премьеры, и так делать пятьдесят два фильма в год! Фильм доставлял нам радость, пока дело не дошло до премьеры, потом начались сплошные огорчения.

Й. С. Ева Хеннинг играет в «Жажде» главную роль. Почему ты пригласил именно ее?

И. Б. Отчасти потому, что она мне очень нравилась,

она была исключительно одаренной актрисой, а кроме того, Хассе Экман перед этим очень выигрышно подал ее в «Банкете».

С. Б. Мы тут говорили о шведских авторах сороковых годов, но в «Тюрьме» можно обнаружить и связь с Сартром и другими экзистенциалистами. Например, в этом типаже скучающего интеллектуала или в Биргите-Каролине, проститутке. Это всего лишь мое предположение, но мне кажется, что тут был сознательный выбор профессии и социальной принадлежности.

И. Б. Проститутка—это романтическая шлюха, она прошла через все сороковые годы. Каролина-Биргитта абсолютно пассивна, она всего лишь катализатор—агнец на заклятие.

И. С. Стиг упомянул тут экзистенциалистскую тенденцию—я не знаю, насколько хорошо ты был знаком с философией того времени.

И. Б. Довольно поверхностно, если говорить честно.

И. С. Нет ли тут некоторого парадокса—с одной стороны, это детерминистское, определенное судьбой существование...

И. Б. Я хотел бы объяснить вот что—я ощущаю тут очень тесную связь с Бернаносом и с брессоновским фильмом «Мушкетт»*. Вот фильм, который я тогда хотел бы сделать, но не сумел, и которого тогда еще толком не понимал. Тут мой исходный мотив совершенно ясен. Девушка в «Мушкетт» и девушка в «Тюрьме»—это сестры в двух похожих мирах.

Но если в «Тюрьме» полно странностей, всевозможных вывертов и кокетства, то фильм «Мушкетт» чист и прозрачен как вода. Настоящее произведение искусства. Религиозный мотив намечен лишь однажды, перед титрами, когда мы видим девушку, которая сидит и плачет, а потом говорит: «Как вы обойдетесь без меня? Как вам обойтись без святого, который принимает на себя все ваши грехи?» Но это длится одно короткое мгновение, в остальном фильм абсолютно недогматичен.

Еще мне чрезвычайно нравится «Дневник сельского священника», по-моему, это одно из самых значительных произведений. В фильме «Причастие» очень заметно его влияние.

Т. М. Влияние фильма или книги?

И. Б. Книги. Фильм я смотрел раз семь или восемь, он, вероятно, тоже повлиял на меня, но в первую очередь—книга. Я отчаянный почитатель Брессона, однако при этом считаю, что он невозможно скучен.

С. Б. Мне хотелось бы поговорить о сне в фильме «Тюрьма» — он весьма своеобразен.

И. Б. Нет другого искусства — включая живопись и поэзию, — которое могло бы так точно, как кино, воспроизводить специфические особенности сна. Когда в зале становится темно и открывается эта белая, светящаяся точка, наш взгляд успокаивается, не бежит туда и сюда, мы просто сидим и позволяем кадрам приближаться к нам. Наша воля все более и более атрофируется, наша способность анализировать и все раскладывать по полочкам перестает функционировать, мы постепенно втягиваемся в происходящее на экране — и тут мы как бы становимся участниками сна. А создавать сны — это праздник.

С. Б. Сны в твоих фильмах — твои собственные или ты их придумываешь?

И. Б. Это коктейли. Например, в фильме «Вечер шутов» эпизод с Фростом и Альмой на берегу — это мой собственный сон, переведенный на язык кино.

Т. М. Ты часто видишь сны?

И. Б. Чрезвычайно часто.

Т. М. А ты запоминаешь их?

И. Б. Иногда.

Т. М. И записываешь?

И. Б. Да, если они могут пригодиться. Временами, пока мне снится сон, я думаю, что надо бы его запомнить и потом снять об этом фильм. Это уже чисто профессиональное заболевание.

Т. М. Сюрреалисты тоже пытались конкретизировать...

И. Б. Они делают это совершенно иначе.

Т. М. Значит, сюрреалисты не интересовали тебя и не оказывали никакого влияния?

И. Б. В фильме Кокто «Кровь поэта» есть несколько сцен, это своеобразные изображения снов, которые он сделал, ничего не умея и не понимая, без всякого технического блеска, и тем не менее они удивительны*. А потом я посмотрел «Чаппакуа» Конрада Рука и нашел, что фильм от начала до конца — сплошное надувательство. Он сделан чрезвычайно умно, но все это — халтура.

И. С. «К радости» — по-моему, это очень удачное название, если рассматривать твои ранние фильмы, исходя из исторической перспективы. Здесь появляется нечто, ведущее к твоим «летним» фильмам — к «Летней игре» и к «Лету с Моникой». Конечно, это можно интерпретировать и иначе, поскольку в середине пяти-

десятих годов возникает новый стиль с его неоромантизмом и идиллиями. Но, по-моему, «К радости», скорее, как бы зачин к твоим «летним» фильмам.

И. Б. Я сидел на Средиземном море, между Каннами и Ниццей, тогда там было еще грязнее, чем сейчас. Я сидел и скучал по дому — я решил провести там два месяца, делать мне было нечего, и чувствовал я себя чертовски неважно.

И. С. А зачем ты туда поехал?

И. Б. Я полагал, что нужно побывать за границей — все бывали за границей. Мы с Биргером Мальмстеном решили, что после съемок «Жажды» обязательно съездим за границу, вот мы и поехали. Итак, я сидел там и скучал и понемногу начал романтизировать свой тогдашний брак, с которым перед этим с искренним удовольствием расправился в «Жажде». Я сделался чуть сентиментальным и начал размышлять о временах в Хельсинборге, о том, как тогда было хорошо, о симфоническом оркестре и о том, что я, вероятно, вовсе не так гениален, как воображал себе. Тогда наметился мой первый серьезный творческий кризис.

Но потом я решил, что, даже если я посредственность, все равно нужно продолжать работать, и тут же придумал себе утешение, что, мол, все дело решает пехота культуры, а не ее блистательная кавалерия. Из этого получился довольно гармоничный фильм — только я никак не мог найти для него концовку. Тогда я придумал этот оперный конец с взрывающимся примусом.

Т. М. Харри Шейн был тогда критиком журнала БЛМ*, и он всерьез на тебя обрушился. Это была жуткая рецензия.

И. Б. Да, «Нам на радость», — она была довольно забавной. Но в принципе он был прав, хотя в фильме есть несколько удачных мест. Что-то тогда начало шевелиться у меня в голове, я начал нащупывать свои собственные истоки. Медиум функционировал. Инструмент начал слушаться меня, уже в фильме «Тюрьма», но еще больше во время съемок «К радости».

И. С. А что не устраивало Шейна?

И. Б. Он считал, что весь фильм от начала до конца — сплошная пена, литературная пена, и тут я вынужден признать его правоту. И что, мол, нельзя связывать такое с Бетховеном. Харри был настоящим пуританином в искусстве.

И. С. В этом фильме у тебя играет Виктор Шёстрём, и потом еще один раз в «Земляничной поляне».

И. Б. Да, два раза.

С. Б. То, что ты его тогда пригласил,—это дань уважения?

И. Б. Нет, просто он очень подходил на эту роль.

Й. С. Как протекала ваша совместная работа?

И. Б. Я не помню никакой совместной работы, просто Виктор делал все, что хотел. Помню, что я очень злился, когда фильм вышел на экраны. Публика плохо принимала его, а критики разругали в пух и прах.

С. Б. Какие качества ты особенно ценил в Май-Бритт Нильсон? *

И. Б. У нее все рождалось в одно мгновение, она умела выглядеть веселой и быть при этом печальной, могла быть трогательной и в то же самое время раздвоенной, ей все удавалось. Она делала все это мгновенно и с большой убедительностью. Кроме того, в ней ощущалась внутренняя сила и уверенность в себе.

Й. С. Ты как-то раз сказал в одном интервью, что к фильму «Такого здесь не бывает» ты относишься абсолютно отчужденно, что ты с удовольствием вообще забыл бы о нем, что ты никогда его не смотришь.

И. Б. За все время съемок у меня был лишь один хороший съемочный день—все остальное было ужасно! Я был смертельно усталым, я приступил к съемкам «Такого здесь не бывает» сразу после «Летней игры» и готовился к нему, пока снимал «Летнюю игру». Единственным приятным днем был тот, когда у меня в распоряжении было сорок полицейских. Им следовало подъехать на полицейских машинах, затормозить, выскочить из машин и бежать к кораблю. Было чертовски забавно смотреть, как эти парни подъезжали, тормозили, выскакивали и мчались к кораблю, а потом подходили ко мне и спрашивали, почесываясь: «Ну как, нормально?» «Да, но только чуть быстрее»,—говорил я, и они бежали обратно, покрикивая друг на друга, снова садились в машины, снова подъезжали и так далее—все это было очень весело. Я всегда немного побаивался полицейских. Когда Сигне Хассо приехала из Америки—мы должны были снять два варианта, второй английский,—выяснилось, что у нее воспаление щитовидной железы. Неделю спустя я пошел к директору картины Хельге Хагерману и сказал—так дальше не пойдет. Нам придется прервать съемки и отправить девушку обратно. Он ответил, что мы не можем себе этого позволить, и пришлось продолжать работу.

Й. С. В фильме есть почти комедийные сцены.

С. Б. Я особенно хорошо помню одну абсурдную

сцену, которая происходит в кинотеатре. На экране показывают утенка Дональда, а за экраном в то же самое время разыгрываются драматические события.

И. Б. Я был смертельно усталым и больным, и снимал этот фильм только потому, что мне нужны были деньги. Мы знали, что после Рождества съемки фильмов будут прекращены.

Т. М. Это было точно известно?

И. Б. Абсолютно точно. В конце декабря 1951 года в Швеции на неопределенное время прекращалось производство фильмов. У меня было шестеро детей, дела шли плохо и на душе было паршиво. Тут я получил предложение снять фильм в двух вариантах и заработать немного денег. Это был весьма поучительный опыт, как делать работу только ради денег.

И. С. Как по-твоему — в фильме есть все же что-нибудь хорошее?

И. Б. Ничего. По-моему, фильм отвратительный. Я даже не помню ту сцену, о которой говорит Стиг. Я просто изъял фильм из своего сознания. Его тогда довольно основательно критиковали.

С. Б. Смотришь ли ты время от времени свои старые фильмы?

И. Б. Да, иногда. Я сделал с них копии.

Т. М. У тебя копии всех твоих фильмов?

И. Б. Не всех, но многих — сейчас они у меня на Форё. Иногда по вечерам, когда по телевизору не показывают ничего путного, а Лив хочет посмотреть кино, мы смотрим какой-нибудь фильм, мой собственный или чей-то еще.

И. С. Сколько фильмов в твоей фильмотеке?

И. Б. Около двухсот. Это одна из самых больших личных фильмотек в Швеции.

И. С. Теперь мы, пожалуй, подошли к «бергмановскому лету».

С. Б. Только давайте сначала поговорим о «Бриз»-фильмах. Рекламные фильмы о мыле, сделанные во время перерыва в съемках, в 1951 году — девять штук.

И. Б. Собственно, «Летняя игра» была снята до фильма «Такого здесь не бывает». Для меня лично «Летняя игра» — один из самых важных моих фильмов, хотя кому-то он, может быть, и покажется устаревшим. Но мне он таким не кажется. Тогда я впервые обнаружил, что работаю совершенно самостоятельно, что у меня есть свой стиль, что я создал наконец собственный фильм со своим особым обликом, которого никто не повторит. Этот фильм не похож ни на чей

другой. Это было мое первое по-настоящему собственное произведение.

Я вдруг обнаружил, что правильно устанавливаю камеру, что добиваюсь нужных мне результатов и все соответствует тому, что я задумал. Кроме того, мне было приятно его делать и по *sentimental reasons*¹ — в его основу положена давняя любовная история, романтическое переживание.

Й. С. Ты сделал сценарий по своему рассказу. Как он назывался?

И. Б. «Мария». Я написал его почти одновременно с «Травлей».

Й. С. А в чем заключалась помощь Херберта Гревениуса?

И. Б. Рассказ много раз перерабатывался, Херберт взял старый вариант, первоначальную редакцию, и заставил меня написать сценарий прямо вопреки исходному мотиву. Он следил за тем, чтобы не было никаких отклонений и неожиданных идей. Впрочем, он сыграл в моей жизни очень важную роль. Он был одним из наших лучших театральных критиков.

С. Б. Почему ты выбрал оперную и балетную среду?

И. Б. Я два года работал помощником режиссера в опере и хорошо знал ее. Настоящей неудачей было то, что нам не разрешили снимать в опере. Они отказались в последний момент. Всю историю сочли оскорбительной — мол, молодые дамы из оперы и балета не заводят романов и не одалживают друг у друга бутылку водки.

С. Б. Выходит, они читали сценарий?

И. Б. Они прочли его и выставили нас вон. Мы работали в примитивных условиях и сделали фильм очень быстро. Лето было ужасно дождливое, и мы мчались на Смодаларё, чуть только выглядывало солнце.

Й. С. Фильм строится на дневниковой теме?

И. Б. Да, правильно. Героиня находит дневник своего умершего друга.

Й. С. Тематическая идея фильма, как я ее понимаю, такова: чтобы примириться со случившимся и забыть о нем, нужно сначала как следует все вспомнить.

И. Б. Первоначально весь рассказ был написан в форме дневника. Та часть, где девушка становится взрослой, была лишь слегка намечена. Конечно, рассказ написан под сильным влиянием Ялмара Бергмана, но, по-моему, в нем есть собственное ядро. Во

¹ Сентиментальные мотивы (англ.).

Ингмар Бергман на сѐмках



«Лето с Моникой». 1952



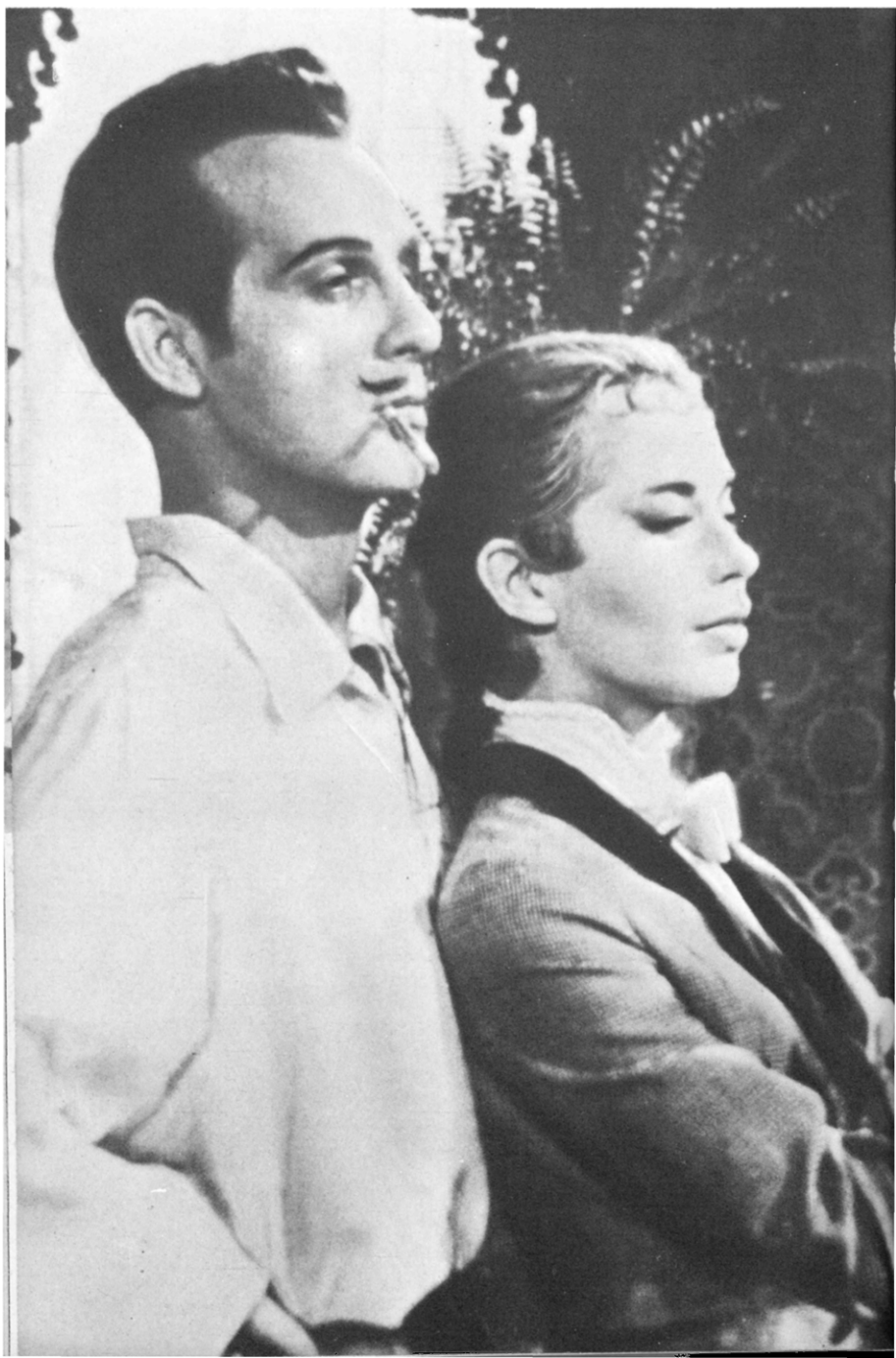










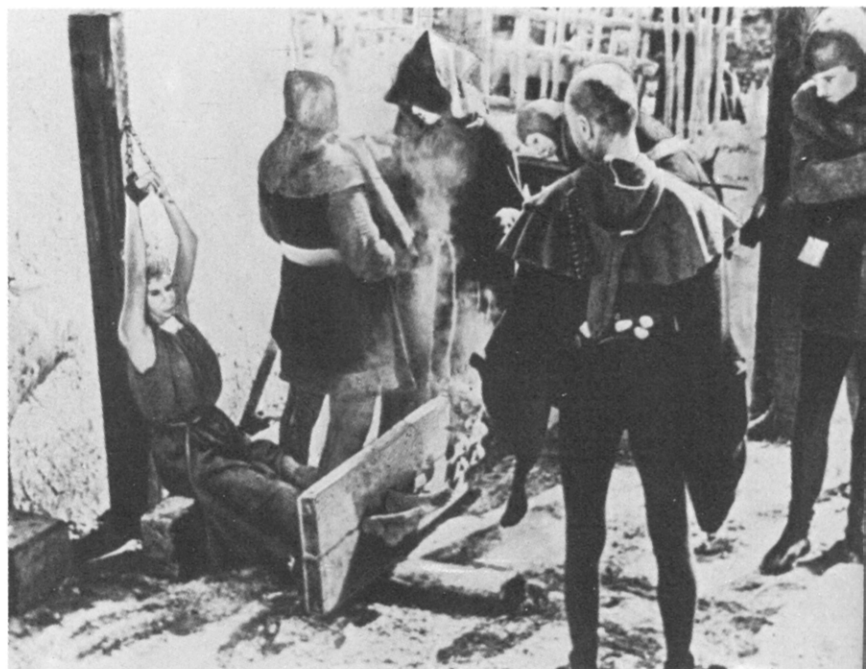




















«На пороге жизни». 1957



«На пороге жизни». 1957



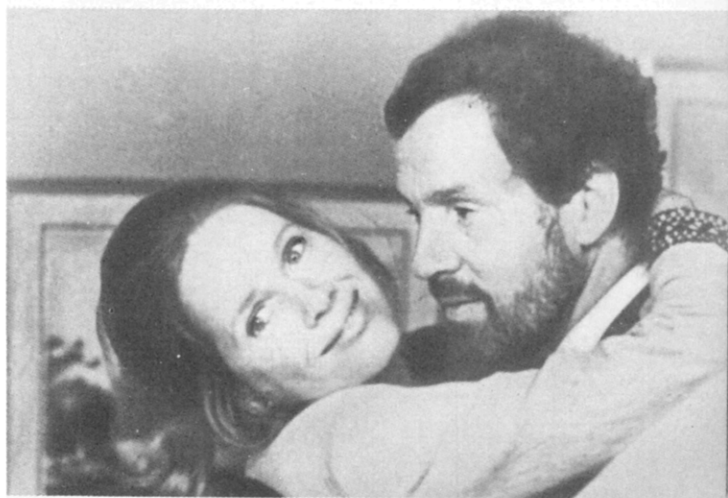






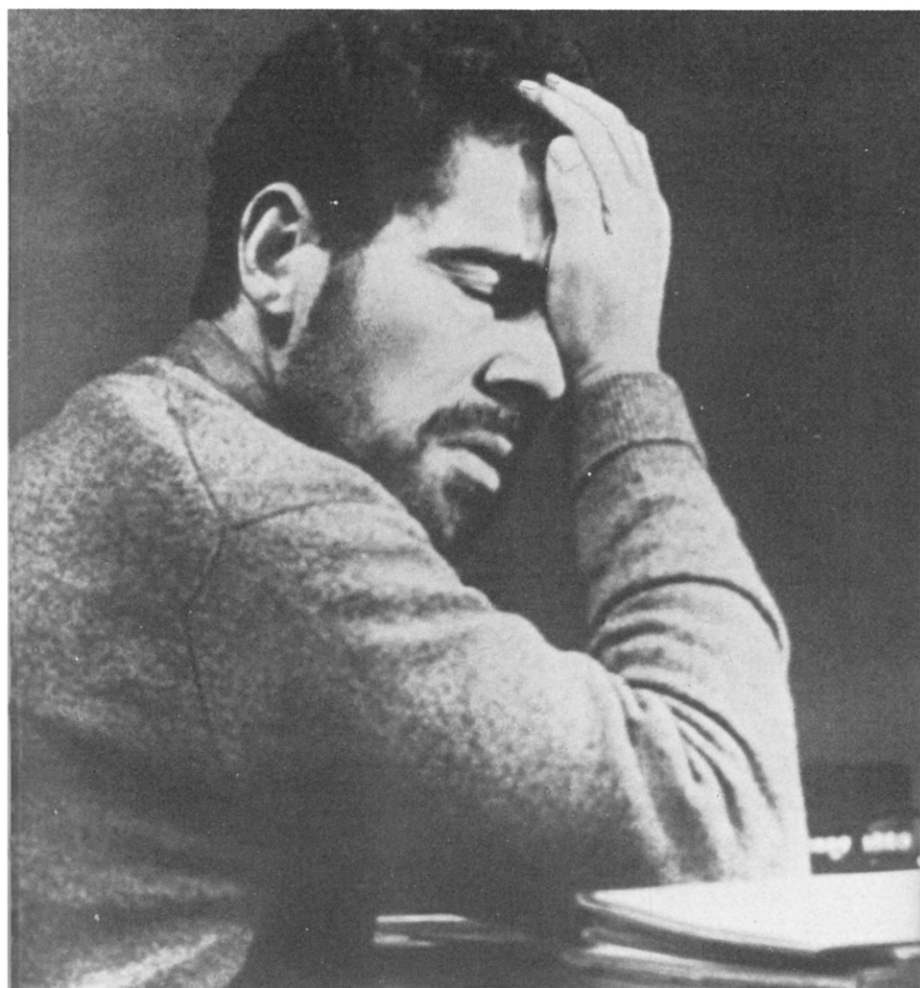








«Сцены из супружеской жизни». 1973







«Змеиное яйцо». 1977





Ингмар Бергман на сѐмках



всяком случае, кинематографическое.

Й. С. По-моему, в фильмах тех лет режиссеры очень часто использовали наплывы с изображением прешествующих событий?

И. Б. Наплывы были тогда во всех фильмах. Вдруг видишь, как лицо артиста словно застывает, затем камера наезжает на него, лицо расплывается, и ты понимаешь — сейчас тебе покажут что-то, что произошло лет пять назад. То же самое было в «Жажде», фильм просто кишел наплывами.

Й. С. В «Летней игре» удивительно то, что, несмотря на внешнюю банальность — ведь там все очень просто: девушка очень мила, обыкновенный шведский студент на летнем лугу и так далее, — фильм воспринимается очень свежо, он задевает какую-то юношескую струну в сердце каждого.

И. Б. Да, этот фильм мне очень дорог. Прежде всего, вероятно, потому, что инструмент действовал, он слушался меня. Впрочем, у меня было достаточно времени, чтобы поразмыслить над этим, поскольку перерыв в съемках длился довольно долго.

Т. М. Как фильм был принят публикой?

И. Б. Превосходно!

Й. С. Стиг начал говорить о «Бриз»-фильмах.

И. Б. В материальном отношении это было единственным спасением: мои доходы свелись в ту пору к минимуму, мне нужно было содержать кучу родственников, и я был ужасно благодарен, когда меня спросили, не хочу ли я сделать девять фильмов «Бриз». Условия были довольно сложными из-за всей этой муры о том, что «Пот не имеет запаха, запах вызывают бактерии кожи, которые соединяются с потом. «Бриз» убивает бактерии, — раз нет бактерий, то нет и запаха». На весь фильм давали тридцать четыре метра пленки — чуть больше минуты экранного времени. Сюда нужно было впихнуть весь текст этой проповеди и придумать девять разных вариантов. Головоломная задача.

Т. М. Это были костюмные фильмы?

И. Б. Только несколько из них. Сейчас они выглядят старомодными, но тогда считалось, что они совершили переворот.

Й. С. Как получилось, что премьера «Летней игры» была на год позже премьеры «Такого здесь не бывает»? Ведь «Летняя игра» сделана раньше?

И. Б. Компания не выпускала фильм на экраны. Я ничего не мог с этим поделать. Был перерыв.

И. С. Фильм «Женщины ждут» был сделан перед «Летом с Моникой»?

И. Б. Да, он был снят раньше. Сразу после окончания перерыва. А потом «Лето с Моникой». «Женщины ждут» был закончен в июле 1951 года, а в августе я уже приступил к съемкам «Лета с Моникой».

И. С. Стало быть, ты писал сценарий «Женщины ждут» в хорошем настроении после успеха...

И. Б. ...фильмов о мыле. Настроение было ужасным, меня одолевали всевозможные страхи, и положение было просто катастрофическое. Я думал только о том, что нужно написать коммерчески выигрышный сценарий к тому времени, когда закончится перерыв. Чтобы иметь средства к существованию. Никакой радости я при этом не испытывал, можете мне поверить. Скорее это был юмор висельника, поскольку я считал это своим последним шансом. Финансовое положение было безнадежным, и в браке у меня намечался кризис.

С. Б. Разве у тебя не было работы в театре?

И. Б. За театральную постановку я получал 2500 крон. Я распродался с Гётеборгом, чтобы стать художественным руководителем «Интимана», но вскоре меня оттуда уволили, и я оказался на мели. В ту пору неудачи буквально преследовали меня. Оставался последний шанс — сделать фильм, который будет иметь успех.

И. С. Но ведь «Женщины ждут» был хорошо принят публикой?

И. Б. Просто великолепно. Это лучшее, что мне довелось пережить в жизни. Я стоял во время вечернего сеанса в фойе и вдруг услышал, что зрители смеются. Впервые публика смеялась на моем фильме. Вдруг из зала вышел один из моих злейших врагов в «Свенск Фильминдустри». Он подошел, обнял меня и сказал: «Мне бесконечно приятно поздравить вас...»

Киногородок, 28 июня

И. С. Может быть, ты расскажешь нам о своей работе с артистами? Критик Йоран Эрикссон пишет, что артисты — это всего лишь твои инструменты, к тому же такие инструменты, у которых даже нет собственно голоса.

И. Б. Значит, он просто ничего не знает о моих отношениях с артистами. Взять хотя бы такую девуш-

ку, как Биби Андерссон,—ее ни за что не заставишь делать то, чего она не хочет, начнется жуткий скандал. Или, например, Макс фон Сюдов, он начинает дико сопротивляться, чуть только ты попытаешься принудить его к тому, что ему неприятно или мучительно. В течение многих лет мы с артистами постепенно разрабатывали свою технику работы.

Я сижу дома, готовлюсь, придумываю мизансцены и все очень подробно записываю. Потом, когда я прихожу на студию и пытаюсь воспроизвести то, что задумал, нередко случается, что при первой же репетиции возникает какая-нибудь интонация, жест или какое-то предложение от артистов, в результате которых я все меняю. Я чувствую, что так будет лучше, и это нам даже не нужно обсуждать. Между мной и моими артистами очень многое происходит на том уровне, который невозможно проанализировать.

Ингрид Тулин как-то раз очень хорошо сказала об этом. Она сказала: «Когда ты принимаешься что-то мне объяснять, я ничего не понимаю из того, что ты говоришь. А вот когда ты со мной не разговариваешь, я прекрасно понимаю, что именно ты имеешь в виду».

Так очень часто бывает в моей работе с артистами. Я всего лишь часть их самих, дополняющая часть.

Кроме того, актеры умеют по-настоящему помогать в работе. Помню, как однажды утром—кажется, это было во время съемок «Урока любви»—я пришел на студию и сказал Еве Дальбек и Гуннару Бьёрнстранду*, что, мол, вот эта сцена здесь ужасно нелепая и мы ее вычеркнем. Но они подняли страшный шум и сказали: «Выметайся отсюда, убирайся со студии, мы порепетируем сами, а потом ты придешь и посмотришь». Я ушел, сделал четыре телефонных звонка, подписал кучу бумаг, а когда вернулся, они уже все отрепетировали и приготовили безумно смешную сцену.

Или возьмем, например, «Персону», там мы работали втроем, две актрисы и я, я был не совсем здоров, напуган и не уверен в себе, и поглядели бы вы, как мы вместе шаг за шагом добивались нужного результата. Это была настоящая взаимоотдача. Сначала мы провели большую работу на студии, а потом, когда приехали на остров, переделали почти три четверти фильма.

С. Б. Ты переделал на острове те сцены, которые были сняты в студии?

И. Б. Обычно это происходит так: ты что-то придумываешь, потом как бы фиксируешь материал, актера и самого себя, затем получаешь материал и просматри-

ваешь его. Так вот, я посмотрел материал один, поскольку ни Биби, ни Лив смотреть не хотели, а потом говорю им: «Я все думаю, нельзя ли сделать это как-нибудь по-другому и получше?» А они мне: «Конечно, это можно сделать так, или вот так, или совсем по-другому».

И. С. Значит, можно сказать, что теперь ты более открыто смотришь на свою работу, что ты стал более «демократичным»?

И. Б. Я понимаю, о чем ты спрашиваешь, но тут дело обстоит несколько иначе. Когда ты еще только начинаешь как режиссер — так, во всяком случае, было со мной, — ты смертельно всего боишься. Но как бы ты ни был напуган, ты ни в коем случае не должен этого показывать, наоборот, ты стараешься выглядеть уверенным в себе, ты настаиваешь на своем, принуждаешь и становишься беспощаден. Кроме того, это может зависеть и от обстоятельств. До пятьдесят пятого — пятьдесят шестого года я все время сам пилил сук, на котором сидел. Я никогда не знал, удастся ли мне снять еще один фильм. Поэтому мое отношение ко всему вокруг было чрезвычайно настороженным, я все время был начеку. Сейчас я совершенно открыт. То мое прежнее состояние было ужасно утомительным, крайне изматывающим.

И. С. Некоторый опыт работы в кино убеждает меня в том, что недостаточная техническая осведомленность — например, если ты толком не знаешь, как обращаться с камерой, — вынуждает тебя искать защиты у технического персонала, ты невольно становишься более демократичным, чем это тебе свойственно, а сам при этом думаешь: «Как только я все освою, вот тогда...»

И. Б. Все смотрят на тебя свысока. Мол, нечего объяснять нам то, что мы и сами знаем, нечего приходить и болтать всякий вздор. Мне постоянно давали понять, что я полный идиот, пока я наконец не овладел всем, что имеет отношение к моей профессии. Теперь уже никто из технического персонала не может щелкнуть меня по носу.

Кроме того, это значит также, что сейчас ты должен функционировать скорее как дирижер оркестра. Представьте себе дирижера, который не умеет обращаться с музыкальными инструментами и не может сказать музыкантам, что им следует делать: когда фаготист должен сделать вдох, где тут движение смычка вверх, когда должен вступить ударник. Дирижер совершенно

беззащитен, если он, например, говорит своим музыкантам: «Ну, а теперь думайте о том, что тут мы имеем дело с макрокосмом, который выражается в микрокосме». А вот если он говорит: «Тут сделай вдох, взмах смычком вверх, синкопа», — музыканты прекрасно понимают, о чем идет речь. Точно так же должно быть и в работе с актерами и техническим персоналом. Главное, давать точные технические указания.

Т. М. Как ты обычно поступаешь — снимаешь несколько вариантов одной сцены и потом принимаешь окончательное решение за монтажным столом или все продумываешь заранее?

И. Б. Это своего рода спорт. Когда я делаю новый дубль, я никогда не снимаю сцену точно так же, иначе она умрет для артистов. Они должны чувствовать, что ты опровергаешь свое прежнее решение, ищешь что-то новое и пытаешься понять, в чем причина того, что дело не пошло. Часто это очень простые и банальные поправки, но они помогают изменить настроение и характер сцены.

С. Б. Мне кажется, что твои сценарии не всегда идентичны готовым фильмам. Меняешь ли ты что-то в процессе съемок или обычно дожидаясь конечной стадии монтажа?

И. Б. Нет, я ничего не вырезаю во время съемок. Это слишком бы удручало меня, а, кроме того, монтаж — это удовольствие, которое я предпочитаю прибегать напоследок. Но я обдумываю его, когда выстраиваю сцену и работаю с артистами.

После того как сценарий написан, я заглядываю в него лишь вечером накануне съемок. Тут я берусь за него, придумываю мизансцены, работаю с текстом, меняю диалоги. Утром мы встречаемся, и иногда бывает, что я переделываю то, что выучили актеры. Они тоже приходят со своими аргументами: «Нельзя ли тут кое-что изменить?» — или: «Это комично и трудно произнести», — а ты, предположим, вовсе не считаешь, что это место комично, и тогда ты говоришь: «Если ты перед этим сделаешь паузу...» — или: «Вот тут все должно происходить очень медленно». И они вдруг понимают, что все это можно сделать.

И. С. Ты почти никогда не работаешь с непрофессиональными актерами, хотя сейчас это стало модным в фильмах молодых режиссеров.

И. Б. Пока персонаж фильма должен быть вполне определенным и однозначным, все идет хорошо и с непрофессионалом, но, как только нужно выразить

какие-нибудь сложные вещи, работать с ним становится невозможно. Профессиональный артист воспитан так, чтобы уметь выражать конфликты.

И. С. Ты категорически утверждаешь, что непрофессиональный актер не в состоянии выразить конфликт?

И. Б. Нет, ты можешь сделать это *при помощи* непрофессионала, но тебе ни за что не заставить его сделать это самостоятельно. Особенно ясно видишь это в фильме, который я очень люблю и смотрел раз сто,—«Умберто Д.» Де Сика. Там у него есть один старый профессор, которого играет непрофессионал, правда, с последующим озвучиванием профессиональным артистом. Ты видишь, как возникают ситуации, где Де Сика хотел, чтобы тот выразил определенные чувства и переживания, а у того ничего не выходит. Поэтому в некоторых местах фильм получился одномерным и плоским, особенно в конце.

Думаю, что не найти ни одного примера того, как режиссеру удалось заставить непрофессионального актера выразить трудный конфликт. Они этого просто не умеют. В тот момент, когда у меня не получается общения с человеком, работающим перед камерой, я чувствую себя совершенно беспомощным. Возникает идиотская ситуация. Когда мне попадается актер—такое бывало,—который перед камерой зажимается настолько, что он уже больше не соображает, что ему нужно делать, то мне очень трудно спасти положение.

С. Б. Годар опубликовал в «Кайе дю синема» очень хвалебную рецензию на фильм «Летняя игра» под названием «Бергманорама». В ней он полемизирует с теми, кто считает, что кино—это ремесло, а не искусство. Он пишет: «Для Бергмана быть одиноким—это значит ставить вопросы, а делать фильмы—отвечать на них. Невозможно быть более традиционно романтическим». Может быть, ты как-то прокомментируешь его слова?

И. Б. По-моему, Годар сформулировал все восхитительно, поскольку это именно то, чем он сам занимается в кино. Он пишет тут о себе самом.

Не забывайте, что я всегда существовал в театре, а театр—даже если это и некий закрытый мир—всегда коллектив. Когда режиссер ставит пьесу, он тоже часть коллектива. В театре артист никогда не попадает в полную зависимость от режиссера, в театре артист всегда может оказать активное сопротивление. В последние годы мы не раз были свидетелями того, как

молодые режиссеры терпели полный крах из-за артистов, которые все делали наперекор.

Я ощущал одиночество во многих других отношениях, но только не в своей профессии. Однажды я познакомился с одним крупным дирижером. Он как раз говорил о своем одиночестве перед оркестром, но я этого никогда не испытывал, ни в театре, ни в работе с актерами и техниками на студии. Напротив, я все время чувствую, как мы подавляем нашу агрессивность, при помощи жаргона, при помощи привычек, благодаря строгому соблюдению определенного ритуала. Нет смысла стыдливо умалчивать об этом факте. Коллектив ощущает сильную подсознательную агрессию к своему руководителю, и руководитель тоже нередко испытывает сильную агрессию в отношении коллектива.

Когда ты стоишь за кулисами, где порой одновременно находится человек двадцать пять, ты никогда не увидишь, чтобы один наступал другому на пятки, не услышишь грубого слова или непристойности, не увидишь кислой физиономии. Потому что все чувствуют, что зависят друг от друга, знают, что должны работать друг с другом, понимают, что обязаны быть предупредительными друг к другу, даже если температура в помещении пятьдесят градусов и все вконец измотаны.

Нет, подобного одиночества я никогда не испытывал. Я нередко испытывал одиночество своего существования во внешнем мире, но именно от этого я всякий раз убегал в общность, даже если эта общность и была иллюзорной.

С. Б. Во многих твоих фильмах говорится об одиночестве, и не в последнюю очередь об одиночестве и изолированности художника.

И. Б. Это одно из самых болезненных жизненных переживаний, которое, вероятно, знакомо очень многим — для этого вовсе не обязательно быть художником или режиссером.

И. С. Сейчас в международной прессе много говорится о том, что ты самый знаменитый кинорежиссер — так сказать, чемпион мира в области кино и все прочее, — придаешь ты этому какое-то значение?

И. Б. Не слишком большое. Иногда мне присылают эти статьи, и тогда я их прочитываю, но сам их не разыскиваю. Кроме того, у меня при этом все время такое ощущение, будто речь тут идет не обо мне, а о ком-то другом. Когда ты уже завоевал успех, когда у тебя есть деньги, когда ты достиг всего, чего желал, — а

я этого практически уже достиг,—когда ты получил все, к чему стремился—власть и тому подобное,—ты вдруг осознаешь—простите мне это выражение!—ничтожность всего этого. Единственное, что еще имеет значение, это пределы твоих возможностей, которые ты должен попытаться преодолеть, и твои отношения с окружающими; и во-вторых, конечно, твоя этическая позиция по отношению к тому, что ты делаешь или же не желаешь делать. То, на что ты отвечаешь «да» или же «нет» в своем творчестве и в искушающих тебя обстоятельствах помимо творчества. Только это имеет значение. Все остальное абсолютно не интересно. Например, те несколько раз, когда мне случалось бывать на кинофестивалях, я чувствовал там себя так катастрофически плохо, что мне вообще хотелось перестать снимать фильмы. Проходили месяцы, прежде чем мне удавалось полностью восстановить свои душевные силы.

А еще есть пьеса как таковая, и играть ее доставляет удовольствие. Если ты однажды получил в ней роль, то все хотят, чтобы ты продолжал играть ее, вот ты и играешь.

И. С. Ты по-прежнему играешь эту роль или же раньше ты играл ее чаще?

И. Б. На это я могу ответить так: если ты три года руководил «Драматеном», то тебя уже ничто больше по-настоящему не напугает. «Драматен» был такой суровой школой, что уже ничего хуже в жизни быть не может. Теперь же я отвечаю только сам за себя, и все идет хорошо.

С. Б. Давайте вернемся к фильму «Летняя игра». После «Тюрьмы» это, пожалуй, один из твоих самых ярких фильмов и по содержанию, и по форме.

Я хотел бы как-то соотнести эту историю с тобою самим. То, о чем рассказывает Мария, связано с твоими собственными переживаниями или ты все это придумал?

И. Б. В целом я пережил это сам, хотя в фильме погибает юноша. На самом же деле было несколько иначе, хотя и трагично, так как девушка заболела полиомиелитом. Рассказ написан о том, что тогда причиняло мне боль. Но Мария—это во многом я сам. И Мария, и балетмейстер, и опустившийся журналист—все это проекции меня самого, а вот студент был просто манекеном, который меня не слишком волновал.

С. Б. В одном из твоих наиболее часто цитируемых высказываний говорится, что каждый свой фильм ты

снимаешь так, словно он — последний.

И. Б. Я прожил полтора года, не снимая фильмов, не имея работы в кино, не зная, когда смогу приступить к работе над новым фильмом. Это действовало на меня очень угнетающе. Думаю, что именно в то время во мне возникло убеждение, что в кино все зависит от случая; а после фильма «Такого здесь не бывает» еще одно убеждение: ничего подобного я больше делать не буду! Я больше никогда не соглашусь снимать фильм только ради денег. Каким бы ненадежным и шатким ни было мое существование, я больше никогда не буду себя продавать, никому и ни за какие деньги. Снимать фильмы — в этом для меня смысл моего существования. Но если я начну насиловать свою этику, то я утрачу свое человеческое достоинство, свою внутреннюю ценность, все то, что поддерживает во мне веру в мое право делать фильмы. Поэтому всегда нужно помнить, что каждый фильм может оказаться последним, нужно понимать, что тебя могут вышвырнуть, нужно иметь мужество отказаться от предложения, которое тебе не нравится. Ведь ты раскручиваешь огромное колесо — раз, два, три, — а дальше оно крутится само по себе, и ты уже не в силах его остановить, ты ничего не можешь изменить.

Голодать — такое со мной бывало, это не так уж страшно в молодые годы. Ведь в молодости ты обычно веришь, что уже за ближайшим поворотом тебя ждет сказочная страна с молочными реками и кисельными берегами. А вот не иметь возможности обеспечить людей, за которых ты несешь ответственность, — это настоящий ад.

Мои собственные потребности ничтожны. Так уж сложилось с течением лет. Правда, у меня есть свой дом, который я люблю, есть фильмотека, которая мне дорога, есть пластинки и книги. Но я могу отказаться от всего этого в любой момент. Кроме того, я ведь получаю государственную стипендию, и, что бы ни случилось, даже если у меня не будет никаких других доходов, я буду получать двадцать пять тысяч крон в год. Нищенствовать мне не придется.

Т. М. В твоих фильмах снова и снова появляются некие эпизодические персонажи, вроде Мими Поллак в «Летней игре», или все эти маленькие тетушки и дядюшки, похожие на забавных троллей. Они тебе в самом деле необходимы?

И. Б. Они появляются там как бы мимоходом. Мне нравится играть «запасными выходами».

С. Б. В фильме «Летняя игра» Мими Поллак, по-видимому, олицетворяет собою смерть. Особенно в той сцене, которая так похожа на сцену из «Седьмой печати». Она играет в шахматы с пастором. Маленькая старушка с печатью смерти на лице.

И. Б. Да, это смерть. Она появляется в тот момент, когда фон фильма как бы темнеет. Он очень светлый до той сцены, где герои в первый раз ссорятся, а потом Мария приходит к Хенрику домой и встречает там старую тетку, смерть.

Т. М. А в других фильмах тоже есть фигуры, символизирующие смерть?

И. Б. Нет, только в этом. Чем дольше я работаю, тем меньше я выстраиваю сценарии, тем больше свободы оставляю самим персонажам. Раньше я гораздо основательнее конструировал сценарий, так сказать, шаг за шагом вел своих героев, а теперь я предоставляю их самим себе, и тот из них, кто хочет войти в фильм, имеет право ненадолго появиться в кадре и снова выскользнуть из него. Сейчас у меня куда более открытое отношение к тому, что я делаю. Примером наиболее тщательно выстроенного фильма, были «Улыбки летней ночи», которые сделаны наподобие пьес Мариво, в классической манере восемнадцатого века. Но едва я закончил этот фильм, как он мне перестал нравиться. На таких вещах просто набиваешь руку и пробуешь свои возможности.

И. С. Что значат для тебя сейчас, в твоей нынешней работе все те мотивы и темы «Летней игры», которые потом снова возникают в фильмах «Земляничная поляна» и «Седьмая печать»? Бывает ли, что ты интуитивно возвращаешься назад и берешь материал из своих ранних произведений?

И. Б. Чем дольше работаешь, тем меньшее значение имеет для тебя то, что ты когда-то сделал. Когда оглядываешься назад, кажется, что тебя постоянно кидало в разные стороны, а от этого рождаются сомнения в отношении собственного творчества.

И. С. Как ты снимал знаменитую сцену в лифте в фильме «Женщины ждут»?

И. Б. Мне уже давно — под влиянием фильмов Хичкока — хотелось попробовать снять длинную сцену в трудном и тесном пространстве. Чтобы исключить все постороннее и тем самым поставить перед собой сложную задачу. (Например, в фильме «Ритуал» у меня не

было ничего, что принято называть декорациями, только гладкие стены, немного ткани и немного мебели. Когда отказываешься от всего, чем можно манипулировать,—это само по себе некий вызов.)

Эпизод в фильме «Женщины ждут» построен на одном случае из моей жизни. Я тогда воссоединился со своей бывшей женой, и мы жили в Копенгагене, у наших друзей, которые куда-то уехали. Они оставили нам ключи, и вот однажды, когда мы вечером вернулись домой, слегка подвыпившие и счастливые, я сунул ключ в замок, и ключ сломался. Было бессмысленно пытаться вытащить его, и мы провели всю ночь на лестнице.

И. С. Возникали ли при съемках какие-нибудь сложные технические проблемы?

И. Б. Мы снимали на малочувствительной пленке, для которой требовалось довольно много света. Лифт был настоящим техническим монстром, мы его придумали сами. Но никаких особых технических сложностей я не помню. Ева и Гуннар были просто великолепны и доставляли нам массу удовольствия. В первую очередь это их заслуга, что сцена получилась именно такой. В фильме «Женщины ждут», который был задуман как чисто коммерческий фильм, все же есть один скрытый эксперимент—короткая сюжетная линия с Май-Бритт Нильсон и Биргером Мальмстеном. В ней очень мало диалога—это была моя первая попытка рассказывать не словами, а кадрами. Эксперимент, который я потом повторил в «Молчании», где у меня очень мало диалога.

Но тогда, во время съемок «Женщины ждут», я еще никому не решался признаться, что я тут экспериментирую!

И. С. В фильме «Женские грезы», который я считаю безукоризненным в техническом отношении, есть сцена в поезде, когда Сусанна, которую играет Ева Дальбек, едет к своему бывшему возлюбленному. Тут ты тоже экспериментировал и как-то очень своеобразно работал с фонограммой.

И. Б. Для меня звук всегда был не менее важен, чем кадр.

И. С. Как ты выстраивал эту сцену в сценарии? Был ли там разработан монтаж фонограммы?

И. Б. Нет, этим я обычно занимаюсь потом. Если у меня возникают какие-нибудь идеи, я просто записываю то, что приходит в голову, а уже потом решаю, как это осуществить технически, и пишу еще один специ-

альный технический сценарий. В нем я детально описываю все, что будет сниматься, и при этом как бы прокручиваю в голове пленку.

И. С. Ты не помнишь, как проходила работа над сценой в поезде?

И. Б. Я помню только, что мы очень торопились. Тогда «Сандрев» выпускала по двадцать, а то и по двадцать пять фильмов в год, и все приходилось делать чертовски быстро.

В те годы были большие ограничения в расходовании пленки и электроэнергии. Например, для «Тюрьмы» мы получили восемь тысяч метров, и все это небольшими порциями — пленка «Агфа», «Кодак», «Феррания», все, что можно было тогда достать. Всякий раз, когда Йоран Стриндберг включал свет, появлялся специально нанятый старик и выключал его. Только самую последнюю репетицию нам разрешалось проводить при полном освещении. Если расход электроэнергии был больше, чем планировалось, приходилось платить огромный штраф.

С. Б. В фильме «Женщины ждут» ты пытаешься придать каждому из эпизодов характер той женщины, которая его рассказывает. Все три эпизода совершенно различны по манере повествования.

И. Б. Первый эпизод — очень целомудренный, второй — очень живой, а сцена в лифте — почти бурлеск — такова была моя идея.

И. С. «Лето с Моникой» — это фильм, который в значительной степени является твоим собственным произведением. Что ты мог бы сказать об участии Пера Андерса Фогельстрёма * в создании сценария? Кажется, сценарий был написан на основе рассказа, из которого потом получился роман?

И. Б. Да, верно, после фильма из него был сделан роман. А началось все так: мы столкнулись с Пером Андерсом Фогельстрёмом на Кунгсгётан. Я спросил его, что он сейчас делает, и он ответил: «Я подумываю об одной вещи, но пока не знаю, что из этого выйдет». — «Какой вещи?» — «Там у меня девушка и юноша, безумно молодые, они бросают работу, убегают из дому и отправляются в шхеры, а потом возвращаются назад и пытаются приспособиться к некоему буржуазному существованию. И все у них тогда летит к черту».

Помню, как я буквально подскочил на месте и сказал: «Мы должны сделать из этого фильм. Запомни,

мы обязательно сделаем из этого фильм!» Он тоже согласился, что из этого может получиться фильм; потом нас отвлекли другие дела, но всякий раз, когда мы встречались, я обязательно спрашивал, как там поживает наша парочка, и вот так, постепенно, мы начали работу над этим сценарием.

Потом мы предложили этот сценарий «Свенск Фильминдустри», и Карлу Андерсу Дюмлиngu сценарий понравился. Я объяснил ему, что мы будем снимать фильм в шхерах, что снимать будем несинхронной камерой и съемочная группа будет очень маленькая. Что это будет самый дешевый в мире фильм, очень короткий и простой. После окончания перерыва все стало понемногу проясняться, и объединению «Свенск Фильминдустри» понадобилось много фильмов для его кинотеатров.

В ту пору Карл Андерс Дюмлиng был еще очень ограничен в своих правах. У него был эксперт, были члены правления и еще всякие люди, которые решали, какие именно фильмы следует снимать. Вокруг каждого фильма разыгрывались безумные спектакли. На этот раз Карл Андерс Дюмлиng победил, члены правления вынуждены были уступить, даже если и считали, что такое снимать не стоит.

Тогда же я увидел Харриет Андерссон* в фильме «Упорство» и понял, что мне не найти актрисы, которая лучше бы подходила на роль Моника. Затем я встретил на улице Ларса Экборга и заговорил с ним. Это было задолго до того, как утвердили наш фильм, и мы готовились к нему во время съемок фильма «Женщины ждут».

И. С. Сколько лет было тогда Харриет Андерссон?

И. Б. Лет восемнадцать или самое большее девятнадцать, она была очаровательна и помолвлена с Пером Оскарссоном. Затем, через неделю после того, как была закончена работа над фильмом «Женщины ждут», мы всей группой уехали в шхеры и поселились в усадьбе Клокаргорден на Орнё. Мы не строили никаких декораций, сделали сокращенный вариант сценария, начали съемки и получали массу удовольствия. Каждый нашел себе развлечение по вкусу, каждый проводил вечера, как ему нравилось, и по утрам на съемки являлась весьма романтическая и довольно усталая группа. Это был просто замечательный август.

Когда мы уже готовились к отъезду, произошло вот что: чтобы сократить расходы по перевозке, мы в

течение трех недель просто складывали в кучу отснятый материал. Когда пленку проявили, выяснилось, что на негативе есть грубые царапины. Мы получили из Стокгольма известие, что почти все нужно снимать заново—семьдесят пять процентов материала. Более притворных слез не проливала, вероятно, ни одна съемочная группа: все были безумно рады остаться там еще на некоторое время.

Снимать «Лето с Моникой» было сплошным удовольствием. Вернувшись домой, мы провели небольшую работу на студии: там тоже все шло как по маслу. А потом фильм начала резать цензура.

И. С. А что она вырезала?

И. Б. В фильме есть сцена, где Харри и Моника напиваются вечером после драки. Сцену драки цензура тоже сильно изуродовала. Они сидят на берегу, пьют, а потом шла длинная любовная сцена, которую цензура вырезала полностью.

С. Б. Было ли какое-нибудь обсуждение решения цензуры?

И. Б. Ты, кажется, не в своем уме!

С. Б. И вы не протестовали?

И. Б. Конечно нет, нам просто некуда было обратиться со своим протестом. Пришлось согласиться.

С. Б. В связи с фильмами «Летняя игра» и «Лето с Моникой» мне хотелось бы немного поговорить о мотиве лета. По вполне понятным причинам многие шведские фильмы снимаются летом, однако в данном случае, по-моему, есть и иные причины, не только практические. Порой мне кажется, что мотив лета и, например, мотив «Часа волка» не так уж далеки друг от друга. В этом летнем переживании кроется некое отчаянье. В этом солнечном свете, который просвечивает все насквозь.

И. Б. Шведское лето до его середины, май и июнь, для меня всегда окрашено радостью, а вот июль и август, особенно июль,—эти месяцы для меня мучительны. Когда изо дня в день непрерывно светит солнце. Летом у меня начинается клаустрофобия. При солнечном свете меня всегда одолевают кошмары. Я ненавижу юг, где я абсолютно не защищен от непрерывного солнечного света, который я воспринимаю как некую угрозу, как нечто пугающее и кошмарное.

И. С. В сценах снов тоже яркий солнечный свет.

И. Б. Да, правильно, в «Часе волка» и в «Земляничной поляне» один и тот же резкий солнечный свет. Когда я непрерывно вижу над головой безоблачное

небо, я начинаю верить, что земля может погибнуть. В «Молчании», например, тоже все время жара и яркий солнечный свет, и только в конце фильма — грозовой дождь.

Т. М. Такой свет словно просвечивает людей и их поступки.

И. Б. Да, все становится как бы полым.

И. С. По сравнению с бунтарскими мотивами в твоих фильмах сороковых годов, в фильме «Лето с Моникой» все выглядит гораздо свежее. Бунтарское поведение здесь такое же явное, но, так сказать, более здоровое.

И. Б. Да, конечно. Недаром именно в ту осень после съемок «Лета с Моникой» я начал работать в театре в Мальмё. Я ужасно устал от бесконечного шатания по Стокгольму.

И. С. Ты пришел в этот театр в 1952 году?

И. Б. Да, и с этого момента все в моей жизни пошло по-другому. Болезнь роста у меня, так сказать, прошла.

С технической точки зрения съемки «Лета с Моникой» были интересны еще и тем (не говоря уже о том, что наша съемочная группа была очень маленькой и мы снимали его несинхронной камерой, нам приходилось делать последующее озвучивание, записывать отдельно диалог и подгонять его под изображение), что я тогда лишился своего постоянного монтажера, Оскара Розандера, и получил нового, который никуда не годился. Оскар Розандер был просто великолепен. Если у тебя хороший монтажёр, ты можешь ни о чем не беспокоиться, но тут я вдруг оказался без монтажера и должен был монтировать фильм сам. Мне пришлось научиться монтировать, разобраться в том, как это вообще происходит: почему режут именно так, а не иначе, почему делают изменение на каком-то определенном месте. Это было полезно. Пожалуй, мне больше нечего сказать про «Лето с Моникой», кроме того, что фильм по-прежнему очень мне дорог и я иногда с удовольствием его смотрю.

И. С. Тебе не кажется, что фильм «Урок любви» вырос из сцены в лифте в картине «Женщины ждут»?

И. Б. Да, конечно.

И. С. И в то же время «Урок любви» послужил как бы эскизом к «Земляничной поляне».

И. Б. Не знаю, может быть. А вот то, что «Урок любви» родился благодаря моей работе с Евой Дальбек и Гуннаром Бьёрнстрандом, это несомненно. Я снимал «Вечер шутов», а потом мы с Харриет были в Арильде,

где делали натурные съемки к этому фильму. Харриет встретила там Эрика Страндмарка с женой и целыми днями загорала с ними на берегу. А я поселился в небольшой башенке неподалеку от одной летней виллы, валялся там и читал книги, находя, что жизнь вполне терпима и даже хороша.

Шутки ради я принялся писать небольшие сцены, сцены из супружеской жизни. Мне это нравилось, а потом я вспомнил Еву Дальбек и Гуннара Бьёрнстранда, и тут дело пошло еще веселее. Рукопись была готова за неделю. Я решил, что ее нужно показать в «Свенск Фильминдустри» и в «Сандрев». Я отдал ее сначала в «Сандрев», но там все были в отпуске, и тогда я послал ее в «Свенск Фильминдустри». Карл Андерс Дюмлиг почему-то оказался на месте, он тотчас же ее прочел, позвонил мне и попросил приехать к нему, а через две недели фильм уже был запущен в производство.

По-моему, у меня было всего десять дней на подготовку, а потом начались съемки. Это была ужасно легкомысленная продукция. Пожалуй, фильм тем и хорош, что он абсолютно легкомысленный.

Киногородок, 3 июля

И. С. Мотив унижения — центральный мотив всех твоих фильмов, рассказывающих о существовании художника. Сейчас я хотел бы вернуться к одному нашему прежнему спору и снова спросить тебя, не кажется ли тебе, что подобный взгляд на художника является романтическим? Сейчас в нашем обществе у художника более высокий социальный статус, чем в прежние времена. Не эти ли изменившиеся обстоятельства вынуждают тебя переносить действие твоих фильмов «о художниках» в более удаленную по времени историческую среду?

И. Б. Ты все время возвращаешься к этому разговору о моем романтическом отношении к художникам. Вполне возможно, что моя точка зрения устарела. Этого я не знаю. Совершенно ясно, что существует современное представление об искусстве, о художнике и его материальном положении, и тем не менее я считаю, что мотив унижения по-прежнему важен. Унижение — это одно из моих самых острых воспоминаний детства: страх, что тебя унизят словами, поступками или ситуацией. Разве не правда, что по сравнению со взрослыми дети гораздо интенсивнее переживают уни-

жение? Вся наша система воспитания основана на унижении, во времена моего детства это было еще очевиднее. Одна из травм, от которых я больше всего страдал уже взрослым,—это боязнь оказаться униженным, ощущение, что тебя унижают.

Всякий раз, когда я читаю рецензию—не важно, хвалебная она или ругательная,—я испытываю это чувство. Рецензия может быть дьявольски критической и в то же время совершенно не унижающей тебя, если ты понимаешь, что тут ты чему-то научишься, что тут просто один человек высказывает другому свое мнение. Но и хвалебные и ругательные рецензии бывают ужасно унижающими.

Ощущение постоянной зависимости, в котором я пребывал по отношению к своей профессии до 1955 года, я воспринимал как крайне унижительное. Когда я был руководителем «Драматена» и был вызван в министерство, чтобы держать ответ за различные вещи, которые я делал, когда прибыли ревизоры и грозили мне пальцем, я воспринимал все это как нечто унижительное потому, что я куда лучше знал, что следует делать, чем все те люди, которые не имели к этому никакого отношения, но тем не менее приходили и давали указания.

Унижать и быть униженным—это, по-моему, жизненно важная часть всего нашего общественного устройства,—в данном случае у меня нет особого сострадания только к художникам. Просто я хорошо знаю, в чем именно заключается унижение художника. Я, например, считаю, что наша бюрократическая система в значительной степени строится на унижении. Я думаю, что это один из самых опасных и коварных ядов на свете. Унижаемый, в свою очередь, сидит и думает, как бы ему, черт подери, унижить в ответ, как дать сдачи, так оно и продолжается до тех пор, пока кто-то случайно не окажется униженным настолько, что ему приходит конец и он уже больше не может думать ни о каком ответном унижении. Мой активный протест против христианства основан, главным образом, на том, что христианство содержит сильный и неискоренимый мотив унижения. Одно из его основных положений: «Я жалкий, грешный человек, рожденный во грехе и продолжающий грешить всю свою жизнь».

Под этим бременем мы продолжаем жить и действовать крайне атавистически. Об унижении я могу говорить без конца. Это одно из моих самых главных жизненных переживаний. Я чрезвычайно остро реаги-

рую на любой вид унижения: ведь человек в моем положении, в моей ситуации действительно подвергается многочисленным унижениям. И к тому же унижает других!

И. С. Рецензии на твой фильм «Вечер шутов» принадлежат, пожалуй, к самым разгромным во всей истории шведской кинокритики. К тому же фильм был плохо принят публикой. Как ты пытался защититься от подобной критики и ударов судьбы?

И. Б. Понятно, что я воспринял провал у публики и провал у критики как катастрофу. Я понимал, что всякий раз, когда дела у меня шли плохо, уменьшались и мои возможности снимать новые фильмы. Сектор становился все уже. Это было очень неприятное ощущение.

Т. М. По-моему, в мире художников существует некая иерархия. Цирк на самой низшей ступени, над ним кино, а еще выше театр—или наоборот?

И. Б. А по-моему, всех артистов считают просто сбродом—правда, в последние годы это проявляется уже не столь явно. Еще десять лет назад артист не смог бы получить приличную комнату в отеле в Иончёпинге—вы этого уже на застали, а так было,—но и сейчас у нас в стране есть люди, считающие всех артистов как бы людьми вне закона.

Т. М. В целом ряде твоих фильмов есть мотив самоубийства. Что ты можешь сказать по этому поводу?

И. Б. Помню, как однажды ребенком я решил уйти в лес, потеряться там и вдобавок умереть. Чтобы все страшно огорчились. Всем известно, что многие художники—особенно, если они функционируют так, как я,—на всю жизнь сохраняют ярко выраженные черты инфантилизма, или, если выразиться точнее, способность к творчеству тесно связана у них с определенной детскостью или же с фиксацией на детском отношении к окружающему миру.

С. Б. Во многих твоих фильмах главные герои—художники, и мотив унижения конкретизируется через них. По-видимому, ты считаешь художников людьми, более подверженными унижению, и полагаешь, что они существуют в менее защищенной профессиональной ситуации?

И. Б. Конечно, художник сильнее подвержен унижению.

С. Б. Например, можно сравнить художников с инженерами или изобретателями, они творят в похожей

рабочей атмосфере. Они изобретают новые вещи, они конструируют новый мир. Но инженеры всегда могут продемонстрировать результат, который поддается объективной оценке.

И. Б. К тому же, они могут заранее рассчитать, как именно это будет работать.

И. С. У тебя сохранились яркие образные воспоминания о твоём детстве?

И. Б. Я сильно фиксирован на воспоминаниях детства. Это очень яркие впечатления, со своим цветом и запахом. Я могу как бы прогуляться по ландшафту своего детства, могу пройти по комнатам и вспомнить, как они были обставлены, где на стенах висели картины, как падал свет. Это похоже на фильм. Лента фильма, которую я запускаю и на которой я могу реконструировать все, что угодно, и у которой к тому же есть еще и запах.

Если посмотреть на лица художников, то мы увидим, что многие из них похожи на взрослых детей, таинственным образом повзрослевших детей. Посмотрите, например, на Пикассо, у него детское лицо, или на Стравинского, Орсона Уэллса, Хиндемита. Или если поглядеть на Моцарта — правда, мы не знаем точно, как выглядел Моцарт, — но думаю, что к нему это тоже относится, а про Бетховена можно сказать, что у него лицо разгневанного младенца. Когда я прихожу на студию и меня окружают люди, мне порой хочется сказать — да, сейчас мы начнем нашу игру. Я хорошо помню, как это бывало, когда я был маленьким и вынимал из шкафа игрушки. Подобное ощущение я порой испытываю и сейчас. Только теперь по непонятным причинам мне еще платят за это деньги и множество людей относятся ко мне с уважением и делают то, что я им скажу. Все это временами сильно меня удивляет.

И. С. Важным мотивом «Вечера шутов» является стремление Альберта и Анны к более сносной, то есть к буржуазной, жизни. Они постоянно упрекают друг друга в том, что каждый из них испытывает страх и мечтает все в своей жизни переменить. А тебе самому никогда не хотелось прекратить свою творческую деятельность?

И. Б. Нет, этого мне никогда не хотелось. У меня всегда было — могу сказать без преувеличения — очень счастливое и лишенное всяких неврозозов отношение к своей профессии. Сам творческий процесс, стремление делать новые и новые вещи, оставляя старые позади, и так далее — все это я всегда, по крайней мере сколько

себя помню, воспринимал как свое самое естественное состояние в этой жизни.

И. С. Ты, я вижу, придерживаешься строгой профессиональной морали, которая гласит: «The show must go on!»¹

И. Б. С моралью все обстоит куда проще, когда речь идет о профессии. За долгие годы работы ты обучаешься определенным вещам, которые накапливаются и постепенно оформляются в стиль поведения, называемый точным словом — профессиональная этика.

И. С. По поводу «Вечера шутов» у меня есть еще один вопрос, связанный с предыдущим. Бывшая жена Альберта Агда воплощает в фильме буржуазный идеал. «Все тихо,—говорит она в одной из самых важных сцен.—Для меня тишина—это зрелость». «А для меня—пустота»,—отвечает на это Альберт. Однако он тоскует именно по этой пустоте.

И. Б. Он называет это пустотой, а сам явился сюда с отчаянной мольбой об этом; однако Альберт все время сознает, что его приход бессмыслен. Он уже отравлен той жизнью, где все — движение. Тишина для него — это пустота, ему необходимо ощущать вокруг себя непрерывное движение. А вот ошибка Анны в том, что она думает, будто театральные артисты — хорошо устроенные люди. Но потом она понимает, что все это обман. Оба они обмануты.

С. Б. Все действие «Вечера шутов» разыгрывается в течение одного дня, и главный герой фильма — Альберт. На протяжении почти всего фильма мы видим события как бы его глазами. В фильме только две сцены, где он отсутствует: это сон Фроста и параллельная сцена с Анной и Франсом. Почему именно сон и сцена с Анной и Франсом?

И. Б. Я вообще не догматик, или, вернее, тогда уже перестал быть и сейчас не являюсь догматиком. У меня был некий период колоссального догматического формализма — нечто вроде приступа пуризма, — но потом это прошло. Сон послужил исходным импульсом всего «Вечера шутов», стал основой фильма. Сон — это основная тема, а к ней примыкают несколько вариаций. Сцена Анны с артистом — это одна из вариаций.

С. Б. Ты параллельно рассказываешь о посещении Альбертом его жены и о встрече Анны с Франсом. Когда ты разрезаешь эти сцены, ты часто как бы противопоставляешь женщин друг другу. Изображение

¹ Представление должно продолжаться! (англ.)

одной женщины вызывает затем изображение другой. Когда заканчивается первая часть сцены с женой, камера наезжает на нее и останавливается на ее лице, а следующая сцена начинается с крупного плана с лицом Анны. Потом ты снова возвращаешься к сцене с женой и снова противопоставляешь два крупных плана. Может быть, ты хотел тем самым подчеркнуть зависимость Альберта от обеих женщин?

И. Б. Мне просто очень нравится, когда в одном лице вдруг намечается другое, проступает через него и принимает свой реальный облик. Конечно, можно сказать, что это просто формальный прием, способ перехода, но для меня главное заключается в том, как я потом использовал это в «Персоне», где два лица сливаются в одно, а затем снова отделяются друг от друга.

И. С. Тот знаменитый наплыв в «Вечере шутов», история Фроста и Альмы,— это сон?

И. Б. Это рассказ.

И. С. В монтаже этой сцены заметно сильное влияние Эйзенштейна—я имею в виду монтаж крупных планов, пушки, ноги и прочее, такой же как в «Броненосце «Потемкине». Ты ощущаешь это влияние?

И. Б. В те годы я весьма пренебрежительно относился к Эйзенштейну. «Потемкина» я не видел. Его не было в датском Киномузее, который был моим единственным поставщиком фильмов.

С. Б. В этом куске очень интересная работа со звуком. Сначала в фильме вообще нет диалога, только шумы и музыка. Но когда тот парень убегает, чтобы привести Фроста, мы вдруг слышим человеческий голос—датско-шведское бормотанье Фроста. Потом голос снова замолкает, именно в тот момент, когда у Фроста появляется повод говорить.

И. Б. Когда он стоит внизу и кричит: «Альма»,—а этого не слышно.

Т. М. Эффект возникает куда более жуткий, чем если бы это слышали!

И. Б. Это я взял из своего сна. Вам, может быть, тоже иногда снится, что вы хотите что-то сказать, но не можете, что вам не выговорить слова или вы говорите их слишком тихо? Отсюда я это и взял. В переходный период между немыми и звуковыми фильмами были фильмы с определенным количеством диалога, а все прочее в титрах, и были фильмы с одними лишь звуковыми эффектами, музыкой и титрами, вообще без диалога. Такое смешение казалось мне восхитительным.

С. Б. Как ты строил монтаж в сцене Фроста и Альмы? Ты работаешь тут с интенсивным светом, благодаря которому возникает ощущение, будто кадры растворяются в ослепляющем солнечном свете. Почему ты выбрал именно эту технику?

И. Б. По-моему, я уже говорил, что солнечный свет действует на меня устрашающе. Мне хотелось, чтобы все было абсолютно белым, чтобы все было как можно более резким, мертвым и белым, чтобы во всем этом ощущалось отсутствие милосердия.

С. Б. В фильме есть сцены с очень сложными ракурсами и планами. Например, сцена в начале фильма, когда Альберт просыпается в фургоне и потом вылезает из него, или сцена на полу с Анной и Франсом.

И. Б. Мне нравилось снимать такие сцены.

И. С. Когда я смотрю «Вечер шутов», у меня возникает ощущение, что, поскольку этот вводный эпизод как бы стоит вне времени, этот фильм вообще никогда не устареет.

И. Б. Ты имеешь в виду историю Фроста и Альмы?

И. С. Да, в этом эпизоде у тебя такой киноязык, корни которого уходят глубоко в историю кино, но который тем не менее всегда воспринимается как очень современный.

И. Б. Я и сам питаю сильную слабость к этому куску.

С. Б. В конце эпизода ты позволяешь себе, если можно так выразиться, некоторое нахальство в монтаже. Ты обрезаешь прямо посреди действия в тот момент, когда все вместе с Альмой и Фростом входят в палатку и последним заходит тот парень с одеждой Фроста.

И. Б. Да, и тут все они вдруг исчезают.

С. Б. Ты, по-видимому, обрезаешь тут просто потому, что эпизод получился слишком длинным?

И. Б. В те времена считалось неммыслимым так обрезать эпизод. Но я заявляю вместе с Бетховеном: «С сегодняшнего дня это разрешается!»

И. С. «Кинолубок» — таков был подзаголовок фильма «Вечер шутов». По стилю это гетерогенный фильм, в нем есть элементы барокко, натурализма и экспрессионизма, и все же он кажется мне очень цельным.

И. Б. Когда ты слушаешь произведения Стравинского, у тебя тоже возникают реминисценции из всей истории музыки. Он все перемешивает, но у него есть

своя идея, есть своя трактовка. Он хочет высказать нечто свое и использует все, что ему для этого подходит.

И. С. В сцене, когда Альберт убивает циркового медведя, любимца Альмы, мы видим как бы одну смерть вместо другой, но мне кажется, что в ней заложен еще какой-то иной, более глубокий мистический смысл. Меня всегда восхищала эта сцена, но мне никогда не удавалось разобраться в ней до конца. Она кажется мне глубоко трагичной, но я не вполне понимаю, что именно ты хотел сказать тут и какая в ней заложена символика.

И. Б. Тут вообще нет никакой символики. Просто Альберту необходимо причинить кому-нибудь боль. Альма все время говорит о больном медведе. У Альберта потребность совершить что-то ужасное. Он хочет причинить боль Альме.

Т. М. В этом фильме играет Эрик Страндмарк. Он был очень тонким актером. У него очень похожие роли в «Вечере шутов» и в «Седьмой печати». Он клоун и кучер в «Вечере шутов», а в «Седьмой печати» он что-то вроде фокусника в труппе бродячих комедиантов.

И. Б. Страндмарк был актером с проблесками истинной гениальности. Я помню, как в «Седьмой печати» он буквально перетянул на себя эту роль, которая в сценарии выглядела весьма банально — простой, крикливый тип, без особой глубины. А он сделал из него средневекового комедианта, резкого, бурлескного, заматеревшего, черствого и угрюмого парня, совершенно иного, чем его представлял себе я. Он шел своим собственным путем в работе над этой ролью.

И. С. Альберт — филантроп, он художник, который говорит; что ему жаль людей, которым приходится жить на земле, а потом добавляет: «Все так боятся, но я все же люблю людей». Ведь это явный намек на «Игру грез» Стриндберга?

И. Б. У Оке временами возникали трудности с текстом, особенно когда ему приходилось следить за своей мимикой и жестами и одновременно держать в поле зрения Андерса Эка. Поэтому он иногда произносил всего несколько слов. Но они воспринимались лучше, чем длинные тирады, и я позволял ему работать так, как у него получалось. А вот момент, когда появляется Андерс и раздражается своей пьяной речью, я расписал в сценарии очень красиво и четко. Но Андерс все переделал и заменил несколькими непри-

личными выражениями. Он вошел и выпалил их, и мне показалось, что это звучит великолепно и все нужно оставить именно так.

И. С. Поразительны эти взрывы агрессии между Харриет Андерссон и Оке Грёнбергом, между двумя такими темпераментными личностями. А где тебе удалось найти всех этих людей для фильма?

И. Б. Мы немало потрудились, чтобы собрать всех этих старых цирковых артистов. Тех, кто застрял в Швеции и сидел без работы. В начале века по Швеции разъезжало около пятидесяти пяти цирков, а когда мы снимали наш фильм, их было всего три... После второй мировой войны их было еще двадцать. Старые цирковые артисты были повсюду. Тогда у меня директором картины был Ларс-Уве Карлберг, он твердо и разумно управлял всей этой вереницей шимпанзе, попугаев, цирковых артистов и киноактеров.

И. С. Это очень интересно, поскольку теперь мы знаем, что ты снимал фильм не в искусственно созданной цирковой среде.

И. Б. Да, уж этого никак не скажешь. Мы четыре недели прожили все вместе в пансионате, а затем поехали в Стокгольм и закончили там павильонные съемки. Мы вместе ели и пили, вместе веселились и грустили, и под конец уже было не разобрать, кто тут цирковой артист, кто киноартист, кто режиссер и кто шимпанзе, все границы стерлись.

С. Б. А ты сам любишь цирк?

И. Б. Я больше люблю варьете.

Т. М. В «Женских грезах», твоём следующем фильме, возникает новый мотив, который я определил бы как мотив волка. В этом эпизоде Харриет Андерссон выступает как бы в роли приемной дочери Гуннара Бьёрнстранда, у которого, однако, есть родная дочь, но она его ненавидит. У Черстин Хедебю *, которая играет его дочь, лицо волчицы, и мы становимся свидетелями бесконечных перебранок между нею и ее отцом. Это какая-нибудь твоя давняя идея, или она возникла именно в связи с этим фильмом? Как построен этот фильм и каким он был задуман?

И. Б. История со старым господином, который одаривает драгоценностями молодую девушку, казалась мне вполне естественной. А в остальном я очень плохо помню «Женские грезы».

С. Б. Выбор на эту роль Черстин Хедебю весьма

необычен. Ведь она не актриса, а скульптор и театральная художница.

И. Б. Я очень давно знал Черстин, пожалуй, с того времени, когда ей было всего семнадцать лет. Мне казалось, что у нее очень своеобразная внешность, и я нередко подумывал о том, чтобы занять ее в каком-нибудь фильме, а тут она очень подошла. Это был как раз такой фильм, в котором можно было использовать и непрофессионального актера, если он благодаря своей внешности хорошо вписывался во все остальное.

С. Б. Фильм «Женские грезы» можно во многих отношениях рассматривать как эксперимент. И не в последнюю очередь как формальный эксперимент в работе с изображением и звуком. Мы уже говорили о сцене в поезде с Евой Дальбек. Но там есть и другие немые сцены.

И. Б. Как вы помните, в детстве я делал фильмы и пытался в них рассказывать о событиях, не используя диалога. В целом, насколько я помню, «Женские грезы» — звуковой фильм, так что мне, по-видимому, просто нравилось вставлять эти немые куски, чтобы диалог не казался слишком плотным. Вероятно, для этого. Но фильм получился скучный. Я был тогда очень усталым, это был не очень радостный период моей жизни. У меня засняты на любительской пленке восемь или девять минут наших съемок. У меня есть такие же фильмы и о съемках «Земляничной поляны» и «На пороге жизни».

И. С. Ты сам снимал их?

И. Б. Да, «за кулисами».

И. С. А почему именно на любительской пленке?

И. Б. Просто потому, что тогда у нас была только такая. Мы можем посмотреть их, если хотите. Это довольно забавно.

С. Б. Ты часто делаешь такие параллельные съемки?

И. Б. Да, теперь всегда находится какой-нибудь человек, которому интересно присутствовать при съемках, мы снабжаем его узкоплочной камерой и позволяем ему транжирить пленку. Потом из этого составляется архив.

И. С. Для чего это тебе нужно?

И. Б. Это то же самое, как другие заводят альбом фотографий, которые не интересны никому, кроме них самих.

И. С. Подготовительный период ты тоже снимаешь?

И. Б. Нет, только сами съемки.

С. Б. Однако ты снимаешь и свои собственные узкоплёночные фильмы, мы видели один такой — «Даниэль». Ты много снимаешь для себя?

И. Б. Да, довольно много, правда, у меня есть только маленький шестнадцатимиллиметровый «Беллхауэлл» с кассетой, с абсолютно надёжной зарядкой и оптикой.

С. Б. Может быть, эти твои фильмы наталкивают тебя на какие-то новые идеи?

И. Б. Нет, для меня эти фильмы просто то, что сейчас принято называть словом «документ». Мне просто доставляет удовольствие снимать их.

И. С. Пожалуй, можно сказать, что фильму «Улыбок летней ночи» присуща некоторая театральность.

И. Б. Безусловно.

И. С. Значит, на этот фильм определенным образом повлияла твоя параллельная работа в театре?

И. Б. Моя работа в театре и моя работа в кино всегда тесно связаны между собой. Иногда я вижу в этом свое преимущество, иногда лишь дополнительную нагрузку, однако это всегда было так. Что касается «Улыбок летней ночи», то тут дело в том, что мне тогда необходимо было снова добиться хоть какого-то успеха. «Женские грезы» провалились, и мне хотелось снова помириться со «Свенск Фильминдустри». Я пообещал Карлу Андерсу Дюмлину, что мой следующий фильм ни в коем случае не будет трагедией. Он полагал, что если я буду снимать серьёзный фильм, то не успею снять его тем же летом. Мне нужны были деньги, и я подумал, что, пожалуй, самое разумное — это снимать комедию. Мне захотелось поставить перед собой довольно сложную техническую задачу и сделать комедию с математическими соотношениями героев: мужчина — женщина, мужчина — женщина... Там действуют четыре пары, их следовало сначала всех перемешать, а затем вывести из этого уравнения.

Мы приступили к съёмкам сразу после летнего солнцестояния. Тогда было самое жаркое на моей памяти лето. Было чудовищно душно. Мы работали с газовым освещением, но газ то и дело переставал гореть, потому что не хватало кислорода. Когда артисты были готовы, звучала команда «Мотор», и тут они обливались потом. Съёмки были изнурительные, и у меня все время болел желудок.

Моим ассистентом был Леннарт Улссон — теперь он главный режиссер в Мальмё. Леннарт все время очень педантично вел подробный дневник, в который для собственного удовольствия записывал все, что касалось

освещения, точек съемки, декораций и прочего. Мы снимали пятьдесят пять дней и находились на грани нервного срыва. Режиссерский дневник Улссона был не менее занудным, чем «Анабасис» Ксенофонта, но и там можно вдруг наткнуться на такую запись: «Мы все довольно сильно устали. Когда кто-то сказал Катинке Фараго (помощнику режиссера) «Заткнись», она вдруг расплакалась». А дальше снова прежнее сухое описание. По фильму не догадаешься, что он снят в один из самых черных периодов моей жизни.

С. Б. Ты упомянул сейчас Катинку Фараго, она из тех твоих сотрудников, о которых мы еще не говорили. Она начала работать с тобой в тот период?

И. Б. Нет, она начала на съемках «Вечера шутов». Ей было тогда семнадцать. Теперь она директор картин. Мы не должны забывать активности фирмы «Сандрев» в конце 40-х и начале 50-х годов, тогда она ежегодно выпускала по двадцать фильмов, работа на студиях шла непрерывно, и каждый, кто умел обращаться с камерой и хоть в чем-то разбирался, мог участвовать в работе над фильмом. Так сформировалась целая группа способных людей, которые потом продолжали работать в кино и достигли определенного положения.

Так вот, считалось, что «Улыбки летней ночи» будут стоить жутко дорого. Фильм должен был стоить 350 000 или даже 400 000 крон, по тем временам это в самом деле было очень много. Затем я объяснил членам правления, что мебель, которая была на студии, нам не подходит и что я заново обтяну и покрашу мебель для фильма, так как нужно, чтобы все было очень светлым. Мне хотелось, чтобы там не было ничего темного, кроме того молодого девственника, который проходит по фильму как олицетворение несчастья. Все остальное, как мне представлялось, должно было быть белым и очень светлым. Карл Андерс Дюмлиг вызвал меня к себе и спросил, какого черта мне вздумалось заново перетягивать всю мебель? Начался жуткий скандал, и я вынужден был пообещать, что перетяну только половину мебели. Вторую половину мы просто выкинули из фильма, и все, как я и хотел, получилось очень светлым.

Помню, как люди из правления, посмотрев фильм, говорили мне, что они глубоко разочарованы. Что фильм вовсе не веселый, что это стилизация, что он вялый и растянутый. Кроме того, они обнаружили, что фильм костюмный, а костюмные фильмы не пользовались тогда успехом. Повсюду царил всеобщий песси-

мизм, и когда я принес сценарий «Седьмой печати», не могло быть и речи о том, что он будет принят. Но потом мне вдруг повезло с этим призом в Канне.

С. Б. Пожалуй, в те годы шведские фильмы не слишком часто демонстрировались на фестивалях?

И. Б. Собственно говоря, это вообще делалось только ради директоров, которые получали возможность прокатиться за границу и немного проветриться. Обычно они брали с собой какой-нибудь фильм, который там никто не смотрел. «Корабль идет в Индию» тоже был на фестивале в феврале 1949 года, еще до его премьеры в Швеции. Помню, как мне тогда позвонил Лоренс и сказал, что фильм никуда не годится и нужно вырезать четыреста метров, отчего у меня, конечно, начался припадок ярости, и я заявил, что об этом не может быть и речи.

С. Б. Приз в Канне...

И. Б. Это был специальный приз жюри фестиваля. Я сидел и читал газеты, и вдруг вижу: «Шведскому фильму присужден приз», «Шведский фильм произвел сенсацию» или что-то в этом роде. Черт побери, подумал я, какой же это фильм? И просто глазам не поверил, когда прочитал, что это «Улыбки летней ночи».

Потом я поехал с рукописью «Седьмой печати» к Карлу Андерсу Дюмлиngu на «Свенск Фильминдустри», поскольку в «Сандрев» мне было сказано, что они все еще сидят и подсчитывают убытки по фильмам «Вечер шутов» и «Женские грезы». Так что я поехал с «Седьмой печатью» к Карлу Андерсу Дюмлиngu и положил сценарий перед ним на стол—он висел на телефоне и продавал «Улыбки летней ночи» во все концы света. Дела у него шли хорошо, и он был от всего в полном восторге. Тут я и сказал: «Сейчас, Карл Андерс, сейчас или никогда», затем выложил перед ним сценарий «Седьмой печати» и заявил: «Теперь ты должен решиться!»

Киногородок, 16 августа

С. Б. В «Улыбках летней ночи» у Биби Андерссон первая роль в твоём фильме, она играет одну из актрис в театральной пьесе.

И. Б. В «Улыбках летней ночи» у нее всего лишь несколько реплик. Но перед этим она снималась в одном из «Бриз»-фильмов. К тому времени Биби уже сыграла много ролей. В фильмах «Привидение в Гли-

мингехус», «Болван». Она начала сниматься, когда ей было шестнадцать лет.

С. Б. В следующем твоём фильме «Седьмая печать» Биби уже играет одну из главных ролей. Как ты подыскиваешь себе артистов? Приглашаешь на кинопробы? Или высматриваешь их в фильмах других режиссеров?

И. Б. Это происходит интуитивно. Кинопроба может быть очень удачной, а потом в процессе съёмок вдруг выясняется, что артист никуда не годится. Бывает, что кинопроба такая, что ее остается только выкинуть, а бывает, что она обещает длительный успех. В моей практике были примеры и того, и другого.

Один из моих главных козырей тот, что я никогда не спорю со своей интуицией, я позволяю ей все решать за меня. Порой я говорю себе, что это, конечно, безумие, однако все равно продолжаю верить своей интуиции. За долгие годы работы я понял, что могу спокойно полагаться на свою интуицию, если не нахожусь в плену каких-либо преубеждений.

То, что ты решаешь интуитивно, нужно затем продолжить на уровне сознания. Интуиция проникает глубоко в темноту, и ты должен попытаться сознательно шаг за шагом проделать весь путь туда, где застряло копье интуиции. Я могу со всей ответственностью сказать, что все, что имеет отношение к работе с артистами, происходит у меня на интуитивном уровне. Поскольку я никогда не выказывал недоверия своей интуиции, она с годами развила бурную и активную деятельность в «Бергмановском предприятии».

И. С. Во время работы с артистами возникают и некоторые технические вопросы. Правда, ты обычно имеешь дело с блистательными актерами, и все же разве тебе не приходится изучать их технические возможности и требования?

И. Б. Я не могу обращаться к актеру с сентиментальной болтовней, он просто пошлет меня подальше. Я должен давать ему четкие и ясные технические указания. Мизансцена тоже является техническим указанием, которое непосредственно воспринимается артистом. Вы уже достаточно давно работаете в кино и знаете, что одно расположение перед камерой может дать движение всей сцене, а другое, наоборот, может все блокировать и умертвить. Это актер воспринимает интуитивно. Он просто чувствует себя либо свободным, либо зажатым.

Т. М. В «Улыбках летней ночи» сразу замечаешь то,

как удивительно весело и хорошо сделан сценарий.

И. Б. Да, я тут попытался быть остроумным — мне надоело выслушивать упреки в том, что я зануда.

Т. М. В этом фильме нет ничего вымученного. Во всяком случае, у меня не возникало такого ощущения. Все идет как по маслу. Так же как в фильме «Лицо», тоже сделанном легко и с определенным блеском. Однако у меня есть подозрение, что, когда ты снимаешь свои более легкомысленные фильмы, ты все время с некоторым недоверием относишься к самому себе.

И. Б. Да, это точно.

И. С. Неудача рождает осознание того, что в жизни могут быть новые старты и, следовательно, возможности к новым попыткам. На мой взгляд, это вполне оптимистичная жизненная установка. Но в фильме есть сцена, которая, как мне кажется, парадоксальным образом противоречит этой установке. Я имею в виду заключительную сцену, когда Дезире (Ева Дальбек) навещает свою мать, которая сидит в постели и говорит: «Никого невозможно уберечь ни от какого страдания, и от этого чувствуешь ужасную усталость». Все должны учиться на собственных ошибках — это весьма пессимистический взгляд на жизнь.

И. Б. Этот фильм без всяких иллюзий. Он просто показывает некоторые способы поведения. Он не особенно психологизирован, однако показывает некоторые возможности.

И. С. Выходит, что истины, которые там высказываются, — обманчивые?

И. Б. Да, как мне кажется. Сцена с самоубийством — это игра. Когда в кино показывают самоубийство — фиктивное или какой-нибудь ужас, — всегда речь идет просто об игре. История с играми, про это можно говорить очень долго.

В игре тебя стимулирует именно то, что ты должен воспринимать ее всерьез и одновременно сознавать, что даже в тот момент, когда ты совершаешь самый опасный ход, речь идет всего лишь об игре. Все зависит от случайности. То же самое происходит, когда пишешь сценарий: предположим, тебя в данный момент несет какой-то волной, но тут входит кто-нибудь и говорит, что тебя зовут к телефону. А когда ты возвращаешься, волна уже откатилась, и у тебя рождается что-то совершенно другое. Все только случайность. Или игра. Поэтому я совершенно не согласен с умными критиками, которые видят некие продуманные образные линии, осознанные и намеренные движения там, где мне все

кажется случайным, ненамеренным и бесформенным.

Когда создаешь произведение искусства, стараешься, хотя порой и безуспешно, разобраться в том, что ты сам имел тут в виду. Все это непреднамеренная игра, она очень важна и серьезна, и тем не менее весьма случайна и бессмысленна,— и со временем ты осознаешь это все больше и больше. Я хочу сказать, что было бы ошибочным забывать о том, что речь тут идет об игре и что ты просто обладаешь определенной привилегией, позволяющей тебе ритуализировать множество конфликтов в тебе самом и вокруг тебя. Вероятно, я говорю не вполне ясно... вы понимаете, что я имею в виду? Обычно я не говорю о таких вещах.

С. Б. Я понимаю, что ты имеешь в виду, говоря об игре. Но все это в то же время превращается как бы в двойную игру для тебя самого. Для тебя игра строится на определенных конфликтах, что в свою очередь порождает новые конфликты, которые затем воспринимаются публикой.

И. Б. Самое печальное заключается в том, что лишь очень немногие из того, что есть в художественном произведении, пробивается через защитную оболочку людей. И дает им всего лишь некий толчок в ту или иную сторону.

И. С. Подобная позиция способствует тому, что искусство все больше и больше становится просто развлечением или тем, что ты называешь игрой, разве не так? Что в самом деле глубоко затрагивает людей, так это та действительность, которую дает нам телевидение. Ты ведь сам говорил чуть раньше, что следует перестать делать художественные фильмы и вместо них снимать фильмы какого-то нового типа.

И. Б. Драматургия действительности уже создана, ее нам ежедневно предлагает телевидение. Составные части этой драматургии ужасающие. Я сомневаюсь, что искусство сможет сыграть свою роль в этой драме и вообще хоть как-то воздействовать на сознание людей. Телевидение перевернуло все понятия с ног на голову.

И. С. Я хотел бы отметить тут некий скрытый парадокс. Ты много говоришь об интуиции и об игре, а когда ты сам выступаешь в роли зрителя и критика, то производишь впечатление чрезвычайно рационального художника. Возникает ощущение, что даже малейшая деталь не случайно находится именно на этом месте, а потому, что ты поставил ее сюда сознательно.

И. Б. Что ты имеешь в виду?

И. С. Я говорю о том, что ты не из тех художников,

которые главным образом импровизируют, которые лишь определяют границы ситуации, а потом позволяют ей самой разрабатывать материал. Сейчас многие работают в кино именно так. Но ты отнюдь не мастер хэппенинга...

И. Б. Я же совершенно ясно сказал, что для меня сон, фантазия, образное представление, интуиция стоят на первом месте. Но потом у меня как у художника появляется потребность как можно более сознательно и рационально оформить то, что родилось во мне интуитивно. В этом моя функция. Но эта функция тоже часть игры.

С. Б. В связи с фильмом «Улыбки летней ночи» мне хотелось бы обсудить с тобой одну техническую проблему. И в комедии, и в фарсе — если только они хорошо сделаны — общий план является весьма эффективным средством для изображения комедийной или фарсовой ситуации. Он позволяет растянуть неловкую ситуацию, и все участники ее вынуждены оставаться на экране и преодолевать ее. В «Улыбках летней ночи» ты часто пользуешься общим планом, и мне кажется, что он хорошо тут работает.

И. Б. Общий план — весьма своеобразный прием, Мидзогути* пользуется им с необыкновенной изощренностью. Я уже давно знал этот прием, задолго до того, как посмотрел его фильмы, но его техника меня просто ошарашила. Я буквально украл у него один общий план, тот, который я считаю своим самым удачным, — когда Биби в «Персоне» разбивает стакан. Однако общий план требует очень большой плотности и продуманности. В нем не должно быть случайностей.

С. Б. В своих ранних фильмах ты тоже работал с длинными сценами, но там у тебя очень подвижная камера и подвижные мизансцены. В «Улыбках летней ночи» ты уже пользуешься общим планом, этим комедийным и фарсовым приемом.

И. Б. По-моему, я начал сознательно применять его в «Седьмой печати». Там есть сцена, когда Бертиль Андерберг заражается чумой, он лежит в лесу под деревом и кричит. Вначале я думал снимать это крупным планом. Но потом понял, что можно еще сильнее подчеркнуть чудовищность ситуации, если снимать общим планом.

И. С. Проблема общего плана очень остро стоит перед телевидением — как ее решить?

И. Б. К сожалению, я не верю в то, что общий план может там срабатывать так же, как в кино. Совершен-

но разная специфика восприятия. А вот на киноэкране, когда глаз сфокусирован на световой точке и наш взгляд ничем не отвлекается, общий план обладает очень большой силой воздействия.

С. Б. Пока мы заняты этими техническими вопросами, мне хотелось бы заодно поговорить об одной сцене в «Улыбках летней ночи» и узнать твое мнение о точках съемки. В «Улыбках летней ночи» в той сцене, когда Бьёрн Бьельвенстам перед попыткой самоубийства играет на рояле, у тебя взят ракурс с верхней точки съемки. Почему именно этот?

И. Б. Мы очень торопились, и вся эта сцена — сплошное надувательство. Дело в том, что Бьёрн Бьельвенстам не очень подходил на эту роль. Я хотел пригласить молодого Пера Оскарссона, но мне не удалось заполучить его. Поэтому тут столько романтики. Сцена начинается с того, что он играет на рояле. Затем свечи гаснут, комнату заливают лунный свет и Бьёрн, пошатываясь, поднимается вверх по лестнице. Он идет прямо на камеру, потом камера отклоняется вверх на обнаженную статую, к которой он отрешенно прислонился лбом. Тут он обнаруживает, что это скульптура девушки, обнаженной, с округлыми бедрами. Некоторое время он поглаживает ее, потом вдруг осознает, что он делает, бежит наверх и лишает себя жизни. Бьёрн никак не мог понять, о чем тут идет речь, поэтому мне пришлось вырезать конец сцены.

С. Б. Когда я задавал тебе вопрос, я имел в виду другое — когда используют неожиданную точку съемки, то хотят тем самым подчеркнуть какое-либо впечатление от сцены.

И. Б. Чем дольше работаешь в кино, тем яснее понимаешь, что существует не так уж много способов установки камеры. Простите, что я перескакиваю, — в «Часе волка», если вы помните, есть сцена, где Макс фон Сюдов сидит на берегу и пытается рисовать. Затем появляется Ингрид. Сначала мы видим только ее ноги, потом она подходит все ближе.

Я очень хорошо представлял себе эту сцену, но берег оказался иным, чем виделся мне, когда я писал сценарий, и я начал экспериментировать. Вопреки своей привычке я принялся экспериментировать, и это было очень утомительно. Ингрид подходила сзади, подходила сверху, подходила снизу, а мы бегали с камерой то туда, то сюда. Ничего не получалось, ничто меня не устраивало. Тогда я решил еще раз перечитать это место в сценарии. И там я прочел, что сцена

выстроена таким образом, что Ингрид должна издалека приближаться к Максусу, а он все это время остается в кадре крупным планом. Именно так мы в конце концов ее и сняли, но это было крайне утомительно. А в фильме сцена кажется очень простой.

С. Б. Там, в самом деле, весьма своеобразный ракурс, поскольку Ингрид идет так, что ее изображение как бы не увеличивается и в то же время она подходит все ближе.

И. Б. В «Стыде» есть одна сцена, когда Якоби, Ева и Ян сидят и выпивают, помните ее? Это очень длинная сцена, она длится восемь минут, и они сидят далеко в глубине комнаты. Первоначально эта сцена состояла из крупных планов, различных ракурсов и движения камеры. После того как я размышлял над ней несколько недель, мне стало ясно, что только тогда можно придать ей то ощущение бессмысленности, скуки, равнодушия и бессилия, если люди будут находиться очень далеко. Сейчас они сидят там далеко в глубине, будто темные тени на стене. Мне кажется, что теперь сцена работает, другие тоже так полагают, хотя кое-кто и говорит, что она никуда не годится.

И. С. Теперь мы подошли к фильму «Седьмая печать» — 1956 год.

И. Б. Я преподавал тогда в актерской школе в Мальмё и подыскивал для своих учеников — восьми-девяти человек — пьесу, которую они могли бы сыграть, так как, на мой взгляд, это лучший метод преподавания. Поскольку найти ничего не удалось, я решил сам написать нечто под названием «Гравюра на дереве», чистую пьесу для упражнений, которая состояла бы из большого количества монологов для всех моих учеников. Мы с учениками отрепетировали эту пьесу и сыграли ее.

В один прекрасный день мне пришла в голову мысль сделать на основе этой пьески фильм, и я взялся за сценарий. Все шло очень хорошо. Я писал его в Каролинской больнице, где лечил свой больной желудок. Принес сценарий в «Свенск Фильминдустри», но там его забраковали. Затем пришел этот успех с «Улыбками летней ночи», и мне разрешили снимать фильм при условии, что я сделаю его за тридцать пять дней, как можно дешевле и проще. Я сделал его за тридцать пять дней, очень дешево и просто. Почти все мы снимали прямо тут, во дворе студии, там, где сейчас построили новую лабораторию.

Тут тогда был один старый служащий по имени

Буракс — тогда на студии было много всяких чудаков. Там во дворе у него был сарай с фотоматериалами, которые он берег как зеницу ока. Вы помните, в «Седьмой печати» есть ручей, там, где рыцарь и повозка с комедиантами пробираются через непроходимый лес, а потом встречаются ведьму, которую везут к месту казни. Мы взяли шланг и сделали ручей — вылив массу воды. Вода в ручье бежала и журчала, и он выглядел вполне натурально, но если повнимательнее посмотреть на этот лес, то за его деревьями можно было разглядеть высотные дома Сольны и даже солнечные блики в окнах. И тут мы вдруг увидели старого Буракса, седовласого, невысокого и коренастого, в дверях своего сарая, который со всех сторон окружала вода. Он выглядел прямо как старый Ной во время потопа. Потом мы многие годы использовали это место для натуральных съемок, и все называли его «ручей Буракса». Так и стояло во всех режиссерских сценариях — «Ручей Буракса».

Место казни располагалось чуть дальше во дворе, снимать можно было только в одном направлении, так как с других сторон виднелись дома. Когда я решил проверить костер, ребятишки, сидевшие на заборе, закричали: «Эй, когда будет казнь?» «Мы начинаем сегодня в семь», — ответил я. Тогда один малыш сказал: «Пойду спрошу у мамы, можно ли мне задержаться сегодня подольше».

Все это было как бы частью нашей съемочной работы. Суцая богема. У нас тут, в Сольне, был тогда, вероятно, самый молодой во всей Швеции капитан пожарников — по прозвищу Улле Брызгалка. Ему поручили подготовить костер. Со страстью, не поддающейся никакому описанию, он целую неделю возился с этим костром. Мы придумали очень интересное положение камеры над костром и над девушкой, а на заднем плане стояли Гуннар Бьёрнстранд и Макс фон Сюдов, повозка с Оке, Биби, Нильсом и Гуннель и еще наемники, которые должны были поджигать костер. В самый подходящий момент, когда стало темнеть, я крикнул: «Мотор!» — Улле Брызгалка поджег костер — пафф! — и тут не только нас самих, но и всю Сольну заволокло дымом.

И все же мы сняли фильм за тридцать пять дней. Вы помните ту сцену, где все они цепочкой танцуют на фоне неба? Стояла дождливая погода, мы все упаковали и решили уезжать. Но тут вдруг дождь перестал, я увидел на небе облачко, и Фишер тотчас включил

камеру. Многие актеры уже разъехались по домам, и нескольким помощникам пришлось срочно выручать нас и танцевать там, наверху. Этот кадр мы симпривизировали примерно за десять минут.

И. С. «Седьмая печать» — это не просто легенда с эсхатологическими мотивами; по-моему, фильм содержит намеки и на более актуальные, более личные переживания. Я вспоминаю этого клоуна Нильса Поппе *. В одном месте он говорит, что «люди в этих краях не интересуются искусством». Он — мечтатель, художник, который грезит о совершенном произведении искусства, он мечтает заставить шарик...

И. Б. Застыть в воздухе, да, именно так.

И. С. Этот светлый образ клоуна больше не появлялся в твоих фильмах?

И. Б. Нет.

И. С. Тут ты отказываешься от прежнего пессимистического образа клоуна-марионетки.

И. Б. Это вообще очень симпатичная театральная труппа: без всяких неврозов, чуть дикарская, абсолютно неотесанная труппа бродячих комедиантов — Юф, Миа и задира Скат. Не забывайте, что я тогда работал в театре в Мальмё, в такой здоровой и естественной театральной атмосфере, какую сейчас уже невозможно себе представить. В этом огромном театре мы ставили все — оперетту, оперу, балет и драматические спектакли. Это было такое существование в театре, при котором ты не испытывал никаких неврозов, при котором делать спектакли было истинным удовольствием, в котором ощущалась особого рода театральная жизнестойкость. Средневековые актеры для меня и сейчас несут в себе тот театр, который я люблю больше всего — грубоватый, прямой, осязаемый, материальный и чувственный.

Вы видели статую Талии в фойе Городского театра в Мальмё? Это крупная, крепкая, плотная женщина с роскошными формами, с большим носом и большим ртом, которая с наглым и довольным лицом широкими шагами идет прямо на вас, держа в руках маски трагедии и комедии. Она непобедима и свободна, и у нее невообразимая улыбка во все лицо.

Таким я и воспринимаю театр, и, по-моему, такое восприятие самое лучшее и правильное.

С. Б. Ты случайно выбрал имена Юф и Миа?

И. Б. Нет, конечно, не случайно. Это, разумеется, Иосиф и Мария. Что может быть проще. Вообще этот фильм возник очень просто. Я не могу припомнить

никаких трудностей в процессе работы.

И. С. «Седьмая печать» — это, пожалуй, самое риторическое из всех твоих произведений?

И. Б. Пожалуй. Он сделан на основе театральной пьесы, потому так и получилось.

С. Б. Но фильм существенно отличается от театрального варианта — в пьесе и в фильме те же самые персонажи, но их значение в драматургическом действии различное.

И. Б. Юфа и Мии в пьесе вообще нет. Пьеса и фильм далеко отошли друг от друга, но все равно, конечно, фильм очень театрален. Все его герои все время что-то формулируют, они все время о чем-то говорят и рассуждают.

И. С. В «Седьмой печати» атеистически настроенный оруженосец Йонс говорит: «Мы живем в мире призраков». Рыцарь Блок стремится познать бога. Но бог молчит. И он восклицает: «Почему я не могу убить в себе бога!» Но когда он видит семейное счастье Юфа и Мии, у него вырывается: «Вера — это тяжкое страдание».

На мой взгляд, это малосимпатичная вера, а вот оруженосец Йонс кажется мне очень симпатичным. У него живая душа борца. Я имею в виду в первую очередь сцену казни, когда рыцаря больше интересует, видела ли ведьма дьявола, чем ее физические страдания. А атеист Йонс подает ей воды.

И. Б. Я с тобой абсолютно согласен, тут речь идет о полярном расхождении. С одной стороны, религиозный фанатик, для которого физические и психические страдания, — нечто несущественное по сравнению со спасением души. Поэтому для него все, что происходит вокруг, — это нечто не имеющее значения, всего лишь некое отражение, мираж. Йонс, напротив, — это человек, живущий здесь и сейчас, человек, который испытывает жалость и сострадание, ненависть и презрение.

И. С. Кто из героев был тебе ближе тогда, в 1956 году?

И. Б. На это мне трудно ответить. Я всегда питал симпатию к людям склада Йонса, Юфа, Ската и Мии. И с определенным отчаянием ощущал в себе Блоков, от которых так никогда и не сумел окончательно избавиться. Это роковая порода людей, фанатики, и не важно, как они себя проявляют — как религиозные фанатики, как политические фанатики или как фанатики вегетарианства. Те, кто пристально и как бы мимо людей глядят вдаль на некую, неведомую нам цель.

Самое худшее то, что они нередко имеют большую власть над окружающими. Я не испытываю к ним ни малейшей симпатии, хотя и верю, что они чертовски страдают.

Т. М. Этот фильм много значит для тебя лично?

И. Б. Я расценивал как свою победу то, что мне удалось провести так быстро и так дешево большие и сложные съемки. Мне было интересно попытаться реконструировать эпоху столь простыми средствами.

Т. М. Это тебе и в самом деле удалось.

И. Б. Я по-прежнему вполне дружелюбно отношусь к этому фильму.

Т. М. В зарубежной прессе среди тех, кто пишет длинные и амбициозные эссе, высказывалось мнение, что «Седьмая печать» — это очень актуальный фильм, апокалипсический фильм, предрекающий ядерную катастрофу.

И. Б. Именно потому этот фильм и был сделан, в нем говорится о страхе смерти. Благодаря ему я избавился от собственного страха смерти.

С. Б. А теперь мне хотелось бы поговорить о Максе фон Сюдове, не только о его роли в «Седьмой печати», но и о некоторых других, например, в фильме «Лицо», «Причастие», «Как в зеркале», «Час волка» и «Стыд». Во всех этих фильмах он производит впечатление очень уравновешенного человека, как физически, так и психически. Но сами фильмы показывают нам определенные трещины в уравновешенности и устойчивости, и с каждым новым фильмом эти трещины становятся все более глубокими и безнадежными. Мне хотелось бы узнать, сознательно ли ты давал все эти роли Максу фон Сюдову, поскольку ощущал родство этих ролей?

И. Б. Мне трудно разобраться в моем отношении к Максу, он всегда значил для меня чрезвычайно много.

Стравинский сказал однажды нечто очень верное. Я слышал его спор с Блюмдалем* о «Лулу» Альбана Берга. Они спорили по поводу певицы. Стравинский говорил, что она плохо исполняет роль Лулу, потому что она сама слишком вульгарна. Блюмдаль возразил ему: «Но ведь Лулу — это самое вульгарное существо на свете». А Стравинский в ответ: «Да, и именно потому, что она такая, ее должна играть актриса, в которой нет и намека на вульгарность, но которая умеет изображать вульгарность».

То же самое я ощущаю, работая с Максом фон Сюдовом. Макс как актер абсолютно здоров, вынослив и технически надежен. Если бы мне пришлось иметь дело с актером-психопатом, который должен был бы играть все эти трудные роли психопатов, это было бы невыносимо. Мне кажется, что нынешняя мода на эксгибиционизм вскоре пройдет. И люди станут больше ценить ту дистанцию, которую Макс фон Сюдов держит по отношению к моим сумасшедшим.

И. С. Я чрезвычайно восхищаюсь Максом фон Сюдовом, но его неподвижная риторика временами выглядит несколько комично, особенно это замечаешь, когда снова смотришь фильм некоторое время спустя—я говорю в основном о его роли в «Девичьем источнике».

И. Б. На это я могу тебе ответить, что «Девичий источник» был настоящей производственной травмой. Фильм до некоторой степени рассчитан на нужды туризма, и, кроме того, это убогое подражание Куросаве. Это был мой самый восторженный период увлечения японским кино, я сам тогда чуть было не заделался самураем.

Т. М. Виктор Ванберг пишет в «Чаплине», что фильм вовсе не брутальный, а сентиментальный.

И. Б. По-моему, в фильме очень неясные мотивации.

И. С. Ты снял этот фильм в 1959 году и получил за него Оскара. Я тогда жил в Париже и знаю, что там реакция на это была такой же, как и у нас в кругах шведского кино. Собственно, всегда так бывает—когда художник добивается неслыханного успеха, у него появляются завистники. Более молодым конкурентам всегда нужно найти кого-то, кого они могли бы ругать, а фильм появился в самое подходящее для этого время—именно в том году по всему миру прокатилась антибергмановская волна.

И. Б. Тогда Бу Видерберг * написал занятную статью о «Далекарлийской лошадке шведского духа, скачущей по всему миру», это было сказано в связи с «Девичьим источником».

И. С. Весьма своеобразно, на мой взгляд, то, что «Новая волна» сначала «открыла» тебя и готова была преклоняться, а уже примерно год спустя отреклась от тебя.

И. Б. Я вижу тут вполне логичное развитие событий. Они взяли у меня те импульсы, которые я мог им дать и которые были нужны им самим,—главным образом ту мысль, что человек один может делать фильмы и в

этом нет ничего особенного. А потом отвернулись от меня.

И. С. Но не окончательно. Через два года они снова прижали тебя к груди после твоего фильма «Как в зеркале».

И. Б. Я об этом ничего не знал.

И. С. Думаю, их негодование вызвали те два фильма, которые ты снял подряд, «Девичий источник» и «Око дьявола». Компания из «Кайе дю синема» назвала их...

И. Б. Мертворожденными! — такими они и были. И «Девичий источник», и «Око дьявола» — мертвые фильмы. По многим причинам.

И. С. В «Девичьем источнике», если я не ошибаюсь, ты используешь макетные съемки. А раньше ты работал с макетами? В этом фильме крестьянский двор — макет.

И. Б. Да, правильно. Иногда мы используем макеты. Лундгрэн, архитектор, — очень хороший специалист и делает их очень умело. А вам известно, что макетные съемки — шведское открытие? Юлиус Язон открыл эту технику в 1919 году. Потом о ней забыли, а затем французы снова открыли ее. Тогда и мы снова понемногу начали ее применять.

Т. М. Народная баллада называлась «Дочери Тёре из Вэнге» *?

И. Б. Существует двадцать семь вариантов этой баллады, тот, который я прочитал первым, назывался «Дочери господина Тёре из Вэнге» — там было семь дочерей и семь пастухов.

Т. М. Как повлияла на тебя в работе Улла Исаксон?

И. Б. Мы взаимно влияли друг на друга, и не так, как надо. Печальная история.

Т. М. А тебе не кажется, что фильм был бы иным, если бы ты сам писал сценарий?

И. Б. Мне и в голову не приходило писать его самому. Трудно объяснить, что именно тут произошло. Моя совместная работа с Уллой Исаксон над сценарием «У истоков жизни» значила для меня очень много. Она была по-настоящему полезной, а вот в «Девичьем источнике» мы, пожалуй, сбили друг друга с пути истинного.

С. Б. Большинство своих сценариев ты пишешь сам, почему ты иногда все-таки работаешь с другими авторами?

И. Б. Обычно из-за недостатка времени. Вначале это было необходимо и неизбежно, это было обязательным

условием. Но когда впоследствии я уже мог решать сам, то обычно это случалось из-за недостатка времени. Нередко я делал в год по два и по три фильма, ставил по четыре спектакля и еще кучу радиопостановок. Оставалось слишком мало времени, чтобы садиться и самому писать сценарий.

Т. М. На мой взгляд, «Лицо» чрезвычайно живой фильм. Он очень хорошо написан, очень насыщен и четок.

И. Б. Фильм произвел большую суматоху, когда вышел на экраны. Говорили, что он странный, искусственный и сумбурный и сделан в театральной манере.

Т. М. Это один из моих самых любимых фильмов.

И. Б. Приятно слышать.

И. С. Он совершенно не устарел, но я забыл, что он к тому же еще и такой веселый.

И. Б. К сожалению, он вовсе не такой веселый, каким должен был быть. Актер, игравший большую комическую роль, все время был пьян настолько, что вообще не помнил, что ему нужно говорить и делать,— мне пришлось вырезать треть его роли, а из-за этого сильно перевесила серьезная сторона фильма. Вообще фильм получился более жутким, более мрачным и грубым, чем мне хотелось. Когда я продавал эту идею Карлу Андерсу Дюмлину, у него были большие сомнения. Но я сказал ему: «Послушай, все это всего лишь эротическая игра. Когда приезжает театр, начинается всеобщее смятение и все немного сходят с ума». Именно так я это и задумал. Но затем в ходе съемок я несколько скис.

Я уже говорил, что я тогда работал в Городском театре в Мальмё и мне было важно не дать труппе распасться. Я пообещал каждому роль в своем следующем фильме, а потом ломал голову, что мне делать со всеми этими людьми! Из-за этого мне пришлось снимать монументальное полотно с массой актеров. Кажется, в «Лице» была занята вся моя труппа из Мальмё.

И. С. Когда ты решаешь критически и скептически изобразить в своем фильме интеллектуала, то он получается у тебя очень язвительным и холодным, несколько комичным и натянутым и почти лишенным человеческих черт. Я имею в виду Андерса Эллиуса в фильме «На пороге жизни» и, раз уж мы говорим о «Лице», советника медицины Вергеруса, сыгранного Гуннаром Бьёрнстрандом. Есть еще и другие примеры.

И. Б. А вот я питаю симпатию к советнику медици-

ны, потому что это человек, у которого есть страсть.

И. С. Когда ты вот так изображаешь интеллектуалов, у тебя есть при этом прототипы из жизни?

И. Б. Я могу ответить на это как Флобер: «Madame Bovary c'est moi»¹.

С. Б. Ингрид Тулин, до того как она начала работать с тобой, кажется, не была популярна в шведском кино.

И. Б. Считалось, что она абсолютно бездарна, и она даже собиралась порвать с работой в театре и кино.

С. Б. Как ты ее заметил?

И. Б. Она училась в театральной студии при «Драматене», а потом появлялась здесь на различных театральных сценах. Она одиноко мыкалась туда-сюда. Я познакомился с Харри Шейном и Ингрид и подружился с ними.

А потом я пригласил Ингрид в театр в Мальмё, где она совершенно «исцелилась». Мне всегда казалось, что актриса, у которой такая внешность, должна быть очень талантливой, и я оказался прав.

С. Б. В «Лице» есть и жуткое и комичное, но в нем самый счастливый конец из всех, какие бывали в твоих фильмах.

И. Б. «Лицо» вызвало большую сумятицу, когда фильм вышел на экраны. И определенный мрачный настрой. В то время критики всерьез взялись громить мои фильмы и ужасно пугали этим моих зрителей.

И. С. Пожалуй, это фильм, к которому не стоит относиться чересчур всерьез?

И. Б. Нет никаких оснований к тому, чтобы относиться к нему серьезно.

С. Б. Тебе доставляло удовольствие реконструировать эпоху?

И. Б. Огромное удовольствие, но теперь это делать уже невозможно.

С. Б. А тебе хотелось бы?

И. Б. Это стоит безумно дорого, так что об этом нечего и мечтать. Мы тут говорили про фильм о Сергеле: для меня нет ничего более заманчивого, чем сделать что-то такое, изобразить в фильме восемнадцатое столетие в Швеции*. Воссоздавать в кино исторические эпохи — это часть моего профессионального мастерства, это дает мне творческий стимул. Но сегодня ни у кого нет для этого достаточно денег.

И. С. Ощуцаешь ли ты определенную ностальгию,

¹ «Мадам Бовари — это я» (франц.).

когда воссоздаешь в фильмах обстановку на рубеже веков?

И. Б. Главным образом, она будит мою фантазию.

И. С. Ты рассказывал, что в родительском доме в детстве тебя окружала жизнь, которая отставала от реальной лет на пятьдесят. Значит, в твоём личном жизненном опыте есть кое-что от настроений, царивших на рубеже веков.

И. Б. Разумеется, но, кроме того, я испытываю ностальгию по шведскому средневековью. Я заглядываю в эти старые готландские церкви, их там пятьдесят четыре — и ни одной, построенной позже 1395 года, — я разглядываю средневековую живопись, купели и надгробия. Ведь люди жили тогда рядом со всеми этими вещами. А ещё мне интересны пятидесятые годы девятнадцатого века — романтика и вера в привидения рядом с бурным развитием промышленности.

И. С. Исторические и костюмные фильмы обладают ещё и особой зрелищностью.

И. Б. Конечно.

И. С. Международная кинопромышленность по-прежнему выпускает много костюмных фильмов.

И. Б. Они, как правило, очень сырые и скучные. Но мы тут ничего не можем поделать. У нас нет никаких возможностей. Вы видели по телевизору старого Густава Вазу? * А ведь приключения Густава Вазы в Далеккарлии — это очень веселая история! Из этого мог бы получиться очень веселый фильм!

И. С. «На пороге жизни» был снят в 1957 году — я недавно посмотрел его по телевизору. Документальная сторона фильма показалась мне крайне ненатуральной и недостоверной. Фильм весьма театрален.

И. Б. Если исходить из современных требований к достоверности, то этот фильм очень театрален. В этом нет никакого сомнения.

И. С. Какова твоя моральная позиция по отношению к тому воздействию, которое твои фильмы, даже помимо твоей воли, могут оказать на зрителей? По словам одного моего знакомого психиатра, одна молодая женщина была сломлена психически после того, как посмотрела «Портовый город», ту сцену, где молодая девушка прячется под кроватью во время скандала родителей. Или, например, женщины начинают бояться выкидыша, посмотрев фильм «На пороге жизни». Стиг Альгрэн, кажется, упрекал тебя в том, что твой фильм

«Как в зеркале» пробуждает в зрителях скрытые формы шизофрении?

И. Б. Да, ну и что?

И. С. У тебя никогда не возникали моральные...

И. Б. Моральные колики—нет, никогда! Я мог бы немного покривить душой и сказать, что тут якобы я вижу некий моральный конфликт. Но если быть честным, то меня ни в малейшей степени не трогает то, что в ком-то начинает прогрессировать скрытая шизофрения только потому, что кто-то в моем фильме прячется под кроватью. Наоборот, если удастся заставить людей немного помолчать после того, как закрылся занавес, или если удастся заставить людей после того, как они посмотрели фильм, сесть за стол и побеседовать, или если кто-то вдруг ощущает радость и по дороге домой вспоминает какие-то сцены из фильма, если кто-то плачет или смеется, чувствует себя лучше или чувствует себя хуже—вообще, если фильм хоть как-то подействовал на людей, значит, он сделал свое дело.

И. С. Даже если с социальной точки зрения это будет отрицательное воздействие?

И. Б. Для меня это не существенно. У каждого, кто что-то создает, своя собственная цензура.

И. С. Вставала ли перед тобой, как художником, проблема выбора одного из двух возможных решений? Бывало ли так, что ты определял для себя некое решение, а потом, исходя из чисто внешних эстетических соображений, все же отдавал предпочтение другому решению, худшему?

И. Б. Нет, такого со мной не бывало. Я всегда выбирал то, которое обладало большей способностью воздействия. Единственное, что для меня важно, это как-то воздействовать на людей, вступать с ними в общение, выводить их из состояния пассивности и равнодушия.

Киногородок, 8 октября

И. С. Сегодня мы собирались поговорить о «Земляничной поляне». Я слышал, ты основательно изучил жизнь Виктора Шёстрёма, когда писал сценарий. Правда ли, что ты с самого начала задумал этот фильм как памятник Виктору Шёстрёму и старался показать преемственность в шведском кино?

И. Б. Вовсе нет. Импульсом к созданию «Земляничной поляны» послужило совсем иное. Ведь вы знаете,

что я в свое время долго жил в Далекарлии. Я вырос там в небольшом селении у своей бабушки по материнской линии, зимой она почти всегда жила в Упсале в большой старомодной квартире.

Однажды ранним утром я отправился на машине в Далекарлию, где-то в четыре-пять утра, и заехал в Упсалу. Это очаровательный старинный город: Каролина Редивива, собор, замок, «Йиллет», речка Фурисон с водопадом, старые кинотеатры — «Эдда» (в ваше время его, верно, уже не было), «Скандия», «Красная мельница», «Лебединый пруд», «Улей», синий трамвай, желтый и зеленый трамвай.

Бабушка жила на Дворцовой, 14, напротив частной гимназии был большущий старый дом с огромной квартирой. В длинном коридоре было покрытое бархатом трюмо, в больших комнатах тикали часы, лежали огромные ковры и стояла громоздкая мебель — с тех пор как бабушка переехала туда, выйдя замуж. Тогда в эту квартиру свезли из двух буржуазных семейств мебель, картины итальянских мастеров, статуэтки и пальмы.

Здесь я жил маленьким мальчиком, и мне навсегда запомнился этот мир.

Когда я приехал в Упсалу в то раннее утро, меня вдруг осенило — я поехал на Дворцовую, 14. Стояла осень, солнечные лучи начали слегка золотить купол собора, часы только что пробили пять. Я вошел в мощный булыжником маленький дворик. Потом поднялся по лестнице и взялся за ручку кухонной двери, на которой еще сохранился цветной витраж; и тут меня вдруг пронзила мысль: а что, если я открою дверь, а за ней стоит старая Лалла — наша старая кухарка, — повязавшись большим передником, и варит на завтрак кашу, как в ту пору, когда я был маленьким. Как будто я вдруг стал способен вернуться в свое детство. Теперь это чувство почти исчезло, но когда-то я сильно страдал такого рода ностальгией. Кажется, это Мария Вине* сказала, что человек спит в башмачке своего детства, и это именно так.

И тогда мне пришло в голову: а что, если сделать фильм, совершенно реалистический, в котором вдруг открываешь дверь иходишь в свое детство, потом открываешь другую дверь и выходишь из него в действительность, а после заворачиваешь за угол иходишь в какой-то другой период своего существования, и жизнь идет своим чередом. Вот так и родилась идея «Земляничной поляны».

Й. С. В каком году была эта поездка?

И. Б. Осенью 1956-го, а потом, весной, если не ошибаюсь, я начал писать сценарий. У меня плохая память на даты. Один из моих лучших друзей — врач, и потому я решил сделать врача главным героем фильма. Потом я решил, что этот персонаж должен быть старым, усталым, эгоцентричным человеком, который так же, как и я сам, отрезал себя от всего окружающего.

Й. С. Стало быть, ты сел писать, не думая о Викторе Шёстрёме?

И. Б. Да, я начал писать, а после стал думать: а кто бы мог сыграть эту роль? И тут я подумал, что больше всех подходит Виктор Шёстрём. Карл Андерс Дюмлиг поговорил с Виктором и спросил его, могу ли я потолковать с ним об этом. Виктор чувствовал себя плохо и пошел на это с неохотой.

Й. С. Сколько лет ему было тогда?

И. Б. По-моему, семьдесят восемь, точно не помню. Он очень устал, был мизантропом, чувствовал себя стариком. Карл Андерс сказал ему: «Тебе надо будет всего лишь лежать под деревом, есть землянику и думать о своем прошлом — никакого труда!»

Позднее, получив сценарий, Виктор пошел на попятную, и мне пришлось уговаривать его изо всех сил сыграть эту роль.

В первый день, когда мы начали работать, Виктор был в плохом настроении. «Не хочу этой роли, считаю, что ты не прав», — сказал он мне. Мы ссорились из-за того, что я хотел заставить его делать то, что он делать не хотел; или, вернее, я хотел, чтобы он не делал некоторые вещи.

Й. С. Какие, например?

И. Б. Он был весь в напряжении и старался сделать многое, а я хотел, чтобы он ничего не делал. Но потом оказалось, что работать с ним просто удивительно, он был исключительно искренний.

Я немного беспокоился за первые сцены у гроба. Ведь старому человеку тяжело лечь в гроб. А он подошел ко мне и спросил: «Будем снимать сцену с гробом?»

Он был в восторге от Биби Андерссон, и она была ласкова с ним. Биби была тогда молодая, ей минуло всего двадцать один год. Я заснял очаровательную сцену на 16-миллиметровую пленку: они сидят и ждут, куда будут снимать очередную сцену, вокруг них снуют люди, а они сидят себе и флиртуют. Виктор был в свое время большим ходяком по части женщин. Он

сидит и как бы заигрывает с ней, слегка ее подталкивая, а ей это откровенно нравится, и она кокетничает со старым львом.

Если только Виктору давали возможность возвращаться домой в четверть шестого и вовремя выпить стакан грога, все шло прекрасно.

Во второй раз мы поссорились, когда нужно было снимать сцену во дворе. В то время здесь была маленькая лужайка, и сразу после пяти солнце так красиво освещало траву. Это была заключительная сцена, и Виктор был на подъеме. Но тут он вдруг разозлился, потому что не мог поспеть вовремя домой и выпить свой гог.

Когда Виктор вошел в роль и успокоился, ему стало нравится сниматься в этом фильме. Он все ходил и жаловался на недомогание, потом пришел к врачу, а врач ему сказал: «Но, господин Шёстрём, ваше здоровье значительно улучшилось». Он пришел в восторг и сказал мне доверительно, что ему гораздо лучше, хотя чувствует он себя хуже. И после этого никаких сложностей у нас не было.

Я всегда восхищался его мастерством киноактера. Было так прекрасно ощущать ежедневно рядом с собой этот неиссякаемый источник. К сожалению, никому не пришло в голову записывать его на пленку, в то время это делали редко. Я много раз собирался написать об этом, он так много рассказывал мне, как все это начиналось и как создавались шедевры. Вы видели «Ингеборг Хольм»? Это один из самых замечательных фильмов — 1913 года!

Т. М. Это здорово, что вы повстречались. Ты как бы стоял у самых истоков.

И. Б. Да, и это просто удивительно, я до сих пор воспринимаю это как одно из важнейших событий своей жизни. Виктор меня многому научил.

Т. М. Каким образом?

И. Б. Своими фильмами.

С. Б. Что в его фильмах ты ценишь больше всего? Какие именно фильмы значат для тебя особенно много?

И. Б. Прежде всего, как я уже говорил «Ингеборг Хольм», «Возница», а также «Палач». Прекрасно сделан и «Берг-Эйвинд».

С. Б. Но что конкретно в фильмах Виктора Шёстрёма оказало на тебя влияние?

И. Б. Неподкупная правда, неподкупно правдивое наблюдение действительности, полное отсутствие

стремления сделать для себя легким хоть один момент, что-то упростить, пропустить, схалтурить или свернуть в сторону ради эффекта. Например, в «Сыновьях Ингемара», а также в «Карин, дочери Ингмара» мы наблюдаем поразительную последовательность. Вы видели «Бюрю» с Лилиан Гиш?

И. С. Получается традиционная обратная перспектива, стало быть, ты сознательно продолжаешь традицию шведского кино?

И. Б. Да...

И. С. Но ты тяготеешь в большей степени к Виктору Шёстрёму, чем к Морицу Стиллеру? *

И. Б. Я считаю Стиллера забавным в «Эротиконе» и в «Деньгах господина Арне»; «Сага о Иёсте Берлинге» — свежий, сильный фильм, полный жизни.

Но время отняло у фильмов Стиллера гораздо больше, чем у фильмов Виктора. «Ингеборг Хольм» по-прежнему воспринимается как правдивый, трогательный и удивительно современный фильм. Если его крутить со скоростью шестнадцать кадров в секунду, он просто идеален с операторской точки зрения. Он часто дает изображение в двух планах — на переднем идет основное действие, а на заднем, который виден, скажем, в открытую дверь, происходит что-то другое.

Т. М. Как относился Виктор Шёстрём к твоим фильмам?

И. Б. Мы никогда не говорили о моих фильмах.

С. Б. Какие работы в истории кино оказали на тебя влияние, можешь ли ты назвать их? Ты назвал немецкие экспрессионистские фильмы, но вот, к примеру, русское немое или раннее американское кино — значили они что-нибудь для тебя?

И. Б. Но не ранее 1949 года, когда я впервые выехал за границу и прожил два месяца в Париже. Тогда я не вылезал из синематеки на Рю де Мессин и начал серьезно изучать кино. До этого я не смотрел старые фильмы — кроме шведских немых. Я работал в Гётеборге и Хельсинборге, где классиков было трудно раздобыть.

Кажется, в 1948 году продюсер Сельник предложил мне написать сценарий фильма по «Норе» Ибсена с тем, чтобы режиссером был Шёберг. Я получил за этот сценарий неслыханную по тем временам сумму — 30 000 крон, и тогда я купил первый приличный проектор для 9,5 мм пленки. Вы видели такую пленку, перфорированную посередине? Фирмы Пате. Тогда я купил фильмы «Калигари», «Варьете», «Нибелунги» * и

массу чаплинских фильмов.

С. Б. Если искать в твоих ранних фильмах какое-то влияние, так это экспрессионистские черты, которые восходят к немецким фильмам.

И. Б. Возможно. Для меня ощутимее влияние французов, но ведь на французов в свою очередь очень сильное влияние оказали немцы. Есть еще фильм, в котором мне по-прежнему многое нравится,— это «Экстаз» Махаты*. У нас он появился в 1936 или в 1935 году, произвел на меня очень сильное впечатление, так что я до сих пор помню его, кадр за кадром. Сам рассказ шел через образы; и потом внезапное появление обнаженной женщины действовало потрясающе, давало ощущение истинной красоты.

Т. М. У тебя такая феноменальная зрительная память не только на кадры из фильмов, но и на происходящее в жизни?

И. Б. Да, пожалуй.

Т. М. Зрительная память у тебя лучше, чем вербальная?

И. Б. Слуховой, вербальной памяти у меня вовсе нет, только на образы. Но зато память на образы развита хорошо.

И. С. Ты не можешь сказать, не испытала ли все же чье-то влияние «Земляничная поляна»? Ты говорил, что в этом фильме ты был свободен от прямых воздействий, но ведь Стриндберг все-таки ощущается в нем.

И. Б. Разумеется.

И. С. «Игра снов» и «Путь в Дамаск».

И. Б. Ясное дело. И не забудь Иунаса Луве Альмквиста.

И. С. Ты изучал эти произведения Стриндберга, работая над сценарием?

И. Б. Я ведь параллельно все время занимался театром. Можно многое сказать о внутренней связи между моей работой в театре и этим фильмом.

И. С. Давай поговорим немного об идейном содержании «Земляничной поляны». Это психоаналитический фильм, в котором есть также религиозный и терапевтический отпечаток.

И. Б. У меня было совсем иное ощущение, когда я делал этот фильм. Я делал его, как бы заново переживая свою жизнь, подводя ей итог. Я вовсе не делал нажим на психоаналитическую сторону. Для меня этот фильм — нечто ясное и очевидное.

С. Б. Имеешь ли ты обычно отчетливое представле-

ние о фильме, который делаешь, и можешь ли быть самокритичным в процессе работы над его различными стадиями: написание сценария — съемка — монтаж? Считаешь ли ты, что твои замыслы совпадают с осмыслением фильма после его выхода в свет? Какую часть замысла ты разрабатываешь в процессе работы над фильмом? Ты понимаешь, что я имею в виду?

И. Б. Прекрасно понимаю.

С. Б. Как ты считаешь, насколько прочна связь мыслей, которые ты сам разработал, с теориями, которые создаются потом?

И. Б. Постараюсь ответить как можно конкретнее. Я отключаюсь от всяких праздных рассуждений, когда пишу. Для меня они тогда просто не существуют, а если бы существовали, то я, верно, впал бы в уныние от сознания этого и от стыда прекратил бы работать.

Актеры приступают к материалу совсем по-иному. Они привыкли в театре изучать писателя и персонажей пьесы, думать о причинах, заставивших автора написать так, а не иначе. Они приходят ко мне и говорят подчас неприятные вещи, мне остается защищаться: «Это вовсе не так, я задумал это совсем иначе». А про себя иногда соглашаюсь с ними. Но во время всего процесса работы над фильмом я упорно ограждаю себя от излишних толкований. Я знаю, что, если положусь на свою интуицию, она поведет меня по правильному пути, что с нею мне спорить не надо. Если я начинаю сомневаться и обсуждать что-либо, то сразу попадаю в тупик и это вынуждает меня бросить работу. Мысль: «Что ты, собственно, создаешь?» — возникает во мне настолько резко, что продолжать не хочется. Когда работа окончена, я часто задумываюсь над тем, что же я, по существу, сделал, что же это, черт возьми, получилось, что же это такое я написал?

Однако я, например, с самого начала твердо решил, что инженер Альман с женой будут шаржированными портретами Стига Альгрена и его жены. Стиг Альgren из каких-то соображений жестоко раскритиковал меня. И я отомстил ему.

Гуннар Шёберг похож на Стига Альгрена, а Гуннель Брустрём сразу взяла нужный тон. С моей стороны это было действие сознательное, доставившее мне злорадное удовольствие. Потом я примешал к этой сцене немного психоаналитики.

Когда Виктору снится, будто он подходит со Стигом Альгреном, то есть с актером Гуннаром Шёбергом, к камню, возле которого занимаются любовью Гертруд

Фрид и Оке Фридель, там должна была появиться целая масса змей. Змей понадобилось очень много, мы построили в большой студии террариум, нам удалось привлечь всех шведских любителей змей, и эти любители явились к нам со своими питомцами. Нам принесли тогда двести или триста змей, их выпустили, а они вдруг исчезли! Потом оказалось, что в террариуме была дыра. Хозяевам змей пришлось в течение нескольких недель искать своих любимцев вокруг киногородка.

И. С. А разве ты не собирался сделать то же самое в фильме «Час волка»? Ты тогда собрал массу птиц...

И. Б. Да. Это было тоже мгновение глубокого смятения, но оно прошло. Грех сам себя наказывает.

И. С. Сюжет «Земляничной поляны» в остальном сконструирован с точки зрения психологии весьма основательно. Фильм повествует просто-напросто о профессоре Исаке Борге и его отношении к себе самому и к своим близким.

И. Б. Написав сценарий фильма, я вдруг заметил одну деталь, случайное совпадение: у Исака Борга те же инициалы, что и у меня. Это не было сделано намеренно. Имя Исак я выбрал потому, что он, по моему представлению, ледяной¹.

И. С. Это фильм о сведении счетов с самим собой ради того, чтобы обрести душевный покой. Ведь он отправляется в край своего детства.

И. Б. Фильм основан на моих впечатлениях от поездки в Упсалу. Эти впечатления были такие осязаемые, такие конкретные. А развить их не стоило труда.

Сон про гроб я видел сам, в фильме он воспроизведен. Сон этот преследовал меня. То, что я сам лежу в гробу, я придумал, но то, что катафалк налетает на столб, гроб падает и из него вываливается мертвец, я видел много раз.

И. С. Ты сознательно вводишь почти хаотические психологические моменты?

И. Б. Нет, я об этом не думал.

И. С. Ведь цель всей этой поездки — дать герою ощущение вины, за которую он наказан холодностью чувств, страхом перед смертью, вся поездка — исповедь. Он как бы стремится оправдаться перед смертью, по крайней мере совершить доброе дело, которое ему зачтется...

И. Б. Ты имеешь в виду долг сына, который он хочет заплатить, вернее, освободить сына от долга?

¹ Игра слов: по-шведски «ледяной» — isig.

И. С. Я, скорее, имею в виду теологический аспект.

И. Б. Католицизм меня никогда особенно не привлекал. Я вообще никогда не был привержен догматической религии. В фильме есть, разумеется, религиозный аспект, но только наряду с общим психологическим аспектом.

С. Б. Католические толкователи твоего фильма объясняли это по схеме...

И. Б. Католики давно занесли меня в черный список. А потом какой-то хитрый патер решил, что меня надо привлечь на свою сторону, и после этого меня стали преследовать толкованием моих фильмов.

И. С. Ты никогда не собирался принять другую веру?

И. Б. Я никогда не тяготел к католицизму. Однако я считаю, что в католицизме есть нечто привлекательное, а протестантизм — жалкая стряпня.

Т. М. Я считаю, что в «Земляничной поляне» классическая структура повествования, процесс очищения, почти аристотелев катарсис. Возможно, это объясняется тем, что ты долго работал в театре?

И. Б. Главное — создать, так сказать, головную колонну, и потом уже несложно все время осторожно следовать за ней.

С. Б. Построение этого фильма отличается классической простотой, эта поездка дает возможность совершать экскурс в любом направлении. Это напоминает мне «Путешествие по Италии» Росселини и «Болвана» Годара, эти фильмы имеют похожую структуру. Они совершенно разные, но в основе сюжета — тоже поездка.

И. Б. Но ведь путешествия есть во многих моих фильмах.

С. Б. В твоём фильме есть центральная фигура, обстановка, окружающая Исака Борга, и его воспоминания. И вторая фигура — его спутница Марианна.

И. Б. Которую так прекрасно играет Ингрид Тулин. Это единственный персонаж, близко стоящий к герою фильма.

И. С. Здесь Ингрид Тулин впервые появляется в твоих фильмах?

И. Б. Эта роль написана для нее.

Т. М. Я воспринимаю «Земляничную поляну» как фильм, в котором ты подводишь итог и оглядываешься назад. Что происходит, когда ты возвращаешься к событиям твоего детства? Видишь окаменевший мир, который мало чем может тебе помочь. И вот я спраши-

ваю себя, может ли художник оживить его? Собственно говоря, «Земляничная поляна» отвечает на этот вопрос. Этот фильм полон жизни, чувств, глубины.

И. Б. Для меня это две различные вещи. Когда я приезжал домой к родителям — теперь моя мать уже умерла — в Стокгольм, то, оказываясь на Стургатан, где я вырос, где все стояло на прежних местах, я ощущал то же самое: это был застывший мир, связей с которым у меня больше не было.

Т. М. И вдохновения он тебе не давал?

И. Б. У меня было лишь ощущение чего-то неясного и бесконечно печального, но побуждающего, вдохновляющего импульса я не получал. Однако мир, который уже опустился на дно памяти, все же не перестает жить. Разумеется, это замкнутый, отвернувшийся от тебя мир, но действует на тебя как жизненный стимул.

Т. М. Но оцениваешь его уже по-другому?

И. Б. Конечно. Когда я запускаю образы своего детства в «проектор» и в глубине души просматриваю их, то воспринимаю их уже совершенно по-новому.

С. Б. И когда теперь они находятся на расстоянии от тебя, не властны над тобой, они не могут, как раньше, причинить тебе боль?

И. Б. Причиняют боль, хотя и не столь сильную, как прежде.

Т. М. Меня особенно интересуют два разочарования Борга: неверность жены, хотя это имеет второстепенное значение, и, главное, история с Сарой. Это две ошибки, сделанные им, и он все время раскаивается в них.

И. Б. Бывают переживания настолько тяжкие, что трогать их, говорить о них невозможно.

Й. С. Совершенно очевидно, что холодность чувств сына Борга — Эвальда, которого играет Гуннар Бьёрнстранд, его неспособность создать эмоциональный климат в отношениях с женой, уходит корнями в атмосферу дома, где он вырос. Здесь ощущается своего рода поиск компенсации любви с обеих сторон — со стороны отца, который не смог проявить любовь и создать эмоциональную атмосферу в доме, и со стороны сына с его заторможенной способностью чувствовать.

И. Б. Ты прав.

Й. С. Я воспринимаю этот фильм так же, как критику традиционной структуры семьи, в центре которой находится отец патриархального склада.

И. Б. Все это так. Однако отношения Эвальда с отцом — нечто сугубо личное, что я даже, пожалуй, не берусь объяснить. Отношения Исака Борга со старой

матерью также очень сложные.

Т. М. Мне представляется, что статичные, холодные отношения между людьми в этом фильме как бы передаются из поколения в поколение. Отношения между Эвальдом и женой холодны, потому что он унаследовал холодность от отца, а тот в свою очередь получил ее от своей матери.

И. Б. Марианна отличается от них, и поэтому цикл как бы ломается. Исследования показывают, между прочим, что человек, которого били в детстве, тоже бьет своих детей. Это отвратительно.

Й. С. Почему в фильме у тебя мать Исака Борга еще жива? Мне кажется, никто не упоминает, сколько ей лет. Ей, должно быть, перевалило за девяносто?

И. Б. Да, ей около ста, это уже какое-то мифологическое существо. Она говорит: «Мне ужасно холодно. Отчего бы это? Особенно в животе». Мне представлялось, что некоторые дети выходят из холодного лона. Не правда ли, страшно представить себе, как зародыш трясется от холода. Это и навело меня на мысль создать образ матери. Она должна была бы давно умереть.

Когда мать Исака показывает Марианне игрушки, та вдруг начинает понимать эту связь, цепь холодности, агрессивности и равнодушия.

Т. М. Ты считаешь, что Марианна может спасти Эвальда?

И. Б. Думаю, что может.

Т. М. А я в это не верю...

Й. С. Парадоксально то, что Марианна — человек более оптимистичного склада, более сердечный и современный, а ты выбрал на эту роль актрису, не обладающую этими качествами, ведь в других фильмах она у тебя воплощает некий интеллектуальный холод...

И. Б. Ингрид Тулин — великий инструмент. Здесь было важно показать личность сильную и решительную, а Ингрид как бы излучает эти качества. Это мне и было нужно. Далеко не каждая актриса могла бы играть в паре с такой сильной индивидуальностью, как Виктор.

Й. С. Давайте поговорим про «Око дьявола».

И. Б. С «Оком дьявола» вышла такая история: когда я предложил Карлу Андерсу Дюмлиngu сделать фильм «Дочери господина Тёре из Вэнге», он сначала отказался. Тогда я сказал: «А если я после этого

фильма сделаю комедию, ты согласишься?» И он согласился.

Я нашел старую пьесу датского автора «Возвращение Дон Жуана» и решил сделать на эту тему комедийный фильм. Потом я раннею весной поехал в Далекарию и перед тем, как начал «Девичий источник», написал «Возвращение Дон Жуана». Я ведь раньше долго работал в театре и писал пьесы, и мне иногда ужасно хочется написать хорошую пьесу. Пьесой я называю такое произведение, где преимущество отдается слову — грань между киносценарием и пьесой провести трудно, и я попался в эту ловушку. У меня получилась пьеса, которой я с трудом придал кинематографическую форму. Ничего хорошего из этого не вышло. Получилась все-таки пьеса, и притом неважная.

После того как сценарий был готов, мы с Уллой Иссакссон написали «Девичий источник». Затем я переделал заново «Возвращение Дон Жуана», но не полностью, оставив часть прежнего сценария, получилось нечто из лоскутков, но тогда я этого не заметил. Сценарий показался мне прекрасным.

Итак, все было отлично, Дон Жуана должен был играть Ярл Кулле*. В самом начале работы, еще до того, как мы приступили к съемке, Ярл сказал: «Послушай, я с этой ролью не справлюсь. Ведь здесь Дон Жуан должен быть не молодой и полный жизни, а старый, перегоревший, изношенный — трагическая фигура. Это не мой тип, я его не сыграю». Тогда я отверг замечания Ярла, но он был прав, а я ошибался!

Потом, в мае — июне, я сделал «Девичий источник», отдохнул с месяц и принялся за «Око дьявола». Этот фильм я также хорошим не считаю.

Чтобы восстановить свои силы после съемок фильма, нужно довольно долгое время. И поэтому «Око дьявола» получилось, по-моему, не совсем удачным. Не скажу, что мне стыдно за этот фильм, но в нем есть целый ряд ошибок. Однако отдельные положительные моменты в нем тоже можно найти. Но к числу фильмов, которые меня удовлетворяют, он не относится. Я помню, что ужасно устал во время съемок. Меня только что пригласили в «Драматен», и я сделал очень неудачную постановку чеховской «Чайки», невыразительную и вялую. Мне не нравилось работать в театре, казалось, что все я делаю не так.

Т. М. По-видимому, ты хорошо отдохнул перед тем, как сделал трилогию, эти три блистательных фильма,

такие компактные, цельные и прекрасные.

И. Б. Я вдруг внезапно понял однажды, что получилось совсем не то, что я задумал. Я вовсе не планировал сделать эти фильмы трилогией, просто они вышли на экран один за другим. Нужно сказать, что период спада начался с «Девичьего источника». Вот что хуже всего: лишь позднее осознаешь, что фильм не удался. Лишь один-единственный раз я знал с самого начала, что получится дрянь. Я имею в виду фильм «Такого здесь не бывает». Во всех же других случаях я всегда начинал работать с уверенностью, что сделаю лучший фильм в мире.

И. С. Сценарии фильмов «Эдем» и «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах» написал один и тот же писатель — Бунтель Эрикссон, это псевдоним, под которым ты писал вместе с Эрландом Юсефсоном*. Не можешь ли ты рассказать, как вы работали над этими сценариями?

И. Б. Эрланд часто говорил, что ему трудно придумывать сюжет, а диалоги писать нравится. Я же, наоборот, легко выдумываю сюжет, а диалоги мне писать скучно. Вот мы и начали писать вместе, вначале в шутку.

Т. М. Зачем вы придумали псевдоним вместо того, чтобы поставить свои собственные имена?

И. Б. Да просто в шутку. Мы вообразили, что нам удастся сохранить этот псевдоним, у нас были большие планы на дальнейшую совместную работу, что мы напишем вместе радиопьесы, киносценарии, театральные пьесы. Я считаю, что «Эдем» уж слишком несправедливо изругали, ведь это вполне безобидная вещь. Мне кажется, фильм немного скучноватый, но довольно симпатичный. Это был наш первый цветной фильм.

С. Б. Каким вы с Эрландом представляли себе амплу Сиккан Карлссон? Ведь эта шведская актриса создала в комедиях весьма своеобразные характеры, печать ее индивидуальности лежит на них.

И. Б. Сиккан Карлссон грубовата, проста, лишена глубины, полна жизненных сил. В ней был эротический шарм, который нужно было показать в фильме. Мы ужасно старались сделать хороший цветной фильм, покрасили заново дома, до бесконечности снимали пробы. Мы продемонстрировали фильм критикам в Фильмотехнике, это единственное место, где есть приличный кинопроектор для цветных фильмов. Был

хмурый холодный день незадолго до Рождества. После просмотра я видел, как критики стояли на улице и ждали машин. Никогда не забуду этой сцены: стая замерзших нахохлившихся черных ворон.

С. Б. Теперь потолкуем о фильме «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах»?

И. Б. Так ведь мы, по-моему, уже говорили об этом фильме.

С. Б. Мы начали говорить о нем, и ты заметил, что о нем особенно много не скажешь, но мы все-таки решили вернуться к нему. Я хочу спросить тебя, как ты относишься к артистам, занятым в фарсе?

И. Б. Нет ничего лучше хорошего фарса, но это, пожалуй, один из самых трудных жанров. Нужно обладать стратегической способностью, интеллектуальной стратегической способностью начать действие, так сказать, из одного угла, броском перекинуться в другой угол, часто синкопами: когда все ждут взрыва, он не происходит, а возникает позднее.

И. С. «Урок любви» скорее бурлеск?

И. Б. Совершенно верно.

С. Б. Теперь все танцуют от фарсов немного кино. Фильм «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах» также восходит к «источникам», это более типичный фарс, чем твои ранние комедии.

И. Б. Да, пожалуй. Фильмы, упомянутые раньше, нечто среднее между комедией и фарсом. Я понимаю фарс как комическую ситуацию из жизни, доведенную до абсурда, в то же время с железной логикой.

С. Б. Я тоже считаю, что «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах» — очень логичный фильм.

И. Б. Да, в нем есть последовательность от начала до конца.

С. Б. Но не кажется ли тебе, что многие поняли неправильно этот фильм? Он содержит много элементов классического фарса, в нем есть логика, но в остальном он не совпадает с обычным рисунком. Фарс как бы замыкается сам на себе. И многим это кажется вовсе не столь забавным, как они ожидали.

И. Б. Этот фильм понятен немногим. Сама проблематика слишком нетипична. Это история о художнике и его критиках. Для большинства зрителей вовсе не интересно, что художник жаждет достичь бессмертия, боится его утратить.

С. Б. В этом фильме сильнее, чем в твоих других

комедиях, ощущается фарс в духе Бестера Китона.

Т. М. А разве зрителю не нравятся забавные эротические сцены в этом фильме?

И. Б. Нет.

Т. М. А почему?

И. Б. Да потому, что у него уже с самого начала успевает сложиться негативное отношение к фильму. Забавно, я тогда успел за одну неделю потерпеть два фиаско.

С. Б. А что было вторым фиаско?

И. Б. Пьеса Харри Мартинссона «Три ножа из Вэй». Мы работали над ней целую зиму, и премьера в «Драматене» состоялась 6 июня 1964 года. А три дня спустя вышел на экран фильм «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах»! Мы никак не ожидали, что он потерпит столь ошеломляющее фиаско. Хотели сделать прекрасный цветной фильм, с технической стороны съемки удались, в остальном же — это неудача.

Й. С. Давайте обсудим проблему техники и метода. Мы, критики, хорошо знакомые с кино, также знаем, что при наличии средств — хорошей камеры, хорошего освещения и других технических средств — можно достичь более эффективного результата.

И. Б. Если знаешь материал и, так сказать, элементы, которые необходимы для создания фильма, то можно обойтись самыми скромными техническими средствами. Я бы сказал, что неумеющие и неспособные чаще всего используют самую хорошую аппаратуру. А возьмем, к примеру, такого оператора, как Свен Нюквист, одного из самых способных операторов в мире, так он работает с тремя лампами и промасленной бумагой. Хороший профессионал должен знать, что нужно исключить целую массу ненужных технических усложнений, отказаться от лишней аппаратуры.

Й. С. Но, если ты хочешь, чтобы был хороший звук, а у тебя нет денег на «Нагру» и приходится обходиться двухканальным «Тандбергом», звук все равно будет плохой.

И. Б. Все зависит от того, научился ли я правильно ставить микрофон. В понятие «техника» я включаю две совершенно различные вещи. Наверное, ты согласен со мной, что тот, кто делает фильм, должен все время не упускать из виду главную цель, а именно, подойти как можно ближе к зрителю, подействовать на него как можно сильнее. Я называю техникой способность понять, как подействовать на зрителя.

И. С. Однако ты переосмысляешь это слово, включаешь в понятие техники кино чувство эстетики и психологические механизмы.

И. Б. Это и есть самое главное, остальное — вещь второстепенная. Одно дело — это то, чему ты можешь научиться, другое — талант. Я сделал массу фильмов, прежде чем мне удалось завоевать технику и подчинить ее себе. Это, как я уже говорил, было нелегко, и это не поза с моей стороны.

С. Б. В введении к фильму «Как в зеркале» ты представляешь зрителю четырех главных персонажей: брата и сестру, отца и мужа. Диалоги в начале фильма очень краткие. В первые десять минут ты сообщаешь об их отношениях между собой, их профессии, так, чтобы все было ясно с самого начала и каждый персонаж мог бы действовать свободно сам по себе.

Для каждого из них ты выбираешь отдельный конкретный способ сказать о себе. Ты помещаешь Макса фон Сюдова и Гуннара Бьёрнстранда в лодку и показываешь сначала всю лодку, а потом даешь очень светлые кадры — снимаешь с весьма низкой точки их лица на фоне неба. Потом ты очень медленным движением камеры показываешь, как Харриет Андерссон собирается идти за молоком, и эта сцена дана уже совсем иначе. Карин и ее брат вписываются в ландшафт совсем иначе, чем отец и муж. Ты с удивительной осознанностью показываешь отдельно каждый персонаж, их связи или недостаточную связь со средой, в которой они находятся.

И. Б. Но я делал это неосознанно.

С. Б. Ты снимал сцену в лодке в различных ракурсах наугад, чтобы потом свободно смонтировать нужную тебе сцену? Или у тебя уже во время съемки был готов план этой сцены и ты делал определенное количество кадров и ставил камеру согласно этому плану?

И. Б. Нет, для меня съемка — это своего рода спорт. Я всегда стараюсь точно определить смену сцен и как можно меньше делать материала на выброс. Таким образом, с начала съемок задаешь фильму определенный ритм. Актеры ощущают этот ритм и работают со все большим проникновением в суть фильма.

В фильме «Обряд» я довел это до предела: на десять дней съемок полнометражного фильма я наметил

истратить 15 000 метров пленки. Мы истратили 13 500 метров, стало быть, я знал, что мне нужно делать.

Разумеется, в таком фильме, как «Стыд», это не получится. Там слишком много иррациональных факторов. На экстерьер можно ограничить количество пленки, это совсем иное дело.

И. С. Фильм «Как в зеркале» ты первоначально назвал «Обои». Его корни уходят в фильм «Тюрьма»?

И. Б. Да.

И. С. Не расскажешь ли ты о замысле и о рождении этого фильма?

И. Б. Фильм «Тюрьма» начался с эпизода с сумасшедшим художником. Биргитта Каролина проводит ночь с поэтом. Утром она просыпается и, видя, что он еще спит, хочет потихоньку уйти. Это происходит ранним весенним утром. Она выходит в прихожую, но тут поэт, которого играет Ульф Пальме, ее задерживает. Он говорит ей: «Пойдем, я тебе что-то покажу». Они стоят и ждут восхода солнца.

Солнце всходит, и тут Биргитта Каролина слышит странный шепот, раздающийся вокруг нее, а узор обоев вдруг превращается в массу лиц, меняющих свое выражение, странных, взволнованных, возмущенных, смеющихся. Но все они неотчетливы, неясны, все в движении. Внезапно луч солнца исчезает, лица исчезают, наступает тишина.

Этот эпизод мы сделали в фильме «Тюрьма». Мы работали над ним до седьмого пота, но не могли выполнить его технически, потому что не знали, как это делать. Мы пробовали до бесконечности найти решение, но под конец Лоренс сказал, что с него хватит, что больше мы не можем заниматься этой чертовщиной, что это обойдется нам слишком дорого, и мы выкинули этот эпизод.

Но образы, живущие в тебе подсознательно, сохраняются. И я постепенно пришел к решению сделать фильм о человеке, который совершенно естественно как бы входит в стену и выходит из нее. И человека на эту роль я увидел в Харриет Андерссон. Я увидел маленькую дверь в стене, через которую она входит в совершенно иной мир и через которую выходит из него; этот персонаж живет вполне естественно и в том, и в другом мире, но постепенно реальный мир со столом и стулом становится для нее все более нереальным, а другой мир приобретает все большую власть над ней. Это было исходным пунктом. Потом вдруг возникла

мысль, что она внезапно превращалась в одно из лиц на обоях и исчезала в узоре.

Но когда я начал работать над фильмом, меня заинтересовала драма, заставившая личность как бы ускользать из реального мира, то есть сама болезнь и обстановка, окружающая больную. Я почувствовал, что важнее отодвинуть технические приемы на задний план и сосредоточить внимание на человеческой драме. Так была написана пьеса. Потому что это несомненно пьеса. Завуалированная театральная пьеса с отчетливыми сценами, развивающимися параллельно. Кинематографическое начало здесь сильно подавлено.

Я долго работал в театре и всегда мечтал писать театральные пьесы; вполне естественно, что многие из моих фильмов—это завуалированные театральные пьесы.

С. Б. Фильм «Как в зеркале» можно переделать на театральную пьесу, но я не согласен с тем, что в нем мало кинематографического начала.

И. Б. В фильме сильно ощущается стремление уйти от действительности, ложь, как отчаянная попытка обрести хоть какую-то защиту, своего рода нежелание дойти до сути вопроса, не давать ответа, а лишь бесконечно задавать вопрос. Так артист цирка тщательно готовится к сальто-мортале, потом делает комический поклон и спускается вниз, так и не сделав смертельного прыжка. У немцев есть хорошее выражение. Когда искусство не является «чистым», когда в нем чувствуется заданный элемент, они говорят, что оно «gewollt»¹. Конечно, существуют всегда формальные требования, определенные каноны, но они ограничивают художника и обедняют его произведения.

Т. М. Ты только что говорил о форме фильма «Как в зеркале», что ты задал ему определенные ритмы, и тут я подумал о форме сонаты. Ты как-то упомянул Вальдштейн-сонату.

И. Б. Этот фильм я посвятил женщине, которая была в то время моей женой. Именно в это время я начал интересоваться музыкой как профессионал; снимая фильм «Как в зеркале», я практически каждый день «общался» с музыкой. Кстати, моя работа над постановкой «Чайки» в «Драматене» также повлияла на этот фильм.

Т. М. Бог всегда выступал как необычайно сильный, всемогущий образ с незыблемыми этическими принци-

¹ Желаемое, заданное (нем.).

пами, а у тебя он становится чудовищем, ледяным безликим существом, богом-пауком, «богом-насильником» — как его называет Харриет. Как ты можешь объяснить такое изменение понятия о боге?

И. Б. Мне помнится, речь идет о полном отказе от мысли о возможности спасения за пределами земной жизни. Я пришел к этому убеждению в последние годы и верю, что святое заключено в самом человеке. Это единственная святость, существующая в действительности. Она вполне земная. Единственная форма святого начала — любовь.

Одновременно возникло новое направление в моем представлении о боге, с годами оно утвердилось. Я считаю, что христианский бог — нечто разрушающее, опасное для человека, вызывающее к жизни темные разрушительные силы.

И. С. Вильгот Шёман пишет в своем дневнике о «Причастии», что ты в фильме «Как в зеркале» намеревался показать, что бог есть любовь, но уже в начале съемок начал в этом сомневаться. Вообще, ты твердо придержишься линии сценария?

И. Б. Теперь я не пишу подробные сценарии. Я не пишу диалоги, а лишь наметки диалогов. Мои сценарии состоят из подбора сюжетов, которые я позднее развиваю вместе с актерами и во время съемок. Затем за монтажным столом я делаю последние разработки, отрезаю то, что «вылезает» за рамки фильма.

То, что я пишу теперь, выглядит более сумбурно, чем написанное мной раньше. Тогда я придерживался определенной линии. Когда у меня не получается, то результат будет такой же, как фильм «Как в зеркале», то есть «gewollt», а вот «Причастие» — не «gewollt». Там все ясно само собой, драма выстроилась сама по себе, в этом большое отличие этого фильма.

И. С. Чем объяснить, что ты именно во время съемок фильма «Как в зеркале» изменил свое представление о боге, дающем защиту, уверенность?

И. Б. Это связано в значительной степени с моей личной жизнью. До того я жил в Мальмё и проводил, по сути, всю свою жизнь в театре. Потом я «повернул» свою жизнь на девяносто градусов, купил виллу на Юрхольмене, начал вести образ жизни буржуа, что было плодом моих представлений о благополучном, «защищенном» существовании. Я был в восторге от этого образа жизни так же, как раньше совсем от иной модели существования. Однако позднее я обнаружил, что ошибался, что я вовсе не достиг желаемого. Эта

жизнь устраивала лишь крошечную часть моего «я» и представляла собой возврат к тому буржуазному миру, в котором я вырос и который пытался для себя восстановить, но понял, что моя попытка не удовлетворяет ни одно из множества моих желаний.

Мне представляется, что это и есть причина идейного краха в фильме «Как в зеркале». И в этом причина того, что я делал этот фильм, одержимый злобным упорством, жестоким напряжением воли. И это заметно в фильме.

Т. М. Ты показываешь в фильме стремление достичь «защищенности» самыми различными средствами...

И. Б. Да, существуют две вещи, которые мы стремимся достичь. Стремление быть понятым—это чувство наиболее глубоко коренится в нас, второе—стремление к безопасности, «защищенности». И с помощью взаимопонимания мы можем примириться с фактически полным одиночеством. Мы постоянно хватаемся за новые проекты, новую идеологию, новые системы, чтобы частично или полностью заглушить чувство одиночества. Иначе все религиозные системы не могли бы существовать.

С. Б. Фильм показывает ложную «защищенность», приводящую под конец к столкновению проблем, которые пытаются решить герои фильма.

И. Б. Это верно. Но вначале, когда я делал фильм, я не понял, насколько он лжив.

Й. С. Ты используешь термин «gewollt», то есть заданное. Мне известно, что Йорн Доннер в своей книге «Лицо дьявола» отзываясь положительно о фильме «Как в зеркале». У него в отношении этого фильма лишь одно критическое замечание—это последняя реплика Минуса: «Папа говорил со мной». Доннер считает это драматургической ошибкой, он пишет, что эта реплика не вяжется с содержанием фильма. Как ты относишься к этому замечанию?

И. Б. Он прав и не прав. В том, что конец ему кажется неадекватным, он прав, но концовка и не могла иметь органической связи с фильмом. Персонажи фильма стоят, словно мертвые, друг возле друга. Это объясняется тем, что я не мог перекинуть от одного персонажа к другому мостик из человеческих чувств, так же как не мог его перекинуть от мрачного мироощущения на протяжении всего фильма к некоторому проблеску надежды в конце.

Т. М. Это эффект Бетховена. Он часто дает такую

концовку... он устает...

И. Б. Я не устал, напротив, я затратил невероятную энергию, чтобы убедить себя самого и окружающий мир.

Т. М. Я имею в виду, что тема, с которой ты не можешь полностью справиться... В творчестве Бетховена это тоже часто присутствует!

И. Б. Да, нам это свойственно.

Й. С. Ты употребляешь термин «Камерные произведения» в отношении своей трилогии. Стриндберг называет камерные произведения «интимным обманом». Какой смысл ты вкладываешь в этот термин? Ты называл камерными произведениями столь различные формально фильмы, как «Земляничная поляна» и «Как в зеркале».

И. Б. Я называл камерными произведениями фильмы «Как в зеркале», «Причастие», «Молчание» и «Персона». Это — камерная музыка. Это — когда тщательно разрабатываешь несколько мотивов с весьма ограниченным количеством голосов и персонажей. Когда удаляешь фон, погружаешь его в дымку.

С. Б. Время ты также концентрируешь.

И. Б. Позднее я от этого отказался. Но ограниченное время усиливает эффект, и это — общее у трех камерных произведений, для этой трилогии.

Й. С. Как ты думаешь, может ли теперь, после трилогии и новых фильмов, твое творчество в кино снова захлестнуть «религиозный отлив»?

И. Б. Религиозные представления и феномен веры — нечто такое, в чем никогда нельзя быть уверенным. Этого не можешь знать ни ты, ни я. Они могут настичь нас, когда мы этого менее всего ожидаем. Это как гонконгский грипп, удар молнии или еще что-нибудь в этом роде. И тогда ты совершенно бессилён, ты в их власти.

Сегодня мне представляется, что такой возврат невозможен. Но я не знаю, что будет завтра.

С. Б. Скажи, пожалуйста, создавая образ больной Карин, ты изучал подобную болезнь или просто выдумал ее?

И. Б. Выдумал. Разумеется, я представлял себе, что такое шизофрения, но медицинская подоплека в данном случае играет весьма малую роль.

Т. М. Я хочу спросить себя о вставной новелле, так сказать, фильме в фильме. Ты прибегаешь к этому в фильмах «Час волка» и «Тюрьма».

И. Б. Когда долгое время снимаешь полнометраж-

ный фильм, хочется чем-то разнообразить эту форму. Зрители сидят и смотрят в одном направлении, а тут я высовываю голову и говорю: «А ну, поглядите-ка сюда!» И все поворачивают головы. Чуть-чуть гимнастики. И к тому же это так просто.

Болтали о том, что из-за подобного «разрыва» в «Персоне» фильм распадается на части. Многие умники утверждали, что этот нелепый разрыв выключает зрителя из действия и тому подобное. Я придерживаюсь иного мнения: если зрителя на короткое время «вырвать» из действия, а потом снова включить в него, чувствительность восприятия не уменьшается, а увеличивается. В фильме «Страсть» у меня четыре самостоятельных акта, каждый из которых заканчивается арией, актеры комментируют свои роли и как бы выходят из них.

И. С. А теперь поговорим о большой вводной сцене в лодке из фильма «Как в зеркале». Мне представляется, что основной критический материал в обвинении Мартина (Макс фон Сюдов), которое он предъявляет Давиду (Гуннар Бьёрнстранд), ты взял из критических выступлений против тебя самого, например, из антибергмановского номера «Чаплина», вышедшего в 1960 году. Наиболее острая критика исходила от француза Эрнеста Риффа, по некоторым источникам, это писал сам Бергман. Существует мнение, что эта статья — некая исповедь, самобичевание. Так это или нет?

И. Б. Да, вот это вопрос!

И. С. Критика в отношении Мартина представляется мне очень личной!

И. Б. В процессе творчества возникает как бы внутренняя критика того, что делаешь. Но что мне, пожалуй, удалось — не давать этой внутренней критике разрушительно влиять на продуктивность моей работы. Это, образно говоря, два диких зверя, которых я держу порознь.

Мне очень нравится фильм «Восемь с половиной». Этот тощий дурень, который то и дело показывается на экране. Как только появляется этот бедняга, режиссер Матроянни, так выныривает и эта фигура, он критикует Матроянни, следует за ним по пятам, и режиссер становится все более и более усталым. Феллини делает этот персонаж смешным, не правда ли? Но, уверяю вас, фон фильма черен, как ночь. Это как бы один из запасных выходов: можно почти всегда транспонировать негативные, жестокие переживания в нечто про-

дуктивное, а иногда даже смешное.

С. Б. Когда ты сделал фильм «Как в зеркале», собирался ли ты продолжить эту тему? Планировал ли ты трилогию или она получилась сама собой? Когда ты задумал соединить их в трилогию?

И. Б. Не раньше чем все три фильма были готовы. Позднее я сам был несколько удивлен, что они получились как одно целое. Это подсказал мне Вильгот. Я вовсе не собирался делать трилогию.

Что же касается «Причастия», то идея сделать этот фильм возникла у меня во время Пасхи — каким годом датирован фильм?

Т. М. 1961-м.

И. Б. Эта идея тесно связана с музыкой. Однажды пасхальным утром я слушал по радио «Симфонию псалмов» Стравинского, и тут мне пришло в голову сделать фильм об одинокой церквушке на равнине Упланда, о человеке, который входит в эту церковь, запирает за собой дверь, подходит к алтарю и говорит: «Боже, я буду стоять здесь, пока ты не подашь мне знак, не докажешь, что ты существуешь. И я добьюсь этого, даже если для этого тебе или мне придется погибнуть».

Вначале я хотел показать, как этот одинокий человек проводит дни и ночи в пустой церкви. Его все сильнее мучают голод, жажда, ожидание, видения и сны. В этой удивительной борьбе с богом смешиваются сны и действительность.

Мы жили тогда на острове Турё. Это было мое первое лето в стокгольмских шхерах. Я бродил по берегу, входил в дом, писал и снова выходил к морю. Я превратил эту драму в нечто совершенно иное, в нечто совершенно очевидное, реалистичное. В основу фильма я положил историю о самоубийстве рыбака Перссона, мне рассказал ее один священник из Далекарлии. Мой отец — пастор, он знает все церкви в Упланде. Мы с отцом побывали во многих церквях и, слушая мессы, поняли духовное убожество, царившее в этих церквушках, где почти нет прихожан.

Помню, как мы с отцом сидели в одной церкви, где, кроме священника, было лишь несколько старух. Служба только что началась, как вдруг послышался шум автомашины, и мы увидели в окне великолепный «вольво». Пастор бросился к машине, потом послышались голоса в ризнице. Вслед за тем пастор вышел и сказал, что плохо чувствует себя, что он поговорил с настоятелем и тот разрешил ему укоротить праздни-

ную мессу, так что, мол, службы в алтаре не будет, а только псалом и проповедь. Сказав это, пастор опять ушел в ризницу. Тут мой отец в ярости стал стучать по скамье, вскочил на ноги, бросился в ризницу, откуда послышались взволнованные голоса, побежали за органом, вышел пастор и объявил, что будет полная праздничная месса. Службу в алтаре провел мой старый больной отец.

Я думаю, что эта сцена повлияла на конец моего фильма: вмешательство отца, считавшего, что каждый должен выполнять свои обязанности, в особенности, если дело касается области духовной. Даже если это подчас бессмысленно.

Мы построили церковь в большой киностудии, и я начал работать над освещением. Это была нелегкая съемка, которая длилась 56 дней. Самая длительная съемка одного из моих самых коротких фильмов.

И. С. А почему так получилось?

И. Б. Гуннар Бьёрнстранд болел в то время, и к тому же он испытывал отвращение к этой роли. Можно сказать, одна лишь Ингрид Тулин была моей надеждой и опорой на протяжении всей съемки.

Я показал фильм моей тогдашней жене, и она сказала: «Да, Ингмар, это шедевр, но это скучный шедевр». В этом есть доля правды, нельзя не принимать во внимание элемент «скучности» в искусстве. Я полагал, что сделал довольно зрелое и четкое произведение, и меня поразила реакция критиков.

И. С. Ты категорически отвергаешь, что образ Мэрт-ы символизирует Христа?

И. Б. Нет, но это его рационализированный образ. Я воспринимаю Мэрту как материал, из которого делаются святые, она истерична, властолюбива и обладает как бы внутренним видением. Она неистовая, упрямая, «трудная». В глазах этого чахлого пастора она нечто великое и сильное. Она пишет письмо не на трех, а на двадцати семи страницах и буквально заваливает ими пасторский стол; ее манера разговаривать подавляет. Когда они опускаются на пол в алтаре, она целует его не один, а семьдесят девять раз, облепляет его поцелуями, не думая о том, что он в эту минуту меньше всего хочет, чтобы его целовали. Она не оставляет его в покое. И в то же время Мэрта — единственное спасение пастора, возможность хоть как-то существовать. Мэрта — удивительная женщина, воплощение жизненной силы, в то время как бедняга-пастор чахнет, гибнет.

И. С. Ты когда-нибудь испытывал ощущение, будто

ты религиозный проповедник или пророк?

И. Б. Никогда! В моем мироощущении всегда было: «с одной стороны» и «с другой стороны».

И. С. О'Нил говорит: «Драматургия, которая не показывает отношение человека к богу,—бессмысленна».

И. Б. Эту фразу я часто цитировал, но меня при этом не поняли. Говорят, что сегодня искусство—это политика, я бы сказал, что искусство—это этика. Собственно говоря, это одно и то же.

И. С. Но ведь в других интервью ты говорил: «Я политикой не занимаюсь, мне безразлично...»

И. Б. Я достаточно четко заявлял, что не являюсь художником определенного политического направления, но, само собой разумеется, отражаю в своих произведениях общество, в котором живу. Я голосую за социал-демократов, считаю, что их пути решения общественных проблем наиболее подходящие, но это не означает, что я всегда с ними согласен.

Т. М. Ведь ты не отрицаешь свое буржуазное происхождение?

И. Б. Зачем же мне отрицать фактор, который значил для меня так много во всех отношениях? Нельзя экспатриировать себя, нельзя обрезать свои корни, потому что тогда отрежешь себя от созидательного, творческого элемента, который находится в почве. Можно признать, что ты таков, каков ты есть, и пытаться держать правильный, добрый курс в бушующем, мрачном море, плещущем вокруг тебя!

С. Б. Когда мы говорили о трилогии, о триединстве и о твоём желании объединять фильмы одной темой, то я вдруг подумал, что ни в одном из твоих фильмов нет треугольника. У тебя всегда два или четыре центральных персонажа.

И. Б. Да, так уж получилось. Я вдруг подумал о том, что я делал в основном комедии об отношениях в браке: «Улыбки летней ночи», «Урок любви...». Лишь в фильме «Страсть» я начинаю впервые серьезно рассматривать отношения между мужчиной и женщиной.

И. С. Ты задумал фильм «Молчание» как третью часть трилогии?

И. Б. Нет.

И. С. Ты писал сценарий «Молчания» после «Причастия»?

И. Б. Да, я написал его вскоре после «Причастия».

Когда вышел фильм «Молчание», я получил анонимное письмо с обрывком использованной туалетной

бумаги. Так что этот с точки зрения сегодняшнего дня невинный фильм был принят в штыки. Мне и моей тогдашней жене звонили и угрожали нас убить. Это был настоящий телефонный террор. Мы получили сотни анонимных писем.

Между прочим, идея «Молчания», как и «Причастия», связана с музыкальным произведением, а именно с концертом для оркестра Бартока. Первоначальная мысль была сделать фильм по законам музыки, а не драматургии. Фильм с ассоциативным ритмическим воздействием, с главным и побочными мотивами. Единственно, что осталось от Бартока в этом фильме,— начало с его глухим низким тоном и внезапным взрывом!

И потом, меня всегда завораживал незнакомый город. Мальчиком я часто бывал в Германии. Берлин внушал мне какое-то удивительное чувство, производил впечатление чего-то демонического. Это отчасти влияние ранних новелл Сигфрида Сивертса *. У него есть серия новелл о Берлине — мрачном городе разрушений.

Оказали на меня влияние и такие вещи, как «Каждый умирает в одиночку» и «Волк среди волков» Фаллады, не говоря уже о «Трехгрошовой опере» — хотя действие в ней происходит в Лондоне, она очень берлинская. Оркестр Лотте Ленья и Льюиса Рута * в записи на старой пластинке Телефункена — тоже атрибут моей юности.

Я помню, как до войны ехал через Засниц в Берлин, как поезд приближался на рассвете к огромным домам предместий. Здания становились все выше, а тоннели — все страшнее, и мне становилось жутко. Окунуться в огромный город, исчезнуть в нем, раствориться.

Первоначально я хотел сделать главными персонажами двух мужчин — старого и молодого, которые путешествуют вместе. Один из них заболевает, не может продолжать путешествие и попадает в больницу. Далее идет рассказ о том, что происходит со вторым из них в этом городе, о том, как город все глубже засасывает его, как дружеские связи этих героев разрушаются, по мере того как болезнь старшего из них прогрессирует. Но потом я вдруг увидел в Ингрид Тулин и Гуннель Линдблум интересный контраст двух мощных полюсов. А катализатором послужил вначале маленький мальчик.

В основе фильма лежит столкновение между нашими идеями и реальной жизнью. Помню, я был ужасно доволен тем, что написал, хотя в этом, по сути дела,

ничего замечательного не было. Я написал, что *жизнь имеет лишь то значение, какое ты ей придаешь сам*. Эта мысль сама по себе не слишком значительна, но для меня она была серьезной заявкой.

Потом все стали уговаривать меня не делать этот фильм: моя тогдашняя жена, а с нею Кенне Фант и многие мои друзья. Но мне очень хотелось его сделать, и я его снял.

Т. М. Была ли у тебя идея взять военный мотив из «Молчания» в фильме «Стыд»? Ведь война является фоном в «Молчании», и зритель ощущает, как она подступает все ближе. Была ли у тебя уже тогда мысль сделать фильм «Стыд»?

И. Б. Да, у меня была мысль сделать фильм о войне, эта мысль развивалась параллельно с работой над «Молчанием» и «Стыдом». Но этот фильм я так и не снял. К военному сюжету я приближаюсь шаг за шагом, но об этом пока не хочу говорить. Как сказал Фолкнер, «*stories you tell you never write*»¹. Я хочу сделать военный фильм, адекватный переживаниям людей в период войны. «Стыд» — это уже отголоски войны.

Т. М. Правда ли, что первоначально была концовка: в город врываются танки?

И. Б. Нет, это неправда. Для меня важен момент, когда Эстер тайком посылает записку мальчику. Очень важно, что мальчик с трудом, по слогам, но читает ее. При всей своей убогости Эстер для меня — квинт-эссенция чего-то неистребимо человеческого, именно его она и передает в наследство сыну.

Т. М. В «Молчании» духовное начало сменяется физическим, язык уже перестает быть средством общения.

И. Б. Совершенно верно, они уже больше не могут разговаривать друг с другом. В фильме очень мало диалога.

И. С. Есть ли у языка фильма семантическая аутентичность?

И. Б. Я дал название городу — «Тимока». Это слово я нашел в одной из книг, которые были в библиотеке моей тогдашней жены, эстонки. Это был сборник стихов, на одной из строчек стояло одинокое слово «Тимока»; не зная, что оно означает, я сделал его названием города. Позднее я спросил жену, что оно

¹ Истории, которые рассказываешь, уже никогда не напишешь (англ.).

значит. Она сказала, что слово это означает «принадлежащий палачу» (в эстонском много разных падежей). Но в остальном язык выдуман. Вы видели игру букв — не знаю, как назвать иначе? Я смешал буквы алфавита, выстроил их в один длинный ряд, потом разделил их таким образом, чтобы это выглядело красиво. Вот так и выдумал этот язык.

Т. М. У Феллини в фильме «Восемь с половиной» на доске написано: «аса ниси маса», и телепат отгадывает, что означает этот бред.

И. Б. Подобная вещь была у меня еще раньше, в «Земляничной поляне», когда Виктора заставляют прочесть текст на доске.

С. Б. У тебя не было намерения развернуть события фильма в какой-то конкретной стране?

И. Б. Нет, это страна, которая готовится к войне, война может разразиться в любую минуту. Не знаю, какая война — гражданская или другая, но только она воспринимается как что-то извращенное, устрашающее — по улицам идут танки. Сразу после войны я случайно попал в Гамбург и там нагляделся на подобные кошмары. Город был изуродован, но почему-то именно ночью по улицам шли танки или стояли тихо, стояли и спали в закоулках.

С. Б. В фильме «Причастие» есть интересная сцена с поездом, когда Мэрта и Томас останавливают свой автомобиль перед железнодорожным переездом и мимо мчится товарный поезд, платформы, нагруженные рудой. Они похожи на катафалки.

И. С. Да, твои сцены с поездами виртуозны по технике, можно подумать, что у тебя в семье кто-то был начальником станции или машинистом.

И. Б. Так оно и есть. Я вырос у бабушки в Далекарлии, в маленьком селении Дувнэс. В ту пору там было всего несколько домишек, лесопильня и железнодорожная станция. Мой дед был инженер-железнодорожник, он построил железную дорогу в южной Далекарлии. Дед так любил поезда, что построил домик рядом с железной дорогой, поезда проходили прямо через его усадьбу в ста метрах от дома. Старик сидел на веранде и держал меня на коленях, поглядывая на часы в ожидании поезда. У него была большая борода, на рубашке красовался всегда жесткий накрахмаленный воротничок.

Мое детство было связано с поездами, с дежурным

по станции Эрикссоном, который жил в Дувнэсе уже целых двадцать лет, но крестьяне все равно считали его «пришлым» и не желали с ним разговаривать. Железнодорожный мост вздымался над рекой на головокружительной высоте, река неслась где-то далеко внизу — черная бурлящая пучина. Летом рельсы накалялись под солнцем, а возле железнодорожной насыпи были сплошь земляничные поляны...

Т. М. Наводит на мысль о фильме «Ева».

И. Б. Точно.

И. С. Уже во время съемок «Причастия» у тебя возникло чувство, что остается недосказанное в идее бога, что надо идти дальше?

И. Б. Казалось, что все разбито вдребезги. Но мысли идти дальше не было, все развивалось подспудно. «Молчание» — фильм простой и ясный, здесь нет никаких символов, никаких ухищрений. Из всех злоключений и конфликтов, печальных условий, в которых находится человек, в «Молчании» выкристаллизовывается лишь маленькая чистая капля чего-то иного — внезапный порыв, попытка понять несколько слов на чужом языке, это нечто странное, но единственное, что остается, только это и позитивно. Так же как в «Причастии» единственно по-настоящему позитивное звучит тогда, когда священник служит праздничную мессу, несмотря на то что церковь пуста.

Т. М. Я хочу тебя спросить о конфронтации в мире женщин, столь интересно показанной в «Молчании»; ты касался ее довольно часто — в фильмах: «Женщины ждут», «На пороге жизни»... В «Молчании» читается повседневная, почти непереносимая конфронтация, постоянный конфликт между сестрами. Одна — чувственная, немного ленивая, другая — интеллектуалка, сухая, нервная. Может быть, это два твоих идеала женщин, и ты не знаешь, которому из них отдать предпочтение?

И. Б. Нет, идея здесь такая же, как в фильме «Персона». Героями фильма могли бы с таким же успехом быть мужчины. Главное здесь то, что Эстер, несмотря на то что она больна, накануне гибели, испытывает резкое отвращение к столь мощному физическому началу в Анне. Она пытается сопротивляться ему и испытывает унижение, оттого что находится во власти своего тела.

Т. М. В «Молчании» ты даешь Гуннель Линдблум

одну из главных ролей. До этого она играла у тебя только эпизоды. Она не входит в число твоих любимых актрис?

И. Б. Гуннель — прекрасная девушка, резковатая, честная, прекрасная актриса.

С. Б. В «Молчании» она не воспринимается негативно. Как я понимаю, центральная фигура — Юхан, и по тому, какое большое значение Анна, то есть Гуннель, имеет для него, она становится положительным персонажем.

И. Б. Да, Юхан — центральная фигура, потому что обе героини проявляют по отношению к нему свои лучшие качества.

С. Б. Может быть, начнем разговор о «Персоне»?

И. Б. Летом, перед тем, как приступить к «Персоне», я не занимался съемками, а только написал сценарий, которому дал название «Людоеды», для четырехчасового фильма. Это был первый год моей работы в качестве шефа театра «Драматен». Я собирался сделать фильм «Людоеды» через год.

В январе я заболел, сначала это была обыкновенная простуда, в марте мне стало хуже, выяснилось, что я уже давно хожу с воспалением легких, потом было отравление пенициллином и воспаление среднего уха. Долгое время не мог ни читать, ни смотреть телепередачи. Я сидел на постели и глядел на черное пятно на стене, стоило мне повернуться, как все летело кувыркком — я терял равновесие.

Я пригласил Биби Андерссон сниматься в фильме «Людоеды». Я познакомился также с группой норвежских актеров. Они в ту весну приехали в Стокгольм, и тут я случайно встретил Лив Ульман вместе с Биби, и мне пришлось в голову написать для нее роль. Я тут же спросил ее, не хочет ли она сниматься в моем следующем фильме. И я написал для нее роль в «Людоедах», хотя и не очень большую. Как-то вечером я навестил своего доктора. Доктор — один из моих близких друзей, он женат на Гуннель Линдблум. Он показал мне фотографии Биби, которые сделали во время съемок «Пана» или как там называется этот фильм?

С. Б. «Лето коротко».

И. Б. Да, «Лето коротко» в Черингёе. Там была и Лив, они с Биби подружились. На одном снимке я увидел Лив с Биби на фоне стены, они сидели и загорали на солнышке. Меня вдруг осенило: черт

возьми, до чего же они похожи. Между ними было какое-то странное сходство.

Потом я снова вернулся в больницу, головокружения продолжали мучить меня. И тут это сходство начало допекать меня. Я думал о том, как здорово было бы написать о двух женщинах, которые как бы теряют свою индивидуальность, сливаются в одну личность, одно «я», похожее на ту и на другую.

И тут мне пришла в голову идея: в первой сцене они сидят рядом и сравнивают свои руки, на голове у той и у другой — широкополые шляпы. Я чувствовал, что это будет благодатный материал, это меня здорово взбодрило. Я позвонил Кенне Фанту, и он пришел ко мне в больницу. Дело было в апреле, уже наступила весна, мы с Кенне поехали в Юргорден, зашли в Тильскую галерею, и тут я сказал ему: «Послушай-ка, не дашь ли ты мне кого-нибудь из людей в конце июля и деньги? Я приглашу Лив Ульман и Биби Андерссон. Если этот фильм не получится, ты переведешь расходы на мой следующий фильм». Я тогда еще довольно скверно себя чувствовал и не был уверен, что съемка состоится. Кенне понял меня и спросил: «А о чем будет этот фильм?» — «Об одной женщине, которая молчит, и о другой, которая говорит. Они сравнивают свои руки, а после смешиваются, сливаются в одну». «Ясно», — ответил Кенне, и я добавил: «Фильм будет очень короткий и обойдется дешево». Кенне охотно согласился. Это я никогда не забуду.

Я начал понемногу писать. По часу в день, подходил к письменному столу в больнице и писал, это было что-то вроде терапии. Потом я побеседовал минут десять с Лив и десять — с Биби. С Лив мы встретились в моем кабинете в «Драматене», куда я приехал из больницы. Я говорил, а Лив сидела молча, смущалась.

В мае состояние мое резко ухудшилось, работа над фильмом остановилась. Лив и Биби навещали меня в больнице. Помню, как я лежал на кровати и не мог повернуть голову, и мне тяжело было смотреть на них во время нашей беседы. Но возле меня тогда уже лежала маленькая стопка бумажных листов, я показал ее им, чтобы они не боялись, что фильма не будет. Потом они поехали со своими мужьями в Польшу и Чехословакию, а Кенне обещал им выплатить деньги независимо от того, будет фильм или нет.

В начале июня я уехал в Орнё. В «Драматене» сезон закрылся. Я начал понемногу поправляться и, хотя приступы головокружения по-прежнему мучили меня,

бодро принялся за работу и написал вторую половину сценария за две недели. Нужно было поторапливаться: в октябре мне предстояло репетировать в театре «Гедду Габлер», а Биби в сентябре должна была начать работу над ролью в «Дуэли в Дьябло».

19 июля мы начали съемку в стокгольмской студии. Первые дни были кошмарные. Мне казалось, что у меня ничего не получится. Дни летели, а результаты были плачевные, Биби злилась, Лив нервничала, а я просто окаменел от усталости.

И. С. Как ты мог, встретив Лив на улице, сразу увериться в том, что она справится с такой важной ролью?

И. Б. Я вовсе не был уверен. Я просто поверил в нее.

Хороший это актер или плохой, можно определить сразу, стоит только поговорить с ним пять минут. Я, разумеется, не имею в виду учащихся или новичков. Лив была опытная, «закаленная» актриса, и я знал о ее карьере. Она имела большой успех в «Кавказском меловом круге» Брехта, незадолго до нашей встречи она была занята в «Святой Иоанне» Шоу, играла фрёкен Юлию и Маргариту. Это была талантливая молодая актриса Национального театра, такая же, как Биби у нас, не новичок, как Пиа Дегермарк.

С. Б. А мог бы ты определить у человека, не профессионального актера, сможет ли он сняться в той или иной роли? Что, в таком случае, в этом человеке может тебя убедить в этом?

И. Б. Его общий облик, манера смотреть, слушать, двигаться.

И. С. Ты собирался вначале назвать фильм «Кинематограф»?

И. Б. «Кинематография». Но тут Кенне пришел в отчаянье.

Т. М. Ну вот мы подошли к названию. Ведь первоначальное значение слова «персона» означает маску актера в классической драме. Оно также означало: персонаж пьесы. Но Юнг дает интересное определение, которое удивительно подходит к твоему фильму, мне интересно твое мнение об этом: «Нарочито искусственный или замаскированный облик, который придается индивиду с совершенно противоположными чертами характера для укрытия, защиты, обмана или попытки приспособиться к окружающему миру».

И. Б. Мне нравится это определение, и оно в данном случае подходит. Мне кажется, это ужасно интересно, когда два человека обмениваются масками и внезапно

надевают одну маску на двоих.

Т. М. Но ведь это еще и игра. Они играют роли и меняются ролями. Поговорим об эффекте, когда изображение лица Биби вдруг становится зыбким, потом мы видим лицо Лив, оно на мгновение застывает в кадре.

И. Б. Девушки не знали, что я придумал такое. Эта мысль пришла мне в ходе съемки. Когда же эта часть пленки была проявлена и смонтирована, я пригласил их взглянуть на кое-что любопытное. И это было для них сюрпризом. Лив сказала: «Нет, вы только посмотрите, какая страшная в этом кадре Биби!» А Биби возразила: «Нет, это не я, а ты!» Идея такова, что у каждого лица есть плохая и хорошая сторона, и я соединил наименее положительные стороны Биби и Лив. В первый момент каждая из них испугалась и не узнала свое лицо. Было бы справедливо сказать: «Что ты, черт подери, сделал с моим лицом?» Но они этого не сказали. «Надо же, как странно выглядит Лив!» — воскликнула Биби. Они не узнали себя. Мне эта реакция представляется интересной.

Т. М. Когда Альмой овладевает шизофрения, речь становится бессвязной, она видит, как другая женщина проецируется в ней, соединяется с ней.

И. Б. Да, слова перестают существовать.

Т. М. Но это характерно для больного шизофренией.

И. Б. Я понимал это так, что агрессивность Альмы в состоянии полусна, в котором она пребывает, усиливается настолько, что она не может говорить. Она становится буйной, теряет все способы выражать себя, становится сломанной машиной. Это длится лишь мгновение, потом к ней снова возвращаются слова, но они лишены связи. Биби было очень трудно запомнить наизусть цепь этих слов. Выучить бессвязный набор слов очень трудно для любого.

Т. М. Это есть у Беккета в «В ожидании Годо».

И. Б. Да, Лакки произносит длинный монолог, но его набор слов имеет определенный смысл. Он произносит разорванные фразы, держит длинную речь из обрывков фраз. А в «Персоне» нет и двух слов, связанных друг с другом.

Итак, съемка давала жалкие результаты, но вот мы приехали на Форё, и дело пошло хорошо. Погода стояла хорошая, и мы начали переделывать все, что сняли в Стокгольме. Сделали летний домик, такой же, как у нас был в стокгольмской киностудии, больницу устроили в деревенском клубе. По возвращении в

Стокгольм мы пересняли ещё кое-какие сцены. Половина фильма была переснята.

С. Б. В какой степени инспирирует тебя Стен Нюквист в отношении зрительного ряда? Или в какой степени вы в этом отношении влияете друг на друга?

И. Б. Можно признаться, что мы с ним изобрели свой собственный тайный язык. Нам почти ничего не надо говорить друг другу. Перед началом съемки мы очень подробно обсуждаем фильм с точки зрения света, проверяем освещение и совместно разрешаем все проблемы.

С. Б. «Персона» почти целиком построена на кадрах, снятых крупным планом, на широких панорамах, и форма находится в полном единстве с содержанием. В отношениях между женщинами наблюдаются резкие перепады от близости до отдаления, от интимности до отчужденности. Этот выбор кинорассказа, исключаящий более «нормальную», обычную съемочную манеру, разумеется, сделан намеренно?

И. Б. Разумеется. Ты как режиссер знаешь сам, что в одно прекрасное утро ты чувствуешь избыток жизненных сил и испытываешь сильное ощущение взять этих чертей в оборот, бросить им вызов, прижать их к стене и с большим задором выжать из них до капли все возможное, заставить их сломать пределы своих возможностей. Иной раз нужно снимать крупным планом, потому что этого требует данная ситуация, а порой потому, что просто свирепеешь от желания выйти за рамки возможностей — своих и актеров. Ты знаешь, насколько откровенны, насколько сложны съемки крупным планом и как трудно сделать реплики к ним.

В иной день испытываешь отвращение и усталость, хочется уйти домой, выругать всех хорошенько, спрятаться за угол и зареветь. И вдруг чувствуешь ясно, сейчас нужно сделать широкий план, отодвинуть сцену как можно дальше. Ну как, пойдет? Да, пожалуй, здесь подойдет именно это. Но что абсолютно необходимо, так это чувство ритма, которое решает все, или твои личные импульсы, управляющие тобой, это ты должен ясно себе представлять. Ты должен использовать свою амбивалентность как нечто продуктивное, действенное. Я считаю, что смена съемочных планов зависит от твоего внутреннего ритма. Если ты попадаешь в ритм (а это происходит не всегда, иногда ждешь три дня, иногда неделю, что касается «Персоны»), то на это ушел почти целый месяц съемки), то ты можешь быть уверен, что

сможешь использовать либо свою жизненную энергию и заставить их работать с полной отдачей, либо свое отвращение, как бы отодвигаясь далеко от них. Так или иначе, делая фильм, ты используешь все, что в тебе есть, каждую клетку своего тела.

С. Б. Я хотел бы услышать твои комментарии к той сцене из «Персоны», где Биби рассказывает Лив об истории, которая произошла у них с Катариной и с двумя четырнадцатилетними подростками на берегу. Она удивительно точно выстроена. Ты вначале показываешь Биби, которая сидит на стуле и рассказывает, потом Лив — она сидит на кровати и слушает. Затем показываешь по пояс Биби и по пояс Лив. Потом чередуешь крупным планом Биби и крупным планом Лив. Далее мы видим Биби во весь рост, она медленно ходит по комнате и курит, потом, как мне кажется, ты даешь Лив во весь рост, снова показываешь Биби. Рассказ продолжается в течение всей сцены. Эту сцену ты мог решить так же, как сцену из «Причастия», в которой Ингрид Тулин читает свое письмо. В той сцене ты не показываешь слушающего, а в «Персоне» для тебя, очевидно, было важно показать и того, кто слушает.

И. Б. Если ты поглядишь на лицо Лив в этой сцене, то увидишь, что оно буквально разбухает. Это просто завораживает — губы становятся толще, глаза темнеют, вся она превращается в слух. Там есть неподобный кадр: Лив в профиль. Видишь, как лицо превращается в холодную и сладострастную маску. Мы назвали эту сцену «Рассказ». Девушки много над ней подшучивали. Когда мы снимали ее, я просил их собрать все свои чувства и выразить все губами, сконцентрировать в них всю свою чувственность. Ведь человек, в особенности актер, может выразить свои чувства самыми разнообразными движениями. Можно сосредоточить свои чувства в мизинце, в большом пальце ноги, в одной половинке зада, в губах. Последнее я и попросил сделать Лив. Отсюда у нее это странное выражение жадно и похотливо слушающей. Здесь важен не только испуганный, немного вульгарный тон Биби, как бы ее удивление тому, что она сама была участницей случившегося.

С. Б. Как ты работаешь чисто практически? Сначала снимаешь в полный рост Биби, потом всю сцену по пояс и потом крупным планом?

И. Б. О нет, спортивный интерес в том, чтобы дойти до определенного момента, прерваться и взяться за нечто другое, противоположное, и так все время.

С. Б. Сцена в высшей степени архитектурна, в ней есть музыкальная архитектура. Ее построение определено заранее?

И. Б. Чем взволнованнее, грубее, страшнее, безжалостнее, откровеннее сцена, тем значительнее роль камеры в качестве объективного посредника. А если камера сама начнет волноваться и метаться туда-сюда, многое потеряешь. Тебя должно пронять, а если камера встрянет между тобой и изображаемым, будет рассказывать о собственных эмоциях, она помешает тебе выразить свои ощущения. Эпизод на берегу должен подействовать не только на Элизабет, но и на тебя, ты должен пережить его, как бы прочувствовать в своем внутреннем кинематографе еще более остро, грубо, откровенно и жадно. Представь себе — малейшая передержка, искажение — и выйдет кошмарная стряпня.

Т. М. Ты говоришь, что рождение кадров зависит от твоего восприятия, а как ты относишься к готовому материалу, приступая к монтажу? Тогда, наверно, отношение к «порывам» меняется.

И. Б. Тогда они превращаются в нечто иное. Когда я просматриваю пробы, уже тогда я отношусь к материалу спокойно и объективно. Бешенство охватывает меня лишь до того, как камера отсняла их.

Т. М. В твоих фильмах я никогда не вижу возможности альтернативы, чувствую, что это может быть только так, а не иначе.

И. Б. Ты прав. Я часто сомневаюсь, но лишь когда знаю, что сцена неудачна, или актер плох, или что-то не вышло. Когда вдруг перестаешь быть уверенным... Ну, вы сами знаете, как это бывает, когда все забьются в угол, настроение у всех плохое, все ждут, что режиссер, этот идиот, наконец что-то придумает, и можно будет идти обедать.

Т. М. Ты не считаешь, что наша киноиндустрия такая же коммерческая, как американская: что бы там ни было, фильм делать надо, и доллары катятся, а камера восполняет недостатки сценария и воображения?

И. Б. Посмотри фильмы Арне Матссона, и ты увидишь, как камера восполняет очень многое.

И. С. Ты говоришь, что «Персона» — стихотворение в кадрах, это выражение точно определяет его суть. «Персона» — это один из твоих фильмов, которым я восхищаюсь больше всего, но который чисто интеллектуально понимаю меньше всего. В ходе нашего разговора ты не раз выражал сомнение в том, что искусство рационально. Это проблема, с которой ты давно стол-

кнулся? Когда она вошла в твое творчество, как ты считаешь?

И. Б. Вначале я просто-напросто был вне себя от радости оттого, что артисты двинулись, оттого, что я участвую во всем этом. Потом стал все отчетливее понимать ограниченность возможностей театра, кино и телевидения передать задуманное, найденное, выраженное в образах. И когда я вижу вырождение романа, все возрастающую неспособность элементарно прочувствовать и воспринять выдуманные события, чувствую свое собственное нежелание передавать сюжеты, воплощать истории с началом и концом, меня охватывает отчаянье.

И. С. На героиню «Персоны» Элизабет Фоглер производит шоковое впечатление самосожжение вьетнамского монаха, которое она видит на телеэкране,— в этом влияние действительности на художника. Это столкновение несет заряд, которого я не видел раньше в твоих фильмах. Могу ли я спросить тебя, какое событие из реальной жизни потрясло лично тебя, когда ты делал «Персону»?

И. Б. Я редко пишу о вещах, актуальных для данного момента, исключением может служить разве что стихотворение, предвещающее «Персону»,— в нем обрисована ситуация, связанная с конкретным временем. Мы знаем, что искусство во многом лишилось общественной функции. Сегодня средства массовой информации выполняют эту функцию, телевидение внедряется в гущу событий во всех уголках земного шара. А искусство безнадежно плетется сзади. Художников уже вряд ли можно теперь называть социальными провидцами. И пусть они не воображают, что являются ими. Действительность ускользает от художников, от их политических предвидений.

Т. М. Истинная правда. После того как мы видели прямую передачу: Руби убивает Освальда!

И. Б. Мы все время видим подобные вещи.

И. С. Но ведь ты считаешь, что художник по-прежнему выполняет определенную функцию в обществе?

И. Б. Поскольку общество считает, что ему по-прежнему нужны художники, и даже платит за их труд, и покуда люди ходят в кино, сидят у телевизоров, заполняют театры и концертные залы, художники будут творить независимо от того, приносят они пользу или нет. Я считаю, что художнику следует хорошенько задуматься над тем, какую пользу он может принести и

каким образом он может это сделать — возможно, лишь тем, что он утверждает себя, или тем, что он является художником.

И. С. А у тебя в «Персоне» Альма говорит: «Я безгранично восхищаюсь художниками и считаю, что искусство имеет огромное значение, в особенности для людей, которым нелегко жить». Короче говоря, художник выступает в качестве терапевта. Так что же, это насмешка, или ты считаешь, что нельзя стремиться извлечь из искусства пользу? Считаешь ли ты, что публика вправе использовать искусство как терапию?

И. Б. Да, вправе, и прекрасно, если это ей удастся. Когда Элизабет играет Федру, она вдруг начинает прислушиваться к тому, что говорит сама, и восклицает: «Черт подери, как это скверно звучит!» Она смотрит на своих товарищей, на их заgrimированные лица: «Черт подери, чем мы здесь занимаемся?» И тут она решает, что говорить бессмысленно, лучше замолчать. Взгляните на первый крупный план, когда Элизабет оборачивается. Она сначала озирается, потом начинает улыбаться. Важно то, что она делает это спокойно, не невротично. Молчание, на которое она обрекает себя, лишено невротичности. Это вид протеста сильного человека.

Т. М. Хичкок сформулировал это еще более иронически в отношении музыки в «Эскизе преступления». Врач пытается снять депрессию музыкой, а девушка приходит к доктору и говорит: «Доктор, по-моему, Моцарт мне вовсе не помогает».

И. Б. А мне Моцарт прекрасно помогает!

И. С. Один доктор теологии утверждает, что ты использовал религиозно-психологический труд Ялмара Сундена «Религия и роли» для разработки тем в «Персоне».

И. Б. Ничего подобного.

И. С. Ты не читал эту книгу? Она имеет высокую репутацию.

И. Б. Нет, не читал. У меня сравнительно небольшой литературный багаж.

Т. М. Зачем тебе чужой багаж, когда у тебя есть свой собственный?

И. Б. Нужно обогащать свой багаж. С годами это становится все более важным. Теперь я позволяю себе иногда сидеть целый день с книгой, которая мне по душе. Прежде меня мучила совесть, если я садился и читал днем.

Первая встреча в киногородке 1 января 1969 года

С. Б. Главного героя в фильме «Час волка» — художника Юхана Борга — мучают «демоны», которых он неоднократно называет «людоедами». Перед съемками «Персоны» ты говорил, что собираешься сделать фильм «Людоеды». Что же, сценарий этого запланированного фильма лег в основу «Часа волка», или ты использовал тему сценария и для «Персоны», и для «Часа волка»?

И. Б. К теме людоедства, волчьего часа я обратился давно. Можно сказать, что сценарий так и не сделанного мной фильма «Людоеды» лег в основу сценария «Часа волка».

«Час волка» — вещь очень личная. Настолько личная, что я даже написал для нее вступление и заключение. Правда, я сам себя обманул в этих прологе и эпилоге, потом я убрал их в два этапа. Вначале пленка была 2850 метров, 400 метров я вырезал.

И. С. Что представляли собой эти части?

И. Б. Они были очень простые. Я сижу в студии и рассказываю актерам, как у меня возникла идея этого фильма: одна женщина принесла мне дневник Юхана Борга, я прошу ее рассказать мне о ее жизни с ним, она рассказывает, а я записываю ее рассказ на пленку. Почти как у Гофмана.

Т. М. Здесь чувствуется влияние Гофмана, По, Альмквиста?

И. Б. В некоторой степени. Многие персонажи в «Часе волка» носят те же имена, что и у Гофмана: капельмейстер Крейтслер, репетитор Хеербранд, архивариус Линдхорст.

И. С. На балу в замке Юхан Борг говорит, что у художника нет выбора, он становится художником не по собственному желанию. Это романтический взгляд на художника. Ты высказываешь это положение во многих прежних фильмах.

И. Б. Что ты имеешь здесь в виду под определением «романтический»?

И. С. Что художник есть избранник божий. Им руководит платоническая вера во вдохновение.

И. Б. Я этого не имел в виду, хотя, возможно, так оно и есть.

И. С. Иначе ты выступал бы против эстетической платформы, которую сегодня занимают многие художники. Молодые писатели, например Свен Дельбланк *,

который считает труд писателя профессией, долгом.

И. Б. Как профессионал, сценарист и режиссер, я полностью разделяю эту точку зрения. Юхан Берг говорит, что для него «должен» — это мучение, которое не отпускает, как зубная боль. Уйти от него он не может. Здесь не может быть речи, что это дар, ниспосланный свыше. Здесь нет никаких внеземных связей. Есть лишь болезнь, извращение, телец о пяти ногах. Юхан смотрит жестоко на сложившуюся ситуацию. Я не помню точно, что он говорит в этой сцене.

Художника считают избранником. Мне кажется, Берг употребляет это слово в кавычках. Когда я писал эту сцену, я имел в виду, что творчество для него — нечто мучительное. С тобой происходит нечто, чего нельзя изменить. А потом пытаешься транспонировать это в некие профессиональные формы. Труд художника — это к тому же еще способ зарабатывать себе на хлеб.

По моему мнению, творчество — это производство товаров широкого потребления. А если получается нечто большее, то мне приятно. Но я работаю не *“sub specie aeternitatis”*¹.

И. С. Стало быть, в твоём отношении к художественному творчеству есть момент дедраматизации?

И. Б. Религиозный аспект я также вычеркнул из своей жизни, и мне стало значительно легче жить.

Сартр рассказал однажды о своих комплексах художника и писателя. Все, что он писал, казалось ему недостаточно хорошим. Медленно, размышляя, он пришел к выводу, что беспокойство, страх, что он не может создать ничего значительного, есть атавизм религиозного представления о существовании чего-то наипрекраснейшего, совершенного. И, обнаружив в себе тайно гнездившийся остаток этого представления, он отсек его и избавился от этого комплекса.

Я ощутил в себе странный параллелизм. Когда давящая меня религиозная надстройка рухнула, исчезла и моя зажатость. Прежде всего исчез страх, что я не на уровне сегодняшнего дня, не современник. Я избавился от этого ощущения, когда сделал «Причастие», и после оно ко мне не возвращалось.

С. Б. «Час волка» построен таким образом, что ты либо рассказываешь кадрами, не комментируя их словами, либо повествуешь словами, а камера показывает только лицо. Этим ты достигаешь большей компактности

¹ Под знаком вечности (лат.).

и выразительности, чем если бы ты давал изображение и текст параллельно. В рассказе и кадрами, и словами также передается напряжение.

И. Б. Это доказывает, что в кино можно сделать что угодно! Не правда ли?

Т. М. Но ведь совсем немногие используют эти возможности!

И. Б. Я сознавал, как трудно будет сделать «Час волка», но в то же время горел желанием снять его — формально, практично, игриво. Я был на съемке, когда работал над ним.

С. Б. Этот фильм — вызов и тебе и зрителю.

И. Б. Я так его и задумал.

С. Б. Во время вступительного монолога мы слышим, как ты разговариваешь с техниками.

И. Б. Я даю чуть-чуть шума киностудии...

С. Б. Но еще до вступления ты рассказываешь предысторию фильма. К тебе попал дневник Юхана Борга, ты выслушал рассказ Альмы Борг. Здесь происходит интересный разрыв. Вначале ты даешь понять, что мы будем свидетелями реалистической драмы: это случилось на самом деле. Потом слышится шум киностудии, и он мгновенно отодвигает нас: мы смотрим фильм. Потом в кадре появляется Лив Ульман, рассказ продолжается без текста: новая квазиреалистическая ситуация. Ты, очевидно, сознательно хочешь создать чередование отождествления и отчуждения.

И. Б. Полезно пробудить зрителя на мгновение, чтобы потом снова окунуть его в драму. С этой целью я посреди фильма повторяю название фильма «Час волка».

Й. С. Прибегал ли ты и раньше к такому приему?

И. Б. Впервые я сделал это в «Персоне».

Й. С. Французская «Новая волна» проводила эксперименты с подобными эффектами отчуждения. В фильме «На последнем дыхании» Бельмондо время от времени обращается непосредственно к зрителю и комментирует происходящее. В то время это казалось до того новым, что вызывало шок.

И. Б. Но в театре это было всегда. Актеры обращаются непосредственно к зрителю. Это просто и прекрасно. Я использовал однажды этот метод в фильме «Лето с Моникой». Не знаю, почему я это сделал, но увидел, что сработало. В сцене, когда Моника возвращается в город и сидит в кабачке с незнакомым парнем. Парень включает музыкальный автомат. И тут Харриет Андерссон зажигает сигарету и внезапно поворачивается

лицом к камере и смотрит прямо на нас. В то время это был запрещенный прием. Ее лицо дано крупным планом, и она долго смотрит на нас, неприлично долго по тому времени.

С. Б. Если передать твоё развитие как художника кино в терминах изобразительных искусств, то можно сказать, что вначале ты работал скульптурно: формировал пространство и создавал напряжение за счет расположения и движения актеров в этом пространстве. Ты инсценировал драму. Теперь ты создаешь живописные портреты.

И. Б. Лица — это концентрация, а фон — аккомпанемент.

С. Б. Ты намечаешь фон, как, например, в вступительном кадре «Часа волка». Мы видим вначале дом, из которого выходит Лив Ульман, потом она садится за стол, стоящий на переднем плане, и тут ты фиксируешь камеру на ее лице.

И. Б. Фоном является также сильный ветер, треплющий черные кусты и создающий ощущение осени.

С. Б. Этот метод работы требует хорошего знания актеров. Нужно знать, что можно получить от них, быть уверенным, что они могут оставаться наедине с камерой так долго, как это потребуется. Я знаю, что ты пишешь роли для определенных актеров. Мог бы ты когда-нибудь поменять актеров и насколько бы тогда изменились фильмы?

И. Б. Изменились бы значительно. Определяешь *А* на одну роль, *В* на другую и *С* на третью. И вдруг видишь, как силовое поле между *А*, *В* и *С* сдвигается от одного к другому. Тут от тебя мало что зависит. Приходится осознанно или неосознанно следовать за ними.

И. С. Ты всегда отзывался с большим уважением и с большой нежностью об актерах. Является ли профессионально необходимым это бережное отношение к ним?

И. Б. Я хорошо понимаю напряжение, которое испытывают актеры. Ведь это они находятся на сцене, стоят перед камерой. Это они постоянно обнажают себя до костей. Мы находимся в укрытии. Мы можем скорчить гримасу или облегчить душу высказыванием. Они этого сделать не могут. Они не могут ни уклониться, ни отговориться. Они стоят на сцене, не давая расслабиться ни лицу, ни телу. Поэтому я считаю себя морально обязанным всегда неколебимо и честно принимать сторону актеров.

И. С. Иногда в ходе дискуссий об актерах или с актерами меня раздражал в них недостаток — нет, не ума, а знаний того, что выходило за рамки их профессии, недостаточное желание расширить свой кругозор. Разумеется, теперь многие актеры могут принимать активное участие в дискуссиях, выходящих за пределы их профессии, но есть много и таких, которым хочется сказать: «Читайте газеты!»

И. Б. Актеры, с которыми я имею дело, совсем иные. Но есть актеры, с которыми не стоит и пытаться говорить о Вьетнаме. В этой драме для них нет ролей.

И. С. Ты относишься скептически к актерам с интеллектом подобного рода?

И. Б. Я отношусь скептически к актерам, подменяющим интуицию, чувствительность интеллектуальным жаргоном. Они усвоили манеру рассуждать, помогающую им замаскировать страх, робость, застенчивость или просто отсутствие таланта. Но рано или поздно это выходит наружу.

С. Б. Ты говорил, что пишешь сценарий, имея в виду определенных актеров; расскажи подробнее.

И. Б. Я не могу начать писать, пока не распределю роли между актерами. А после роль одевает актера, облегает его кожу, мускулатуру, манеру интонировать и, прежде всего, сам ритм существования.

И. С. В фильме «Стыд» ты отводишь большую роль импровизации. Вот ты говорил о том, что в основе любой импровизации лежит подготовка. В фильме «Стыд» занято примерно тридцать актеров. Нет ли здесь противоречия? Не мешает ли такое большое число актеров импровизации, легкости? Может быть, в данной ситуации импровизация является скорее средством для создания благоприятной рабочей атмосферы, нежели эстетического эффекта?

И. Б. В таком фильме, как «Стыд», где мы стараемся все время создать иллюзию действительности, вполне естественно, чтобы актеры сами подбирали слова. Ведь у них своя манера помедлить перед тем, как произнести какое-то слово, своя манера интонировать, свой ритм. Поэтому сценарий вместо диалога содержит указания, о чем должна идти речь.

И. С. Но у тебя заранее определен конечный результат?

И. Б. Разумеется, мы должны ясно представлять, чего хотим добиться. А потом уже прослушиваем интересно съимпровизированный текст. Но цель должна быть определена заранее.

С. Б. Тебя не вдохновляют новые возможности, которые открывает кино? В последние годы техника развивается очень быстро. Пленки стали более светочувствительны, улучшилось качество цветных фильмов, техническое оборудование стало более легким в обращении, формат кадров разнообразнее. Но ты до сих пор, не считая фильма «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах», предпочитал черно-белую пленку обычного формата.

И. Б. Я не воспринимаю другой формат, мне любой другой формат кажется неестественным и безобразным. Я охотно вернулся бы к старому формату немых фильмов. Но с цветом я собираюсь работать. В цвете, если его правильно использовать, есть свое чувственное очарование. Но, если пользоваться им без разбора, ничего хорошего не будет. Я считаю, например, что цвет испортил фильм «Бонни и Клайд». Его нужно было делать черно-белым, в резкой черно-белой тональности, хотя, конечно, Артур Пенн* — невероятный тонкий режиссер.

С. Б. Я считаю, что у вас с Артуром Пенном есть общие черты. В фильмах Пенна присутствует насилие не только внешнее, но и внутреннее, не нашедшее выхода. Это явственно ощущается и в твоих последних фильмах, в том числе в «Персоне», хотя прямого выражения оно не получает. Можно ли сказать, что ты остро ощущаешь насилие вокруг нас и в нас?

И. Б. Да, я по натуре агрессивен. Мне зачастую трудно подавить эту агрессивность в себе. Фильм дает все возможности показать разрушительные действия, акты насилия. Фильм имеет вполне законную функцию показать насилие как ритуал.

И. С. Кроме как у тебя, в шведском кино агрессивность не находит выражения.

И. Б. Так ведь швед по натуре не агрессивен. А шведские режиссеры ужасно боятся агрессивности.

Т. М. Я хочу спросить тебя о фильме «Стыд». Ты неоднократно говорил, что не собираешься делать политический фильм, и потому я рассматриваю «Стыд» как продолжение твоих прежних фильмов, психологические портреты двух или нескольких людей.

И. Б. Первоначальным фоном фильма «Стыд» был страх. Я собирался показать, как бы я вел себя в период нацизма, если бы Швеция была оккупирована, если бы на меня самого возлагалась ответственность за кого-то или если бы я просто был частным лицом, которому угрожает опасность,— мог ли бы я проявить

гражданское мужество в отношении физического и психического насилия, войны нервов, которую несет оккупация. Продумав это, я пришел к выводу, что я и физически и психически труслив, за исключением тех моментов, когда впадаю в ярость. Но в ярость я впадаю на момент, а труслив постоянно. Во мне силен инстинкт самосохранения, но моя ярость может сделать меня храбрцом. Это физиологическое явление. Но как бы я смог вынести долгую, изматывающую, холодную угрозу? Эта мысль давно занимает меня, и я до сих пор не готов ответить на этот вопрос.

Я пытался это выразить в кинорепортаже из Вьетнама, который показывает не военные действия, а мирное население, и это печальная картина. Двое южновьетнамских крестьян, старик и старуха, ведут на веревке тощую корову, и тут на заднем плане поднимается в воздух американский вертолет. Корова, очумев, бросается бежать, старуха упорно не отстает и скрывается в облаке пыли. Старик стоит на месте и смотрит глазами, полными слез, как старуха исчезает вместе с коровой.

И. С. Когда ты написал сценарий?

И. Б. Весной 1967-го.

И. С. Макс фон Сюдов не случайно играет роль музыканта? Я имею в виду, что главные герои у тебя опять люди искусства, и ты рассматриваешь их проблему как бы внутри более важной проблемы, которую представляет война и грозящая им опасность.

И. Б. Они могли бы быть кем угодно. Главное для меня показать, что в оркестре царит обычная, размеренная жизнь. Это мир дисциплины, несколько авторитарный, с очень строгими рабочими нормами. Я хочу показать, что откуда Ян находится в этих условиях, он терпит, переносит их спокойно. Единственное, что дорого этим музыкантам,—прекрасный инструмент XVIII века, который пережил наполеоновские войны, пережил многие человеческие поколения. Ян чрезвычайно привязан к этому инструменту. И в тот момент, когда инструмент разбивают, рушится весь мир его представлений, он преобразуется.

Т. М. Ты кладешь в основу фильма, так сказать, теорию катастрофы: в глазах героя фильма разбивается культура. Но культура лишь отодвигается на задний план, то, что мы называем надстройкой—музыка и тому подобное,—возвращается. Стало быть, ты не считаешь, что культура может быть уничтожена войной?

И. Б. И никогда больше не возродится? Нет, я ни на

миг так не считаю. Я думаю, что, пока существуют люди, будет возрождение или по крайней мере попытка к возрождению культуры.

С. Б. В фильме есть короткий разговор музыкантов — Яна, Евы и Якоби — об искусстве. Якоби говорит о священной слабости искусства.

И. Б. Священной свободе искусства, священной слабости искусства.

С. Б. Ты возвращаешься здесь к дискуссии о положении художника, которая присутствует в других твоих фильмах. Из этого разговора следует, что выбор профессии очень важен для Яна и Евы, потому что важно назначение человека искусства.

И. Б. Для меня это вовсе не важно, или вовсе не самое главное, а второстепенное, или даже третьестепенное. Якоби хочет сказать, что свободы искусства больше не существует. Мол, не разглагольствуйте о свободе искусства, это не свобода, а просто-напросто слабость, не пытайтесь приукрашивать положение вещей лишь только потому, что вы люди искусства. Вот главная мысль этого эпизода.

И. С. «Стыд» — это первый твой фильм, который был принят как фильм с политической окраской.

И. Б. Да, он как раз попал в струю.

Т. М. Ян (Макс фон Сюдов) представляется мне одним из наиболее интересных твоих персонажей, и он появляется почти во всех твоих фильмах. Я вижу в нем определенное сходство с Калигулой из «Травли».

И. Б. Я воспринимаю его как новый образ. Собственно говоря, и Ян и Якоби взяты из другого фильма, который я начал писать, когда работал в Осло над пьесой «Шесть персонажей в поисках автора». Фильм рассказывает об одном ученом, который проводил психологические эксперименты: запер двух человек в своей лаборатории, подвергал их различным психическим воздействиям, непрерывно наблюдал за ними. История у меня не получилась. Я хотел показать в ней человека, в чем-то оказавшегося на нуле, в нулевой точке. К этому образу я возвращаюсь в фильме «Страсть».

Т. М. Но я не говорил, что он идентичен Калигуле, я имел в виду, что у них есть некоторые общие черты. Все трусливые люди защищаются, лишь когда на них нападают.

Ян — от природы амеба, но он может стать плюсом

или минусом, если его поставить в условия конфликта, и тем более в условия страха, паники. Если таким людям дать полную свободу, не контролировать их, они станут фашистами и насильниками.

И. Б. Весьма важен вопрос: что от фашиста сидит в нас самих? В какой ситуации мы можем из добропорядочных социал-демократов превратиться в активных фашистов? Это я и стремлюсь выяснить. Я все больше убеждаюсь в том, что, когда на человека оказывают сильное давление, он впадает в панику и исходит лишь из соображений собственной выгоды. Этой теме и посвящен фильм.

С. Б. Фильм описывает паническое состояние, и ты считаешь, что в этом состоянии человек становится стопроцентным эгоистом.

И. Б. Я считаю, что в критических ситуациях помогает вера — религиозная или политическая, — она вырабатывает иммунитет к панике.

И. С. Пессимизм в фильме не дает конкретной альтернативы поступку. Чего ждут Ян и Ева, уплывая в море?

И. Б. Ничего. Мы лишились культурного наследства. Мы катимся вниз. Изменить ничего невозможно, силы сопротивления слишком слабы, слишком плохо организованы, слишком примитивны, неуклюжи. Мы знаем, что на Западе все катится к чертям и скоро рухнет.

И. С. Я хотел бы задать чисто теоретический вопрос. Посмотрим, сумею ли я его правильно сформулировать. Ты совершенно четко показываешь раздвоенность между реальной действительностью и символическими образами в своих камерных произведениях: в трилогии и в «Персоне». Я лично негативно отношусь к символически осложненной заключительной сцене в фильме «Стыд». Фильм вдруг становится слишком аллегорическим, его как бы более легкий, импрессионистский язык сменяется тяжелым, экспрессионистским.

И. Б. Ева рассказывает про свой сон. Больше в этой сцене ничего нет. Это единственная реплика концовки.

И. С. Фильм становится более абстрактным, по мере того как более абстрактной становится проблематика. У тебя никогда не возникали сомнения в целесообразности такого приема?

И. Б. Именно по этому поводу — нет, но есть другие моменты, которыми я недоволен. Идею концовки я взял из серии снимков в «Лайфе». Во время войны — или сразу после войны — они поместили фотографии

транспортного судна, торпедированного в водах Атлантики. Вокруг плавала масса трупов, все выглядело какой-то странной инсценировкой. То же чувство возникает, когда видишь на снимках очереди перед крематориями в концентрационных лагерях или толпы голых женщин, которые стоят на равнине, наполовину отвернувшись от камеры, а за ними в глубине виднеются ворота крематория. Это настолько невероятно, что кажется нарочито инсценированным.

Я считаю, что недостаток фильма «Стыд» — это проблема, которой ты коснулся краем или, как мне думается, почувствовал инстинктивно. В фильме присутствуют некоторые драматические приемы, которые сегодня меня коробят. Их бы не было, если бы я выпустил фильм на полгода позднее.

С. Б. В фильме есть сцены, носящие яркий экспрессионистский отпечаток, эти сцены не гармонируют с более документальными сценами, где заняты Ян и Ева. Мне это представляется недостатком. Возьмем, например, сцены допроса.

И. Б. Эти сцены неудачны. Если обращаешься к такой серьезной теме, как война, концентрационные лагеря, душевная болезнь или рак, эстетические требования должны быть очень строгими. Собственно говоря, невозможно сделать из войны или из концентрационного лагеря художественное произведение, разве что в форме фарса. Если собираешься показать войну, необходимо понять, что там действуют совершенно иные моральные законы. И эти законы я не вполне изучил. Я боялся показать, как падают и умирают люди и тому подобное. В фильме умирает только один человек — убивают Якоби. Но и это происходит в полукилометре от зрителя, и мы видим его лежащим за телегой.

С. Б. Ты вводишь зрителя в войну в самом начале фильма, давая фон звуковых кулис.

И. Б. Совершенно верно.

И. С. Ты не можешь рассказать о роли снов в фильме?

И. Б. Можно сказать, что фильм построен на двух снах. Он начинается со сна Яна о мирной работе в оркестре и заканчивается сном Евы об утраченной любви. Как раз в середине фильма Ева сидит и говорит, что это приснилось кому-то. «О, как ему будет стыдно, когда он проснется!» В этом и заключается, попросту говоря, моя эстетическая и этическая позиция по отношению к этому фильму. Я считал, что взялся за

непосильную задачу и что мне будет стыдно, когда фильм выйдет на экран, хотя вышло лучше, чем я ожидал. Я не в последний раз обращаюсь к этой теме. Теперь у меня есть необходимый опыт.

С. Б. Ты собираешься впоследствии трактовать военный сюжет примерно в таком же плане?

И. Б. Нет, в ином. Я собираюсь более четко, более конкретно сформулировать мое представление о войне и о ее влиянии на человеческую душу.

И. С. Но вернемся к заключительной сцене фильма. Каково значение сна, о котором рассказывает Ева?

И. Б. Она говорит: «У меня такое ощущение, будто я должна что-то помнить, но что именно, я забыла». Это сон о горящих розах, о детской щечке, к которой она прижималась. Сон о чистой, прозрачной, зеленоватой проточной воде, в которую можно смотреться, как в зеркало. Это сон, который снился мне самому: чисто зрительное впечатление от чего-то прекрасного, что прошло, что недостижимо и что потеряно по моей собственной вине. Это сон о любви.

И. С. Борец Сопротивления Сигге Фюрст добровольно бросается за борт. Это отчаянный, но обдуманый поступок?

И. Б. Не отчаянный, а обдуманый. Это человек, который ничего не боялся, которому все удавалось. В тот момент, когда он видит, что на этот раз не удалось, он принимает ответственность на себя и жертвует собой. Он тонет.

И. С. Он не доплывает до берега?

И. Б. Нет, он не может доплыть до берега, ведь он в открытом море. Ян смотрит на него, не пошевелив и мизинцем.

И. С. Трудные были съемки с технической точки зрения?

И. Б. Занятно, когда кругом все грохочет, трещит, горит. Как-то по-детски весело.

И. С. Ты не собирался подчеркнуть значимость этого фильма именно для шведских условий, ты не собирался дать здесь образ, олицетворяющий нейтральную идеологию?

И. Б. Ты имеешь в виду отраву нейтралитета?

И. С. Если хочешь.

И. Б. Было бы чрезвычайно важно, если бы социал-демократия сформулировала свой идеал. Жаль, что она не делает этого.

Киногородок, 12 февраля

Т. М. Расскажи, как ты делал телефильм «Ритуал», откуда взялась эта идея?

И. Б. Я написал сценарий фильма «Стыд» весной 1967 года, и мы должны были начать съемки в середине сентября. Собирались взять цветную пленку и экспериментировать. В непогожие дни, когда работать над фильмом было нельзя, мы решили написать скетч. На Форё у нас была маленькая киностудия, где мы снимали сцены в интерьерах. Я собирался написать эпизод о трех артистах варьете, замешанных в деле по нарушению нравственности. Я начал писать как бы немного рассеянно и не успел ахнуть, как была готова пьеса, правда, в форме сценария, без авторских ремарок, сплошной диалог. Девять диалогов. Так приятно вдруг написать пьесу, отбросив все детали, характерные для кино, просто написать диалоги.

И. С. Когдамотришь этот фильм, видишь, как легко было бы поставить его на сцене.

И. Б. Мы это обсуждали, но мне захотелось сделать съемки крупным планом.

И. С. Ты написал эту вещь в процессе работы над фильмом «Стыд»?

И. Б. Я написал ее в июле, а «Стыд» мы начали снимать в сентябре. И тут у меня вдруг оказалась новая пьеса, или просто масса диалогов, и мы были так заняты своим фильмом, что нам некогда было ее внимательно прочитать.

И. С. Когда ты решил сделать из этой пьесы фильм и самостоятельно поставить ее?

И. Б. С фильмами всегда большая морока. Нужна тяжелая техника, 45, 50, а то и 65 дней съемки. Феллини снимает фильм за двадцать восемь недель. Фильм—это жуткая возня и чертова уйма денег. И я подумал: соберу-ка я четырех человек из своих добрых друзей, мы порепетируем четыре недели, а после снимем фильм. Я рассчитал, что смогу снять его за девять дней.

И. С. И ты это сделал?

И. Б. Сделал, в этом киногородке.

И. С. В процессе работы над этим фильмом ты как-то раз сказал, что это фильм без претензий, а после, поразмыслив, добавил: «Правда, он не слишком-то прост!»

И. Б. Годар говорит о кинолисточках. Вот это и есть моя манера делать кинолисточку, правда, она не так

явно обращена к обществу. Тем не менее, здесь речь идет о художнике и обществе. Я в него вложил все, что накопело у меня за период руководства Королевским драматическим театром. Амбивалентная фигура — судья, которого мы видим вначале через восприятие артистов. Затем мы обнаруживаем, что в нем, как и в Бьёрнстранде, сохранилась человечность.

Т. М. Двое остальных — Тея Винкельман и Себастьян Фишер — напоминают мины: наступишь на них, и они взорвутся.

И. Б. Это артисты, движущиеся по наклонной плоскости, между ремеслом и смертью для них уже нет зазора.

И. С. Ты даешь в фильме доказательства с известной хронологией. Можно ли сказать, что Андерс Эк в роли Фишера соответствует твоему периоду «бури и натиска»?

И. Б. Нет, трудно сказать, что ему соответствует.

И. С. Но образы здесь четко разграничены. Андерс Эк — более романтический образ художника, Ингрид Тулин — невротический.

И. Б. Ингрид Тулин воплощает личность наиболее опасную, наиболее иррациональную, действующую инстинктивно в этом конгломерате, легкоранимую и самую необходимую. Себастьян Фишер — созидательная сила, активная, творящий фактор, который сдерживает остатки уважения к обществу, остатки человечности, воспоминаний о добрых отношениях между людьми. Третий персонаж, упорядочивающий, организирующий, планирующий, во всем своем облике чисто буржуазный, — якорь, пристанище.

И. С. Это персонаж, напоминающий героев твоих поздних фильмов, в то время как образ Андерса Эка заложен в персонажах ранних картин.

И. Б. Да, Андерс Эк напоминает героя из фильма «Лицо», но уже не столь сильного, цельного, а сильно надломленного, усталого. Из них троих он в наиболее плачевном состоянии.

И. С. Ты хочешь сказать, что он идентичен Фоглеру из фильма «Лицо»?

И. Б. Да. Но в Фоглере сохранилась жизненная сила, духовная сила, а этот человек — на краю гибели.

И. С. Ты с удовольствием делал этот фильм. Испытывал ли ты при этом удовлетворение, создавая эту как бы антологию твоих фильмов? Ты повторяешь в этом фильме тему за темой, остроумно и ассоциативно.

И. Б. Это, как и все мои фильмы, — игра. Задачи

формулируются позднее. Главное — дать заряд.

И. С. И как удастся тебе сделать показанную в фильме агрессивность столь жизненной?

И. Б. Иначе я был бы самоубийцей. Во мне всегда присутствует напряжение, борьба между разрушительной силой и жаждой жизни. Это один из наиболее четких элементов в моей манере творить и существовать в мире духовном. Я просыпаюсь каждое утро с новым чувством гнева, подозрения и с новой жаждой жизни.

И. С. В фильме есть ключевая сцена. Себастьян Фишер все время грозитя уехать, бросить гастролирующий театр. Но потом возникает ситуация, которая вынуждает его остаться.

И. Б. Из материальных соображений.

И. С. Это своего рода шантаж. Я понимаю, это ситуация, в которой может оказаться актер и о которой ты говорил раньше.

И. Б. Себастьян Фишер жил не по средствам, и положение у него адовое. Винкельман сидит и исподтишка мстит ему. Вся эта сжатая сцена в баре — сцена расплаты.

Т. М. Они оба сознают это и даже, как мне кажется, получают от этого удовольствие.

И. Б. Все персонажи пьесы — люди с высоким уровнем сознания.

И. С. Это отчасти и веселая сцена.

И. Б. Ведь это комедия. Между прочим, телефильм «Ритуал» можно считать мрачной комедией.

Т. М. Что касается самого ритуала, обряда, то я понимаю его как театральное представление, которое убивает зрителей. Границы между вымыслом и действительностью, между жизнью и смертью полностью стерты.

И. Б. Исполнитель убивает зрителя — вот когда можно говорить о том, что мы достигли вершины ангажированного театра. Ритуал — это вовсе не то, что они делают в конце. Это своего рода игра из папье-маше с фишками, прочими штучками и фокусами. Ритуал — это игра художника с публикой, художника с обществом, это — смесь взаимного унижения и взаимной необходимости в общении друг с другом. В этом и заключается нечто ритуальное.

И. С. Я также усматриваю в концовке фильма мечту о невозможном, некий фокус, заставляющий шарик застыть в воздухе. Их номер — чистая мистификация. В нем поистине есть черты языческого ритуала.

И. Б. Я взял это из культа Диониса, его элемент есть в католическом причастии. В определенный момент священник поднимает чашу. В протестантском обряде причастия этого нет, лютеранство запрещает причастие. Элевация, то есть воздевание рук,— ритуал католической церкви, унаследованный из культа Диониса, в котором жрец поднимал над головой чашу, наполненную кровью, а сам отражался при этом в маске бога за его спиной, а затем «пил бога».

И. С. Какой персонаж тебе наиболее симпатичен? Кого из них зрителю жаль больше всего? Мне самому было больше всего жаль судью.

И. Б. Я тоже принимаю, пожалуй, его сторону, хотя сначала так не было задумано.

И. С. Доведенный до отчаяния, судья пытается все время рассказать о себе. Он хочет прервать представление.

И. Б. Когда он видит нож, то понимает, что попал в ловушку. Судья делает лишь одну глупость: когда Ханс Винкельман, который может говорить с судьей на одном языке, умоляет его не устраивать ему встречу с Теей, тот с нескрываемой садистской радостью говорит ему: «Я должен следовать инструкции, и мы, к сожалению, этого разговора избежать не можем». Винкельман знает, что, если встреча состоится, он погиб.

И. С. А Винкельман оскорбляет судью, уговаривая его отменить встречу и даже пытаюсь подкупить его.

И. Б. Да, это его ошибка. Судья оскорбил его, опоздав на два часа. Прикрываясь званием юриста, он задает Винкельману бесстыдные и унижительные вопросы. Важно, что актеры смогли отомстить ему. Причиняя зло Теа, он тем самым безнадежно выдает себя.

И. С. Этот фильм построен почти исключительно на съемках крупным планом и крайним средним, общего плана ты почти не даешь. Обычно ты чередуешь крупный и общий план.

И. Б. Я ощущал, что в телевидении ритм совершенно иной, чем в кино. Я решил, что телефильм нужно снабдить большим количеством кадров крупного плана, чем обычно. Ведь лица, глаза, голоса, руки так важны.

И. С. Это «птичье» стихотворение, которое Клавдия читает Фишеру, ты сам написал?

И. Б. Да, в шутку, это — игра. Оно написано «мистическим» размером, под Стриндберга.

И. С. Зачем тебе понадобилось самому выступать в роли исповедника?

И. Б. Чтобы фильм обошелся дешевле.

Киногородок, 24 февраля

Т. М. Мы договорились обсуждать сюжеты не каждого отдельно взятого фильма, а темы, переходящие из одного фильма в другой. Может быть, начнем с темы детей? Мы еще не обсуждали фильм «Даниэль» 1966 года, этот обрывок фильма «Стимул». Я выделяю у тебя четыре варианта детской темы. С катализатором в виде разного рода подсознательных фобий, душевной травмы и архетипов — яркий пример тому «Час волка». Второй вариант — ребенок как объект насилия. Про «Девичий источник» можно сказать, что его героиня — девушка, которую насилуют и убивают, — почти ребенок. Вариант номер три — мечта о продолжении общности. Он не очень типичен для тебя, но объединяет фильмы «К радости», «Ева» или «Мечта женщины». В «Молчании» эта тема звучит менее отчетливо, но мальчик здесь, несомненно, — возможность для общения между женщинами. И четвертый вариант — сюжет с карликом. В фильме «Ритуал» Ханс говорит о своих детях, но детей у него нет. Я хотел бы узнать твоё отношение к детям со всех точек зрения.

И. Б. Моя первая реакция на твои рассуждения по этому поводу — замешательство, ощущение бессилия. Объяснить точно я не могу. Возникает ощущение чего-то скучного, и это ощущение все усиливается. Не знаю почему, но, слушая тебя, я злюсь и огорчаюсь.

Мне объясняют: мол, у тебя это так, а это сляк. Меня это просто парализует. Не могу ничего ответить. Не знаю. Возможно, что ты и прав. Я вовсе не собираюсь защищаться, просто, по-моему, все это выглядит иначе. Я не могу обсуждать сквозные, постоянные мотивы. Разумеется, можно прочитать лекцию о теме унижения, мне думается, что мы уже подробно говорили о ней. Но о детях... У меня у самого восемь детей, и у меня, разумеется, есть определенный опыт общения с ними, определенное представление об их психологии, которое с годами меняется. Но я считаю, что это малоинтересно и не имеет отношения к нашей беседе.

С. Б. Не кажется ли тебе, что вокруг того, чем ты занимаешься, все постоянно меняется, что ты сам меняешься, делаешь новые фильмы и заряжаешь их новыми идеями? А после вдруг обнаруживаешь, что в твоих произведениях, созданных на протяжении очень большого периода времени, отчетливо прослеживаются одни и те же определенные мотивы, определенные точки зрения. Это заключение мешает твоему представ-

лению о процессе постоянного изменения, происходящего в самом тебе и твоих произведениях, и вызывает у тебя негативную реакцию на подобное резюме. Ты не согласен с этим?

И. Б. Просто карты тасуешь по-разному и делаешь это вовсе не с целью ввести зрителя в заблуждение, а потому, что содержимое разума при осуществлении замысла каждый раз иное.

Подобный поиск мотива, подобную форму анализа мы унаследовали от литературоведов и развили их до полного безумия. Произведение подгоняют под свою концепцию, в результате выходит до того ловко и гладко, что автору произведения нечего добавить. В этом заключается пропась, во всяком случае пропась между мной и теми, кто комментирует мои фильмы. Я не могу переписываться с людьми, комментирующими мои фильмы. Это нимало не относиться к Турстену, к которому я питаю добрые чувства.

Я думаю, это можно объяснить скорее всего тем, что я не рассматриваю произведение в теоретическом аспекте. Я все время пытался показать вам, что в основе каждого произведения лежит ясная и четкая жизненная подоплека. Я всегда избегал лжи и выдумки. А если она и имела когда-нибудь место, то я позднее отсекал ее, как нечто неудавшееся.

Т. М. У тебя полное право не отвечать или сказать: «Этого вопроса я не хочу касаться».

И. Б. Не «не хочу», а не могу.

И. С. Мы трое, берущие у тебя интервью, пытаемся каждый по-своему подойти к твоему творчеству. В твоих фильмах много личного, автобиографического, и потому методика подхода к ним столь сложна. Здесь недостаточно простого формального анализа, приходится прибегать также к «генетическому» методу, то есть идти от произведения к автору. Эта критическая дилемма, дилемма тех, кто берет интервью, порождает как практические, так и теоретические проблемы...

И. Б. А инструмент, можно сказать, несколько затупился. Боль не обязательно должна быть символом, она может быть поиском формы. Поэтому одно все время вливается в другое и выливается из него.

Т. М. Ты имеешь в виду, что если ты даешь в фильмах материалы из своей жизни, а это ты делаешь постоянно в большей или меньшей степени, то ты сказал о себе достаточно. Ты не хочешь, чтобы зритель узнал о тебе больше, ибо его это не касается.

И. Б. Я несколько смутился, оттого что не понял,

что вы хотите от меня. Каждый раз, когда вы задавали мне конкретный вопрос, я пытался сформулировать ответ. Но поскольку мое творчество, или как вы там его называете, состоит из конкретных тридцати фильмов, мне нужны конкретные вопросы для конкретных ответов.

С. В. Поговорим о фильме «Даниэль». Это довольно необычное произведение в твоём творчестве, и я хотел бы задать весьма конкретный вопрос. Наряду с полнометражными фильмами ты делаешь и короткометражные, один из которых — «Даниэль». Но что побудило тебя снять твоего сына Даниэля? Почему ты решил рассказать о нём столь большой аудитории?

И. Б. «Стимул» — это, собственно говоря, ответ на «Mondo Cane»¹. Вначале я задумал его как очень скромный фильм, скорее, как игру. Хотел сделать нечто простенькое, «квадратное», ясное. О чём-то мне очень дорого. У меня был отснят Даниэль на 16-миллиметровой плёнке, несколько тысяч метров. Я уселся, просмотрел этот материал и отобрал то, что мне показалось подходящим. Мне хотелось сделать Даниэлю подарок на его двухлетний юбилей — мое завещание, нечто такое, что останется до той поры, когда он станет взрослым.

Я сосредоточил внимание на словах: «вина» и «совесть», а также «узник», «наказание», «унижение», означающих то, что должно быть изгнано, должно перестать существовать, то, от чего я сам более или менее страдал, с чем соприкасался и в детстве, и во взрослом возрасте. Когда я сделал фильм, мне показалось, что он получился. Но реакция на фильм была сугубо отрицательная, значит, я в чём-то ошибся.

С. В. Есть ли другие темы, которые тебе хотелось бы реализовать подобным образом?

И. Б. Я собираюсь поехать на Форё и сделать фильм о том, как ягнятся овцы. Думаю со временем сделать серию документальных фильмов о Форё — короткие фильмы на несколько минут. Не длинные и глубокомысленные, а десять, пятнадцать, двадцать короткометражных фильмов.

И. С. Ты не только сыграл важную творческую роль в культурной жизни Швеции, ты был директором театра, художественным консультантом СФ, инспектором киноинститута и т. д. Ты, без сомнения, имеешь

¹ «Собачий мир» (исп.).

большие возможности активно влиять на культурную политику страны?

И. Б. С этим я покончил.

Й. С. Почему?

И. Б. Я обнаружил в себе отсутствие таланта к стратегии, необходимой для того, чтобы осуществлять реформы в культурной политике. Теперь я выступаю в более скромной роли, работая в театре. Здесь я в содружестве с театральным руководством могу проводить реформы, которые мне представляются необходимыми.

Й. С. Мне казалось, что твой взгляд на молодое кино был раньше догматичен. Я помню, что, когда в Швеции открыли киноинститут, а это было, кажется, в 1964 году, ты предложил, чтобы каждый поступающий сделал фильм на тему рассказа Стриндберга «Листок бумаги», а ты бы делал заключение, кто из них достаточно талантлив для работы в кино.

И. Б. Возможно, что я и предлагал подобное, но не помню. Я считаю, что каждый, кому есть что сказать, может попытаться это сделать. Между прочим, я не верю ни в какую подготовку в киноинституте, кроме технической.

Й. С. Невзирая на то что твоё творчество в течение многих лет являлось своего рода доминантой в шведском кино, очень немногих из так называемой «новой шведской волны» можно назвать твоими учениками.

И. Б. А их попросту нет.

Й. С. Но молодые шведские кинорежиссеры, например Юнас Корнель, хотят учиться у тебя. Им нужен твой опыт, тем более что тебя всегда интересовали вопросы обучения, хотя в основном обучения театрального.

И. Б. Кино — вещь несложная. Театр — значительно сложнее. Кино — разовое творение. Театр — искусство повторяющееся, и вопросы педагогических проблем театра мне весьма интересны. Но ими пренебрегают, отдавая предпочтение поверхностным вопросам.

Й. С. Ты имеешь в виду скорее актеров, нежели режиссеров?

И. Б. Но и у режиссеров театра есть технические сложности, более серьезные, чем у кинорежиссеров.

Й. С. Поскольку молодые кинодеятели хотят перенимать твой опыт, мы можем рассматривать данное интервью как краткий курс кинообучения, согласен ли ты с этим?

И. Б. Я никому не навязываю свои взгляды, могу лишь вести строго профессиональное и строго коллегиальное обсуждение вещей, как старший коллега с младшими. У меня есть определенный практический опыт в вопросах, являющихся общими для всех. Этим опытом я согласен поделиться, но не более.

И. С. Выражение «демонический режиссер Бергман» теперь уже редко употребляется...

И. Б. Нет, теперь я забавный!

И. С. Вильгот Шёман в своем дневнике рассказывает, что во время съемок «Причастия» ты устроил скандал, раскапризничался, что подействовало на него весьма неприятно, хотя сам он при этом не присутствовал.

И. Б. Да, это был случай с гримершей.

И. С. Ты рассказывал, что поднимаешь бурю в киногородке, чтобы заставить действовать все, как надо...

И. Б. Поднимал бурю! Теперь мой террор сильно поутих.

И. С. У тебя была возможность бушевать как угодно в киностудии в процессе съемок? С актерами, с техническими работниками?

И. Б. Да, была. Может быть, люди не замечают, что я почти постоянно взбешен. Я вечно зол, и это — моя жизненная проблема. Я не умею подавлять в себе агрессию. У меня нет тормоза, я тут же зажигаю бикфордов шнур. Не успею и глазом моргнуть, как оказываюсь во власти приступа ярости, поэтому всегда стараюсь быть настороже. Я знаю, что любая форма сильных эмоций, неконтролируемые взрывы гнева, если это не так называемые педагогические вспышки, причиняют вред и мне и партнеру.

Но с другой стороны, если люди знают, что рядом с ними кипит большая злость, это не вредно само по себе. Нужно только не давать ей вырваться бесконтрольно. Как говорится, слово — не воробей. Если человека выругать обидными словами, он этого никогда не забудет.

Потому, мне думается, за последние пятнадцать лет никто не слышал, чтобы я сказал актеру обидное слово. Я знаю, что это даст еще худший результат. Я несколько раз рычал на Лив. Но это имело скорее личный характер. Она сама рассказывала мне с большим восторгом, что во время съемок фильма «Стыд» я буквально загонял ее в огонь.

И. С. Судя по всему, актеры охотно берутся играть твои роли.

И. Б. То, что актеры хотят сотрудничать со мной, вполне объяснимо. Как профессионал, я все свое время отдавал изучению актерской работы, стремился получить от них наилучшие результаты. Актер — мой важнейший инструмент, и я поставил себе целью постичь в совершенстве искусство понимать его и работать с ним, и мне это в конце концов удалось. Они знают, что получают все необходимое: стимул и техническую помощь.

И. С. В шведском театре и кино долгое время полновластным хозяином был режиссер, теперь его диктатура сильно расшаталась благодаря коллективному творчеству, взаимовлиянию в театре и т. д. Как это обстоятельство повлияло на твои отношения с актерами?

И. Б. Не забывай, что я первый установил это взаимное влияние, я первый ввел актерский совет. Правда, не совсем первый, первым это начал Мольер. Я имею в виду, что он считал актера автономной силой. Я полагаю, что кто-то должен наметить «основной маршрут», потом, если все с этим согласилось, дело режиссера смотреть за тем, чтобы каждый шел по намеченному пути. Если все действуют согласно, то общий рисунок произведения сохранится в неприкосновенности. Принуждение здесь не годится.

Т. М. Подобным образом ставят спектакли не только у тебя, но и в других театрах. А когда они не составляют одно целое, а как бы распадаются на куски, театральным критикам приходится трудно. Кинокритикам легче, они пишут о произведениях, которые не меняются.

И. Б. Чем меньше в спектакле профессионального начала, тем легче он разваливается на куски.

И. С. Что ты имеешь в виду?

И. Б. Важный момент в образовании, в подготовке актера составляет умение повторять. От него не требуется, чтобы он каждый вечер, день за днем, выдавал одинаковый накал эмоций, но он должен все время удерживать один и тот же уровень техники и каждый раз производить на зрителя одно и то же впечатление. Невозможно требовать от человека, чтобы он два дня подряд испытывал одинаковые чувства, но техническое мастерство дает ему возможность вызывать у зрителя впечатление полной «одинаковости» его эмоционального настроения в каждом спектакле; если он не достигает этого, спектакль разваливается на куски.

И. С. Так ты не веришь в теорию вдохновения?

И. Б. Репетиции—это период созидания, спектакль—повторное творчество.

Т. М. А как ты относишься к Станиславскому и Страсбергу?

И. Б. Они представляют другие театральные системы, у них другие формы репетиций. Наша система построена на определенном экономическом базисе. Мы знаем, что можем репетировать от восьми до десяти недель, не более, продолжительность репетиции определяет в значительной мере характер нашей техники.

И. С. Что ты считаешь наиболее важным для театрального режиссера и режиссера кино?

И. Б. Каков бы он ни был, он должен сказать свое слово, а если ему нечего сказать, пусть займется чем-нибудь другим. Разве это не так?

С. Б. Ты связываешь фильм «Стыд» с фильмом «Страсть». В фильме «Страсть» есть сцена сна, она начинается там, где кончается сцена сна из фильма «Стыд». Такой последовательности, прямой зависимости в твоих прежних фильмах не наблюдалось. Как ты это объяснишь?

И. Б. Взаимоотношения героев в фильме «Страсть» выросли из той же обстановки, в которой разыгрывались события фильма «Стыд», и это приобрело для меня странный смысл. Война, которая показана в фильме «Стыд», словно предстала передо мной на том же фоне в какой-то еще более остро подчеркнутой форме: издевательства человека над животными, заколотые ягнята, горящая лошадь, птица, разбившаяся об оконное стекло. А настоящая война, которую я не сумею показать, переместилась на телеэкран. Правда, это очень несложная метафора. Макс и Лив испуганно, растерянно наблюдают войну на телеэкране, а вот при виде повешенной собаки искренне расстраиваются, ведь это им понятно.

И потом, Лив Ульман играла в обоих этих фильмах. Это навело меня на мысль, что у Анны Фром может быть смутное воспоминание о войне, показанной в фильме «Стыд». Эти воспоминания могут являться ей в снах. Вот я и придумал для нее сны. В фильме «Страсть» все время присутствует война из фильма «Стыд», она служит ему фоном.

Но еще до работы над фильмом «Стыд» я написал совсем другой сценарий, о совершенно других вещах. От него сохранились лишь имена главных персонажей: Анна, Андреас, Элис и Ева. Когда я писал сценарий «Страсти», актеры были уже приглашены на тот,

другой фильм. Я думал, что сделаю тот же самый фильм, лишь немного изменю его. А получилась совсем другая история.

И. С. А сценарий того фильма вовсе не сохранился?

И. Б. Не сохранился. Там была одна мысль, одна идея, которую я не сумел воплотить. Потом, когда прошло какое-то время, я понял, в чем была моя ошибка, переписал сценарий, и получился фильм «Резервация».

Т. М. Мне кажется, что введение в фильм «Страсть» и концовка каким-то образом связаны между собой. Три солнца, которые мы видим в начале, это знамение. Скажи, это дурное предзнаменование, предвещающее то, что происходит в концовке фильма, когда Андреас спорадет, вернее, когда горит его изображение?

И. Б. В этом нет ничего особенного. Это явление называется «ложное солнце», метеорологический термин. По-моему, в Большой церкви есть картина с семью солнцами, предвещающими Тридцатилетнюю войну. Подобные небесные явления знаменовали насилие или какую-нибудь катастрофу. Для меня это старый, знакомый знак.

Т. М. Он есть и в Апокалипсисе. Седьмая печать.

И. Б. Что-то должно случиться. Что-то страшное. А потом это дурацкое ведро, которое падает с крыши.

Т. М. «Страсть» — это фильм о катастрофе. Я это воспринимаю именно так, в нем все как бы идет к закату, описывает полукруг от ложных солнц до последних сцен.

И. Б. Что происходит с Андреасом? Он растворяется. У этого человека нет возможности существовать в мире духовном. Он должен раствориться. Не знаю, ощущает ли это кинозритель. Он ходит взад-вперед по дороге и под конец ложится, и сразу за этим изображение растворяется.

И. С. Что означает название фильма «Страсть»? Это слово может означать и страсть, и страдание, то есть два аспекта одного и того же чувства.

И. Б. В Америке фильм назвали «The Passion of Anna» — «Страдания Анны», «Страсти Анны» — более точное определение.

С. Б. В своей рецензии об этом фильме я писал об Анне, как о сердце фильма, его эмоциональном центре. Я воспринимал и воспринимаю ее страсть как нечто позитивное. Анна — наиболее последовательная личность в фильме и самая сильная в моральном плане. Но в этой силе есть ярко выраженные негативные черты,

проявляющиеся в жестком требовании к себе и к окружающим. В ней есть неумолимость, парализующая близких ей людей. Как ты воспринимаешь Анну? Считаешь ли ты ее силу негативной?

И. Б. Она — личность вечно действующая, своего рода природная моральная сила. Она может быть отрицательной и положительной в зависимости от обстоятельств. Лично я воспринимаю Анну как существо, наводящее страх. Я ужасно боюсь моралистов, я сам, по правде говоря, был им. Трудно было отыскать более морального моралиста, чем я.

Т. М. Но она личность более значительная, чем Ева с ее бесконечными компромиссами.

И. Б. Ева человечна, она такая же, как и все люди, а в Анне есть черты существа чудовищного, невероятно опасного.

Т. М. Никто не может с ней справиться?

И. Б. Нет, она и сама не может справиться с собой. В ее морализме, в постоянном требовании, которое она проявляет ко всем, заключено нечто разрушительное. Нет ничего опаснее этого неприятия себя самой, неприятия всего, что ее окружает. По моему мнению, первое, что человек должен сделать, прежде чем приступить к какому-либо начинанию, — это попытаться понять самого себя.

Т. М. Я хочу спросить тебя о сцене, в которой Анна рассказывает Андреасу про автомобильную катастрофу. Я считаю эту сцену просто исключительной. Мы видим только лицо Лив Ульман, и выражение этого лица меняется: от радости до полного отчаянья... Цвет ее лица меняет оттенок, и глаза краснеют. Используешь ли ты здесь какую-нибудь техническую манипуляцию? Лицо дано крупным планом, камеру ты не двигаешь и свет не меняешь. Пользовался ли ты при этом тепловой лампой или еще чем-нибудь?

И. Б. Нет, это заслуга актрисы. Недурно, не правда ли? Такое не часто встретишь. И этого она достигла в первой пробе. Мы репетировали сцену лишь технически, повторили несколько раз, потом отсняли. Эти кадры были сняты почти полгода спустя после того, как фильм был готов.

С. Б. Весь фильм был с последующим озвучиванием? В этой сцене также последующее озвучивание?

И. Б. Нет. Ты можешь слышать слабое стрекотание камеры за кадром.

И. С. Почему теперь ты подгоняешь звук под изображение?

И. Б. Для того чтобы получить очень четкий крупный план, идеальный звук, близкий к губам. Мне ужасно надоел плохой звук в шведских фильмах. Это объясняется плохими условиями съемки и тем, что ребята не умеют держать микрофон. А на то, чтобы правильно ставить микрофон, уходит масса времени!

«Страсть» мы сняли за сорок пять дней. Мы упорядочили кадры, привели в порядок камеру, потом звукооператор дал звуковой фон. А весь звук записали после. Мои актеры в этом деле виртуозы.

И. С. Ева представляется мне глуповатой. В сцене ужина она сидит разинув рот, с отвиснувшим подбородком. Биби Андерссон играет здесь просто превосходно.

И. Б. Она не уверена в себе, подавлена мужчиной, с которым живет и которого любит. Она не глупее и не умнее других, воплощает незащищенную женственность, которая не может постоять за себя. Она соглашается на все.

И. С. Но на интеллектуальную развитость, какой обладает ее муж, ей нечем ответить.

И. Б. Зато она обладает интуитивной чувствительностью. Казалось бы, она не может разгадать Анну, но говорит Андреасу: «Берегись Анны».

С. Б. Как была сделана сцена ужина? Сколько в ней твоего текста и сколько импровизаций актеров? Эта сцена с последующим озвучиванием?

И. Б. Нет. Мы сделали ее очень просто. В сценарии было указано, о чем они примерно должны говорить. Мы собрались вечером накануне съемки и обсудили, что каждый будет говорить. Я объяснил ситуацию и то, как должна выглядеть сцена: все сидят за столом, подают такие-то и такие-то блюда и красное вино. Каждому актеру я разъяснил его место в фильме. Камера смотрит сначала на одного, потом на второго, на третьего и четвертого, а разговор идет своим чередом на усмотрение актеров.

С. Б. Вы сделали эту сцену в конце съемок?

И. Б. Да, это одна из последних сцен. У Лив, когда она начинает бороться за своего мужа, голос становится удивительно странный, какой-то диковатый и резкий. За больших актеров можно не беспокоиться, они всегда понимают, что от них требуется, и сами подбирают слова так, что все идет прекрасно.

Т. М. Который из двух мужчин в «Страсти» тебе кажется более симпатичным, более человечным — Андреас или Элис?

И. Б. Мне думается, они оба человечны. К тому же у

Элиса, как говорится, не все дома. Взять хотя бы его истерическую страсть коллекционировать портреты. А его неуверенность в жене? Он боится и ревнует, названивает, проверяет, где она была, пытается понять ее и не может.

Т. М. Он скрывает свои чувства под маской цинизма.

И. Б. Этот человек прячет колоссальную чувствительность и чувственность за хорошо продуманной манерой держаться. Когда он заявляет, что политическая обстановка в мире не мешает ему спать по ночам, что мысль о детях Биафры, или что-нибудь вроде того, не влияет на его сон,— это чистая правда. Это хорошо продуманная позиция.

С. Б. Мы только что обсуждали вопрос, который из персонажей вызывает наибольшую симпатию. Я считаю, что большинству героев фильма присущи неприятные черты характера, и ты намеренно их показываешь.

И. Б. Антипатии и симпатии в этом фильме поделены поровну. Мне, собственно говоря, эти люди нравятся. Я к ним никаких претензий не имею. Им приходится несладко. Но мне думается, я с такими людьми больше никогда не буду иметь дела. Они, по моему твердому убеждению, принадлежат прошлому.

«Страсть» было снимать, пожалуй, хлопотнее, чем любой другой из моих фильмов. Все радовались пребыванию на Форё, каждому был предоставлен отдельный домик, обстановка была весьма приятная. Потом фильм заразил нас всех, в особенности меня, и мы с ним намучились. После «Причастия» у меня не было ни одной такой трудной съемки.

Сценарий был набросан схематично и представлял собой скорее описание настроений, чем настоящий киносценарий. Обычно я решаю в сценарии все технические проблемы, но тут я решил делать это по ходу съемок, отчасти за недостатком времени, отчасти чтобы испытать самого себя. В результате мне пришлось многое переделывать. Я снимал сцены, они не получались, и я делал их заново.

К тому же мы работали с цветом, можно считать, в первый раз. До этого мы делали цвет строго по-книжному, но на этот раз должно было получиться нечто «*noch nie da gewesenes*»¹. И мы со Свенном работали впервые после многих-многих лет. У меня

¹ Чего еще никогда не было (нем.).

начала давать себя знать язва желудка, а Свен снова стал бредить по ночам. Мы с ним шатались от усталости, просматривали результаты и ненавидели все на свете.

Кроме всего, из-за соображений экономии съемочное время было ограничено сорока пятью днями, и в пределах этого времени мы еще должны были постоянно что-то переделывать. Мы переделали массу материала, потому что не могли добиться того, чего хотели. В то время еще не было цветной пленки такой чувствительности, как сейчас,—уравнение с двумя неизвестными. Так что работы нам хватало. Очень много пришлось повозиться и с монтажом, потому что материала у меня было гораздо больше, чем обычно. При первом монтаже было 3400 метров пленки, такого со мной раньше не случалось. А осталось примерно 2750 метров—необычно длинный для меня фильм.

И. С. Во всяком случае, каждый раз, когда ты говоришь об этом фильме, в тебе ощущается не раздражение и усталость, а тайная радость.

И. Б. Этим фильмом я как бы бросил сам себе вызов, а это большой стимул. К тому же я знал, что во всей этой теме, в сценарии, в достижении актеров мы в известной мере перешли границы своих возможностей.

С. Б. Работал ли ты в этом фильме как-то особенно с цветом?

И. Б. Мы старались показать ландшафт таким, какой он есть в действительности. Вы сами знаете, что получается, когда снимаешь солнце на цветную пленку, может выйти нечто опереточное. Очень трудно было заставить солнце выглядеть так, как мне хотелось. Например, в фильме нигде не фигурирует голубой цвет, есть только серый, коричневый, зеленый и вот эта красная сцена.

И. С. Стало быть, «Форё—документ» вырос из идеи сделать фильм о том, как ягнятся овцы. Как получилось, что в результате получился документальный фильм о Форё и его жителях?

И. Б. Очень просто. Мы со Свеном Нюквистом задумали сделать фильм об овцах, о том, как они ягнятся, и в середине марта, сразу после премьеры «Войцека», отправились на Форё. Как раз в это время ягнятся овцы. Я поговорил с владельцем фермы Вернером Ларссоном—это тот человек, что сидит в автобусе, а я беру у него интервью. Мы заговорили о скотобойнях, о том, что на острове владелец скотобойни берет дорожку за

убой и дает дешевле за мясо, чем на континенте, о том, что это странно и несправедливо.

Проблемы Форё и его жителей заинтересовали меня. Я решил, что следовало бы заняться вопросом убоя скота, паромным сообщением, рейсовыми автобусами, строительством дорог. Во многих аспектах жизнь острова чертовски отстала от века. И я начал изучать жизнь на острове, разговаривая с людьми, кое-что записывал. А потом эта дикая борьба между звонарем и пастором.

И. С. Ты одновременно работал над фильмом?

И. Б. Да, работал. Фильм занял примерно сорок пять съемочных дней. Мы начали снимать 15 марта и закончили в начале мая 1969 года.

И. С. «Форё — документ» — твой первый документальный фильм, или ты считаешь «Даниэля» тоже документальным? Ты нам рассказывал также, что сам делал документальные фильмы о своих киносъемках 16- и 8-миллиметровой камерой...

И. Б. Нет, я их не считаю документальными фильмами. «Форё — документ» с самого начала был предназначен для кинопоказа. Его композиция сознательно спланирована заранее.

С. Б. Заключение в фильме, текст, который ты произносишь, был написан во время монтажа? Или ты заранее написал сценарий, в котором запланировал собрать интервью, мнения жителей Форё и после сделать резюме?

И. Б. Я прикрепил к стене огромный лист бумаги, на которой пометил основные рубрики и подрубрики, нужные мне для фильма. И после ставил крестики против того, что уже сделано. Концовку фильма я написал еще на ранней стадии работы. Мне представляется крайне несправедливым то, что организованная часть нашего общества пользуется какими-то преимуществами, а неорганизованная или плохо организованная не имеет возможности постоять за свои права.

И. С. Так у тебя с самого начала была четкая политическая позиция по отношению к материалу фильма?

И. Б. Не знаю, можно ли ее назвать политической. Мое отношение выкристаллизовалось во мне после того, как я пару недель проработал над фильмом. Условия жизни на острове показали мне унижительными.

И. С. Ты купил камеру «Аррифлекс» и магнитофон «Награ». Ты собираешься и в дальнейшем снимать документальные фильмы?

И. Б. Да, я собираюсь практиковаться. Хочу научиться обращаться с этой аппаратурой, технически освоить ее так, чтобы она служила мне глазом, ухом, рукой. Ведь не всегда же я могу прибегнуть к помощи Свена.

С. Б. Считаешь ли ты, что «Форё — документ» окажет влияние на твои художественные фильмы?

И. Б. Нет, не думаю. У документальных и художественных фильмов совершенно разные пути. Художественные фильмы для меня все равно, что лестница или дорога: знай клади себе камень за камнем. А в документальном фильме я чувствую себя абсолютным новичком. Мне как художнику работа над этим фильмом принесла огромнейшую пользу. Если бы мне только предложили, если бы кто-нибудь из палаты «Риксфильмкаммарен» в Стокгольме сказал, что, мол, Бергман сделал хороший документальный фильм, что ему нужно кончать с художественными фильмами и продолжать снимать документальные, раз у него к этому есть способности, что его художественных фильмов мы уже видели достаточно, я бы тут же так и сделал!

И. С. Ты смотришь и телевизионные фильмы. Документальные телефильмы тебя тоже интересуют?

И. Б. Разумеется. Я сделал фильм «Ритуал», который показывали по телевидению. Мне почему-то не хотелось, чтобы жители Форё смотрели «Ритуал». Мне было немного стыдно за него перед моими друзьями с этого острова. Вам, наверное, не понять того, что я говорю, это кажется чужаковатым. Я думал: вот они усаживаются перед телевизорами, собираясь смотреть фильм Бергмана, и, конечно, будут страшно разочарованы. Это совершенно ясно.

Когда же я позднее сделал фильм о Форё, то решил, что он этим людям понравится. Я посвятил этот фильм жителям Форё, и это не простая фраза. Он сделан для них, для того, чтобы о них узнали. И мне было приятно услышать, что добрых три миллиона зрителей посмотрели этот фильм.

И. С. Это фильм не только о личных взаимоотношениях людей, но и о природе, об истории острова. Почему ты поселился на Форё?

И. Б. Вначале из-за романтического представления: остров и море, «Старик и море». Из-за наивных представлений человека, никогда не жившего у моря — ведь я из Далекарлии.

Прошли годы, и Форё стал необходим для меня,

потому что все вещи там имеют свою истинную цену, свое истинное значение. Там живешь в естественном общении со стихией — с морем. Это ощущают все люди, живущие здесь, это постоянно ощущаешь сам, и можно абсолютно точно измерить и оценить, какое место ты занимаешь в мире, свою собственную значимость.

Это так отраднo — отчетливо, реально сознавать свою значимость или недостаток оной.

Если я в Стокгольме издам дикий вопль или приду в театр в скверном настроении, слух об этом мгновенно распространится по всему этому чертову дому, и у меня возникнет представление о том, что быть в плохом настроении — странно и неестественно. Но если я завоплю благим матом на Форё, что, разумеется, мне никогда не придет в голову, то абсолютно ничего не случится, разве что ворона слетит с места! Мой поступок возымеет лишь свое истинное значение. И это вызывает у меня ощущение спокойствия и надежности.

И. С. Ты намекал, что покончил со своей прежней деятельностью в кино, что у тебя сейчас вырабатывается иная точка зрения на него, своего рода новая ориентация. Это правда? В таком случае, сыграла ли в этом решении работа над фильмом «Форё — документ» свою роль?

И. Б. Нет, здесь сыграла роль лишь полная жизненная переориентация. Привычная рабочая истерия, стремление постоянно, любой ценой что-то делать ушло от меня. *Теперь я делаю то, что хочу, то, к чему у меня лежит душа.* И ничего другого. С удовольствием начну несложную работу с «Нагрой» и камерой «Аррифлекс», раньше у меня на это никогда не хватало времени. Думаю серьезно заняться этим. Посмотрим, что из этого выйдет, пока я и сам не знаю.

Ингмар Бергман

Седьмая печать *

Ночь дала передышку от дневного жара, но вот сейчас, еще до восхода, над бесцветным морем уже несет горячий ветер. Рыцарь Антоний Блок лежит распростертый на гладком песке, на расстеленных хвойных ветках. Глаза у него широко раскрыты и красны от многих бессонных ночей.

Неподалеку громко храпит его оруженосец Йонс. Где он рухнул, там и сморил его сон — на самой опушке леса, подле пихт, покореженных бурей. Рот зияет навстречу заре, из горла рвутся несусветные трели.

Порыв ветра всполошил коней, они жадно тянут шеи к морю, к воде. Вид у них такой же замученный, как у хозяев.

Рыцарь поднялся, зашел в мелкую воду, ополоснуть опаленное солнцем лицо и запекшийся рот.

Йонс перекачивается на другой бок, и теперь он лежит лицом к лесу и тьме. Он во сне стонет и скребет свою бритую голову. От правого виска к самому темени идет шрам и ярко белеет на буром фоне.

Рыцарь снова выходит на сушу, опускается на колени. Закрыв глаза, наморщив лоб, творит он утренние молитвы. Руки сжаты, губы беззвучно шевелятся. Лицо суровое, скорбное. Вот он открыл глаза и глядит прямо на солнце — оно выкатывается из отуманенных вод как подыхающая, жиром исходящая рыба. Серое небо давит свинцовой крышкой. На западе, над горизонтом висит немая туча. В вышине, видная едва, чайка парит на недвижных крыльях. И кричит тревожно и жутко.

Большой серый конь Рыцаря задрал морду и ржет. Антоний Блок оборачивается.

За его спиной стоит некто в черном. Стоит неподвижно. Лицо очень бледное, руки спрятаны в широких складках плаща.

Рыцарь: Кто ты?

Смерть: Тот, имя которому Смерть.

Рыцарь: За мной?

Смерть: Я давно уже следую за тобой по пятам.

Рыцарь: Знаю.

Смерть: Ты готов?

Рыцарь: Телу страшно, но сам я не боюсь.

Смерть: Стыдиться тут нечего.

Рыцарь поднялся на ноги. Он дрожит. Смерть откидывает полу плаща, чтоб укутать плечи Рыцаря.

Рыцарь: Погоди минутку.

Смерть: Вот, и все так говорят. Я не даю отсрочек.

Рыцарь: Ты ведь играешь в шахматы, правда?

В глазах у Смерти мелькает искра интереса.

Смерть: Откуда ты знаешь?

Рыцарь: Об этом поется в песнях, и картины я видел.

Смерть: В самом деле, я недурно играю.

Рыцарь: Да уж не лучше меня, наверно.

Рыцарь роется в большой черной сумке, которая лежит с ним рядом, вынимает оттуда шахматы. Осторожно раскладывает на песке доску и начинает расставлять фигуры.

Смерть: Отчего тебе вздумалось играть со мною в шахматы?

Рыцарь: У меня на то свои причины.

Смерть: Что ж, дело твое.

Рыцарь: Условия такие: я буду жить пока тебе не проиграю. Если выиграю—ты отпускаешь меня. Решено?

Рыцарь протягивает Смерти два сжатых кулака. Вдруг Смерть улыбается; тычет пальцем в один кулак; там оказывается черная пешка.

Рыцарь: Тебе играть черными!

Смерть: Весьма уместно. Не правда ли?

Смерть и Рыцарь склоняются над доской. После недолгих раздумий Антоний Блок делает ход королевской пешкой. С королевской же пешки идет и Смерть.

Улегся утренний ветер. Море успокоилось, вода молчит. Солнце выступает из дымки, накаляется добела. Чайки застыли в пустоте под черной тучей. Снова палит зной.

Оруженосец Йонс разбужен пинком в зад. Он открывает глаза, хрюкает, как свинья, широко зевает. Вскakiвает, садится на коня, втаскивает тяжелый вьюк на седло.

Конь Рыцаря медленно ступает прочь от моря, в

прибрежный лес, потом вверх, к дороге. Рыцарь делает вид, будто не слышит утренних молитв своего оруженосца. Скоро Йонс его догоняет.

Йонс (поет): Лежать у шлюхи промеж ног
Всю жизнь, похоже, я бы мог.

Он останавливается, глядит на хозяина, но Рыцарь не слышал его песни, либо прикинулся, что не слышал. Йонс, раздраженный жарой, еще пуще надсаживается.

Йонс (поет): Всевышний бог, сдастся мне,
Меня не слышит в вышине.
А братца-сатану я сам
Встречал не раз и там и сям.

Йонс наконец привлек внимание Рыцаря. Он умолкает. Рыцарь, конь Рыцаря, конь Йонса и сам Йонс все эти песни наизусть знают. На долгих пыльных дорогах из Святой земли лучше они не сделались.

Скачут по широкой, во весь окоем, вересковой пустоши. Ниже в белом блеске утра искрится море.

Йонс: Во Фэрьестаде всё о дурных знаменьях толкуют и ужасах всяких. Ночью два коня взаимно сожрали друг друга, на кладбище могилы разверзлись и повсюду валяются бранные останки. А вчера вечером в небе сразу светило четыре солнца.

Рыцарь не отвечает.

Совсем близко скулит тощий пес, он на брюхе подползает к хозяину; тот сидя спит под палящим солнцем. Черной тучей висят у него над плечами и головой мухи. Несчастный пес скулит без передышки и, лежа на брюхе, виляет хвостом.

Йонс спешивается, идет к спящему. Йонс окликает его учтиво. Не получив ответа, он подходит к нему, чтоб растолкать, тянется к его плечу, но тотчас отдергивает руку. Незнакомец валится навзничь, и Йонс видит лицо. Это мертвец. Пустые глазницы, белый оскал.

Йонс снова вскакивает в седло, догоняет хозяина. Прикладывается к бурдюку, потом протягивает его хозяину.

Рыцарь: Ну что, показал он тебе дорогу?

Йонс: Не то, чтобы показал.

Рыцарь: Что же он сказал тебе?

Йонс: Ничего.

Рыцарь: Он что — немой?

Йонс: Нет, хозяин, немым я его не назвал бы. Он, напротив, того, очень даже красноречив.

Рыцарь: О?

Йонс: Еще как красноречив. Только вот беда, уж про очень грустные дела он мне поведал.

Йонс (поет): Сегодня бодр и всем хорош,
Ты завтра кормишь червячков,
Судьбы-злодейки закон таков,
И от нее ты не уйдешь.

Рыцарь: Тебе непременно надо петь?

Йонс: Нет.

Рыцарь протягивает своему оруженосцу кусок хлеба и таким образом на время добивается его молчанья. Солнце печет нещадно, по лицам обоих стекает пот. Вокруг лошадиных копыт столбом стоит пыль.

Скачут мимо бухты, мимо зеленеющих рощ. Вот в тени раскидистых деревьев стоит крытый пестрой мешковиной фургон. Где-то неподалеку ржет лошадь, и конь Рыцаря ей отвечает ржаньем. Двое наших странников не останавливаются отдохнуть под тенью деревьев, но продолжают путь, пока не исчезают за поворотом дороги.

Юф-фигляр сквозь сон слышит голос своей лошади и ответное ржанье. Он бы и дальше спал, но в фургоне душно. Солнечные лучи, пробивая мешковину, набрасывают световую штриховку на лицо его жены. Миа безмятежно и крепко спит, как и годовалый их сынок Микаэль. Рядом громко храпит мужчина в возрасте, — Юнас Скат.

Юф вылезает из фургона. Под раскидистыми деревьями еще лежит спасительная заплатка тени. Юф набирает в рот воды, полощет горло, потягивается и заводит беседу со своей тощей клячей.

Юф: С добрым утречком. Позавтракала? Сам-то я траву есть не привыгчен, вот беда. А то б научила, а? Дела у нас неважные. Здешний народ, видно, мало понимает в искусстве.

Вот он поднял с земли шары и начинает медленно их подбрасывать. Потом становится на голову, куда-чет курицей. Вдруг он осекся. Сел с совершенно потрясенным лицом. Ветер чуть кольшет деревья. Листья дрожат, по ним идет тихий шорох. Нежно клонятся цветы и трава, где-то долгой трелью зашлась птица.

Лицо Юфа расплывается в улыбке, на глазах у него слезы. Он сидит, ошалелый, а кругом тихо шелестит

трава, и пчелы и бабочки жужжат над его головой. Поет и поет невидимая птица.

И вдруг ветер улегся, птица умолкла. Улыбка сошла у Юфа с лица, цветы поникли от зноя. Снова тихо переступает, пощипывает траву старая кляча Юфа и хвостом отгоняет мух.

Юф приходит в себя. Бросается в фургон, расталкивает жену.

Юф: Миа, проснись. Проснись! Миа, что я видел! Что я тебе расскажу!

Миа просыпается, в испуге садится.— Что такое? Что случилось?

Юф: Послушай, Миа. Мне было виденье. Нет, даже не виденье. Все было на самом деле, ей-богу.

Миа: Ах, опять тебе было виденье?

В голосе у нее ласковая насмешка. Юф трясет головой и хватается жену за плечи.

Юф: Но я же видел ее!

Миа: Кого? Кого ты видел?

Юф: Пречистую Деву Марию.

Волнение Юфа наконец передается жене. Она понижает голос.

Миа: Ты ее правда видел?

Юф: Да, она была совсем рядом, дотронуться можно. В золотой короне и в синем платье с золотыми цветами. Босая, а руки маленькие, смуглые, и она держала младенца и учила его ходить. А потом увидела, что я на нее смотрю, и улыбнулась мне. Тут у меня на глазах выступили слезы, а когда я их утер, она уже исчезла. И так сделалось тихо на земле и на небе. Ты понимаешь...

Миа: Ну и мастер ты сочинять!

Юф: Вот, ты мне не веришь! Но все это было, было на самом деле, в жизни, не так как всегда в жизни бывает— иначе.

Миа: Может, это так же было в жизни, как в тот раз, когда Дьявол на твоих глазах красил в красный цвет наши колеса и работал хвостом вместо кисточки?

Юф (смутившись): Ну, чего ты все про то поминаешь.

Миа: А потом у тебя под ногтями оказалась красная краска.

Юф: Ну, тогда-то я, может, и выдумал. (С жаром.) Я

тогда это все нарочно рассказал, чтобы вы в другие мои виденья поверили. Которые настоящие. Которые я не выдумал.

Миа (строго): Ты бы поосторожней со своими виденьями. А то люди еще подумают, будто ты полоумный. И ведь зря. Пока, во всяком случае, я за тобой ничего такого не замечала. Хотя—кто тебя знает.

Юф (сердится): Я не просил, чтоб мне были видения. Не моя вина, если я слышу голоса, если мне является Пресвятая Дева, если черти и ангелы ценят мою компанию.

Скат (садится): Сказано вам или нет, чтоб давали мне выспаться по утрам? Добром просил, Христом-богом молил—все без толку! Слышите вы, наконец,—заткнитесь!

Он яростно вращает глазами, но переворачивается на другой бок и тотчас продолжает свой храп с того самого места, на котором прервал его. Миа и Юф почитают за благо вылезти из фургона. Они садятся на большой ящик. Микаэль, совершенно голый, отчаянно вертится у матери на руках. Юф жметя к жене. Он притих, и вид у него снова ошеломленный. С моря дует ветер—горячий, сухой.

Миа: Дождика бы. Все иссохло. Зимой нам есть нечего будет.

Юф (зевая): Выживем.

Он произнес это с улыбкой, небрежно. Потягивается и улыбается, довольный.

Миа: Я хочу, чтоб у Микаэля жизнь была лучше, чем у нас.

Юф: Микаэль будет великим акробатом. Или жонглером, которому удастся единственный невозможный трюк.

Миа: Интересно, что за трюк?

Юф: Чтоб один мяч неподвижно повис в воздухе.

Миа: Но это же невозможно!

Юф: Для нас невозможно—да только не для него.

Миа: Опять ты со своими мечтаньями.

Она зевает. Припекает солнце, снова ее клонит в сон, и она вытягивается на травке. Юф устраивается рядом и обнимает жену за плечи.

Юф: А я песенку сочинил. Ночью, пока не спал. Хочешь—спою?

Миа: Спокойно. Очень интересно.

Юф: Только я сперва сяду.

Садится по-турецки, театрально взмахивает руками и громко поет.

Юф: В сирени птица-красота
Сладкою песнею
Славит господу Христа
На всю поднебесную.

Прекращает пенье, с тем чтобы выслушать восторги своей жены.

Юф: Миа! Ты спишь?

Миа: Чудесная песенка.

Юф: Да я же еще не кончил.

Миа: Я заметила. Но я, наверное, еще чуть-чуть посплю. Конец ты мне споешь отдельно.

Юф: Только и знаешь спать.

Юф слегка обижен. Он переводит взгляд на сына, но Микаэль, сунув в рот палец, тоже безмятежно спит на травке. Из фургона вылезает Юнас Скот. Он зевает, он безумно утомлен, он не в духе. В руке у него — грубая маска Смерти.

Скот: И это — маска для артиста? Не расщедришь так святые отцы — я бы им сказал — нет уж, слуга покорный.

Юф: Ты будешь Смерть играть?

Скот: Подумать только — эдакой дрянью стращать честной народ до помрачения ума.

Юф: А когда нам выступить?

Скот: В Эльсиноре, на престольный праздник. Прямо на паперти играть будем. Ей-богу.

Юф: Может, лучше бы что неприличное показать? И людям радости больше, и самим веселее.

Скот: Болван. Говорят, в стране какая-то страшная болезнь, и попы перед неминуемой скорой смертью толкуют про разные духовные муки.

Миа проснулась, она нежится, лежа на спине, сосет былинку и с улыбкой глядит на мужа.

Юф: А у меня роль какая?

Скот: Тебе, как ты есть дурак, положено играть Душу Человеческую.

Юф: Ну, это неинтересная роль.

Скот: Кто у нас роли раздает? Кто у нас главный в труппе? Можно спросить?

Скат, ослабев, держит перед собой маску и торжественно декламирует: «Запомни, несчастный. Жизнь твоя висит на волоске. Дни твои сочтены». (*Своим обычным голосом.*) Ну как, понравлюсь я в таком снаряжении красоткам? Успех обеспечен? Нет, нет и нет! Ведь я уже мертвый.

Мрачно бормочет что-то, бросается в фургон. Юф сидит, подавшись вперед. Миа лежит на траве с ним рядом.

Миа: Юф!

Юф: Что такое?

Миа: Нет, ты сиди тихо. Не шевелись.

Юф: Да что такое?

Миа: Ни слова.

Юф: Я нем, как могила.

Миа: Ш-ш! Я тебя люблю.

Зной окутал серый каменный храм странной белой дымкой. Рыцарь спешивается, входит. Йонс, стреножив коней, медленно идет за ним следом. Взойдя на паперть, он останавливается как вкопанный. Направо от входа — большая, еще не законченная фреска. На грубо сколоченной лестнице сидит Богомаз в испятанной красками одежде и красном колпаке. Одна кисть у него во рту, другой он выводит среди многих других лиц маленькое перепуганное человеческое лицо.

Йонс: И что это должно означать?

Богомаз: Пляску Смерти.

Йонс: Вот этот и есть Смерть?

Богомаз: Да. Пляшет со всеми вместе.

Йонс: И охота тебе эдакую чушь малевать?

Богомаз: Хочу людям напомнить про то, что им умирать придется.

Йонс: Ну, счастливей они от этого не станут.

Богомаз: А к чему вечно хлопотать, чтоб они стали счастливее? Иной раз их и пострадать невредно.

Йонс: А они закроют глаза, да и смотреть не будут на твое художество.

Богомаз: Еще как будут смотреть, уж ты мне поверь. Череп, поди, даже бабы голой приманчивей.

Йонс: Но если ты их напугаешь...

Богомаз: Они призадумаются.

Йонс: А если они призадумаются...

Богомаз: Так еще больше напугаются.

Йонс: И прямиком — к попам в лапы.

Богомаз: А это уж не моя забота.

Йонс: Ну да, твое дело нарисовать Пляску Смерти.

Богомаз: Мое дело нарисовать все как есть. А потом все пускай что хотят, то и делают.

Йонс: А ведь как кое-кто будет тебя чествовать.

Богомаз: Да уж не без того. А я им тогда что-нибудь веселенькое изображу. Пить-есть тоже надо — пока чума не подцепит.

Йонс: Чума! Вот ужас!

Богомаз: Ты бы поглядел на язвы у тех в глотке, кто заболел. И тело все иссыхает, и ноги — будто их дергает сумасшедший кукольник, вот-вроде как у этого, которого я нарисовал.

Он показывает кистью. Йонс видит: маленький человечек — в корчах на траве; вверх устремлен обезумевший взор, полный боли и страха.

Йонс: Какая мерзость!

Богомаз: Еще бы не мерзость. Он язвы расковыривает, руки кусает, жилы себе ногтями раздирает, кричит на всю округу. Страшно тебе, поди?

Йонс: Мне? Страшно? Да ты меня не знаешь. А это еще что за пакость ты тут изобразил?

Богомаз: Всего чудней, что эти бедняги считают свои муки наказанием божьим. Целые толпы этого народа, себя называя рабами греха, бродят по земле и бичуют себя и других во славу господню.

Йонс: Да что ты? Сами себя секут?

Богомаз: Да, жуткое зрелище. Я уж в канаву лезу, как их завиху.

Йонс: У тебя горячительного не найдется ли? Весь день одну воду хлещу, изжаждался, как верблюд в пустыне.

Богомаз: Ага, все же я тебя напугал!

Йонс садится рядом с Богомазом, тот протягивает ему чарку.

Рыцарь опустился на пол перед малым алтарем. Вокруг темно и тихо. Здесь прохладно и пахнет сыростью. Каменные глаза святых смотрят на него со стен. Лицо Христа запрокинуто, рот раскрыт, будто в мучительном вопле. Намалеванный на парусном своде мерзкий бес жадно охотится за жалкой душой. Рыцарь слышит шорох в исповедальне и приближается к ней. На секунду за решеткой, не видное Рыцарю, мелькнуло лицо Смерти.

Рыцарь: Я хотел бы открыть все без утайки, но у меня так пусто на душе.

Смерть не отвечает.

Рыцарь: Эта пустота зеркалом стоит перед моим лицом. В нем я вижу себя, и сердце во мне переворачивается от омерзенья и страха.

Смерть не отвечает.

Рыцарь: Безразличие мое к людям отделило меня от их среды. Я живу в мире призраков. Я в плену своих фантазий и снов.

Смерть: Умирать, однако, не хочешь.

Рыцарь: Нет, хочу.

Смерть: Чего же ты ждешь?

Рыцарь: Я хочу знания.

Смерть: Гарантий захотел?

Рыцарь: Назови как угодно. Отчего бог так жестоко непостижим нашим чувствам? Отчего надо ему скрываться за дымкой невнятных посулов и невидимых чудес?

Смерть не отвечает.

Рыцарь: Как поверить верующим, когда и себе-то не веришь? Что будет с нами, с теми, кто хочет верить, но не может? И что будет с теми, кто и не хочет и не умеет веровать?

Рыцарь умолкает и ждет ответа, но никто не говорит, никто не отвечает. Совершенное молчание.

Рыцарь: Отчего я не в силах убить в себе бога? Отчего он больно, унижительно продолжает жить во мне, хоть я его кляну, хочу вырвать его из своего сердца? Отчего вопреки всем вероятиям он издевательски существует и я не могу от него избавиться? Ты меня слышишь?

Смерть: Да, я слышу тебя.

Рыцарь: Я хочу знания,— не веры, не допущения, но знания. Я хочу, чтобы бог протянул мне свою руку, открыл мне свое лицо, заговорил со мною.

Смерть: Но он молчит.

Рыцарь: Я взываю к нему во тьме, но часто мне кажется, будто там и нет никого.

Смерть: Возможно, там никого и нет.

Рыцарь: Но тогда вся наша жизнь — один бессмысленный ужас. Нельзя жить перед лицом смерти, сознавая, что все на свете — ничто.

Смерть: Большинство живет, не задумываясь ни о смерти, ни о бренности существования.

Рыцарь: Но в один прекрасный день им придется дойти до края и заглянуть во тьму.

Смерть: О, в тот день...

Рыцарь: Мы создаем образ собственного страха, и кумир этот мы нарекаем богом.

Смерть: Ты, однако, мучишься...

Рыцарь: Нынче утром я видел Смерть. Мы начали шахматную партию. Она отложена. Отсрочка мне нужна для одного дела.

Смерть: Какого же?

Рыцарь: Вся моя жизнь до сих пор была погоней за тщетой, слепым блужданием, пустозвонством. Я признаюсь в этом без горечи. Точно такую жизнь живут многие. Но отсрочку свою я хочу употребить на осмысленный и важный поступок.

Смерть: И для этого ты играешь в шахматы со Смертью?

Рыцарь: Мой противник — испытанный игрок, но я не потерял пока ни одной пешки.

Смерть: И как же ты надеешься его обыграть?

Рыцарь: У меня готова одна комбинация коня и слона, которой он пока не распознал. Следующим ходом я разбиваю его фланг.

Смерть: Запомним.

На миг лицо Смерти показывается за решеткой исповедальни и тотчас исчезает.

Рыцарь: Обман, предательство! Но мы еще повстречаемся, я найду новый выход!

Голос Смерти: Мы встречаемся на постоялом дворе. Там мы продолжим игру.

Рыцарь поднимает руку и разглядывает в солнечном луче, льющемся сквозь крошечное оконце:

Рыцарь: Вот моя рука. Вот я ею двигаю, слышу, как в ней бьется кровь. Солнце стоит в вышине, а я, Антоний Блок, играю со Смертью в шахматы.

Сжимает кулак и подносит к виску.

Йонс и Богомаз тем временем напилась и приятно беседуют.

Йонс: Мы с хозяином были в чужих краях и вот только вернулись. Тебе это понятно, художник от слова худо?

Богомаз: Крестовый, значит, поход.

Йонс (он пьян): Именно. Десять лет мы торчали в Святой земле, и змеи нас жалили, звери жрали, поганные кромсали, вино нас губило, бабы нас награждали вшами, вши нас ели, нас трясла лихорадка — и все это мы терпели во славу господню. Крестовый поход — такая чушь, до какой только и мог додуматься самый отъявленный идеалист. А вот про чуму ты страшно рассказывал.

Богомаз: Да, уж куда страшней.

Йонс: Эх ты, господи. Как ни поворотись, задница всегда сзади. Глубокая истина.

Богомаз: Задница всегда сзади, задница сзади — да, святая, истинная правда.

Йонс рисует фигурку, которая должна изображать его самого.

Йонс: Вот вам оруженосец Йонс. Смерти он не боится, бога не стыдится, над собой потешается, на девок зарится. И живет он в своем собственном мире, и это мир Йонса-оруженосца, и никому его не понять, кроме Йонса, и всем он кажется глупым, да и Йонсу самому тоже, и богу на него чихать, а дьяволу плевать.

Мимо идет Рыцарь, он окликает своего оруженосца и выходит на солнечный свет. Йонс не без труда спускается по ступеням.

У стены храма четверо солдат и монах заняты тем, что сажают в колодки женщину. У нее бледное, почти детское лицо, голова недавно обрита, костяшки пальцев разбиты в кровь. Глаза у нее широко раскрыты, но вряд ли она что-нибудь видит.

Йонс и Рыцарь останавливаются и молча наблюдают эту сцену. Солдаты работают быстро и споро, но, видимо, со страхом и отвращением. Монах по ребрику что-то бубнит. Потом один солдат берет деревянную бадью и начинает размазывать кровавое месиво по стене храма и вокруг колодницы. Йонс зажимает нос.

Йонс: Ну и смердит твоё варево. Это еще зачем?

Солдат: Она была в плотских сношениях с Нечистым.

Он шепчет это Йонсу, размазывая липкую массу по стене, и в глазах у него ужас.

Йонс: И вот она в колодках.

Солдат: Ее-то поутру сожгут на краю прихода. А нам надо отогнать Дьявола подальше.

Йонс (зажимая нос): С помощью эдакой вони?

Солдат: Самое верное средство: кровь и желчь большого черного пса. Дьявол этого запаха не выносит.

Йонс: Я тоже.

Йонс идет к своему коню. Рыцарь все стоит и глядит на девушку. Она почти ребенок. Медленно она переводит на него взгляд.

Рыцарь: Ты видела Дьявола?

Монах прерывает свое бормотанье и поднимает глаза от книги.

Монах: Не надо с ней заговаривать.

Рыцарь: Неужто это так опасно?

Монах: Сам я не знаю, но говорят, она виною постигшей нас чумы.

Рыцарь: Понимаю.

Он кивает устало, идет прочь. Девушка начинает стонать, будто мучимая кошмаром. Долго еще несутся следом за двумя всадниками ее страшные крики.

Солнце висит высоко в небе огненным шаром. Бурдюк опустел, и Йонс поглядывает, где бы его наполнить.

Вот они приближаются к ряду жалких домишек на лесной опушке. Йонс стреножил коня, взвалил на спину бурдюк и направился по тропке к ближнему дому. Как всегда, он ступает легко и почти беззвучно. Дверь отворена. Йонс мешкает на пороге, но, никого не видя, входит. Тут совсем темно, и Йонс спотыкается обо что-то мягкое. Смотрит вниз. Подле белой печи ничком лежит женщина.

Слышатся тихие, неуверенные шаги. Йонс прячется за дверь. С чердака по лестнице спускается кто-то. Плотный, мясистый. Глаза черные, лицо бледное, отечное. Одежда добротная, но грязная и потрепанная. На плече мешок. Озирается, проходит в смежную комнату, склоняется над постелью, что-то сует в мешок, крадется, заглядывает на полки, еще что-то нашаривает и сует в мешок.

Потом снова выходит в комнату с печью, склоняется над мертвой и осторожно стягивает у нее с пальца кольцо. В дверях появляется молодая женщина. Остановилась, смотрит на незнакомца.

Равал: Ну, и что ты на меня так уставилась? Да, я мародерствую. Прибыльное дело по нынешним временам.

Девушка хочет убежать.

Равал: В деревню бежишь? Донести? Ничего у тебя не выйдет. Теперь каждый — спасай свою шкуру. Вот так.

Девушка: Не трогай меня.

Равал: И не вздумай кричать. Никто тебя тут не услышит, ни бог, ни человек. Ничего удивительного.

Медленно закрывает за нею дверь. В душевной комнате стало почти совсем темно. Зато отчетливо выступает фигура Йонса.

Йонс: Узнаю тебя, хоть и давненько мы не видались. Тебя зовут Равал, ты учился богословию в Роскильде, Doctor Mirabilis, Coelestis et Diabilis.

Равал смущенно усмехается и озирается.

Йонс: Ведь я не обознался?

Девушка замерла.

Йонс: Ведь это ты десять лет назад втравил моего хозяина в наш прелестный крестовый поход во Святую землю?

Равал озирается.

Йонс: Что-то вид у тебя неважный. Или живот схватило?

Равал тревожно усмехается.

Йонс: Вот гляжу я на тебя и начинаю понимать, за что нам достались эти жуткие десять лет. Жизнь у нас чересчур хорошая была, чересчур мы были, видишь ли, собой довольны. Вот господа и вздумалось нас наказать. И наслал он на нас тебя, чтоб ты выблевал свою благочестивую отраву на моего бедного хозяина.

Равал: Я поступал по чистой совести.

Йонс: Ну, а теперь-то ты образумился? А? Я вижу, вором стал. Это ремесло мерзавцу куда больше к лицу, да оно и прибыльней. Так, что ли?

Ловко вышибает нож из руки у Равала, дает ему пинка, тот валится на пол. Йонс собирается его прикончить. Вдруг Девушка кричит. Йонс распрямляется. Он делает рукой великодушный, широкий жест.

Йонс: Ради бога. Я не кровожадный.

Склоняется над Равалом.

Равал: Не надо меня бить.

Йонс: Да разве же, доктор, я посмею тебя тронуть. Но запомни: в другой раз мне не попадайся — лицо клеймом разукрашу, как вору и положено. (*Распрямляется.*) А ведь пришел-то я бурдюк наполнить.

Девушка: Колодец у нас глубокий, там прохладная, свежая вода. Пойдем, я покажу.

Выходят вместе за порог. Равал еще лежит несколько минут, потом медленно встает и озирается. Никого не увидев, берет мешок и крадется прочь.

Йонс наполняет бурдюк. Девушка ему помогает.

Йонс: А где мать с отцом?

Девушка: Из нашей деревни все ушли. Кто не умер — все сбежали. Брат еще с войны не вернулся. А как тебя зовут?

Йонс: Имя мое — Йонс. Малый я добрый и поговорить не дурак, все помышления мои чисты, поступки благородны.

Девушка: Ой, какие у тебя глаза!

Йонс: А уж особенно я добр с молодыми женщинами и девицами. С ними-то моей доброте прямо удержу нет.

Облапил ее, пытается поцеловать, она вырывается. Мгновенно он теряет к ней всякий интерес, вскидывает на плечо бурдюк, треплет ее по щечке.

Йонс: До свиданья, девочка. Я б тебя ссильничал в два счета, да, между нами говоря, надоела мне такая любовь. Она как-то быстро приедается.

Добродушно смеется и уходит от нее прочь. Немного отойдя, оборачивается. Девушка все еще тут.

Йонс: А ведь мне, между прочим, не помешает домоправительница. Стряпать умеешь? (*Девушка кивает.*) Насколько мне известно, я пока еще женат, но, судя по положению вещей, есть основания надеяться, что жена моя уже умерла. Так что мне требуется домоправительница. (*Девушка не отвечает, но поднимается на ноги.*) Э, к дьяволу! Пошли со мной. Я тебе жизнь спас, так что за тобой должок.

Она идет к нему, опустив голову. Не дожидаясь ее, он идет к Рыцарю, который терпеливо ждет своего оруженосца.

Трактир расположен в восточной части провинции. Ползущая вдоль берега чума сюда покуда не добралась.

Актеры поставили свой фургон под деревом на дворе трактира. Они пестро разряжены и разыгрывают фарс.

Зрители шумно обсуждают представление. Тут и купцы с жирными глянцевыми физиономиями, и портняжки, и мастеровые, и батраки, и работницы. На деревьях вокруг фургона сидит детвора.

Рыцарь с оруженосцем сели в тени возле трактира. Они попивают пиво, и глаза у них слипаются от полуденного зноя. Девушка из заброшенной деревни спит, устроившись рядом с Йонсом. Скат бьет в барабан, Юф играет на флейте, Миа танцует веселый танец. Все потеет под раскаленным солнцем. Вот танец кончился. Скат выходит вперед и кланяется.

Скат: Благородные дамы и господа, благодарствуйте за внимание. А теперь, будьте так любезны, еще постоит, либо на землю присядьте, потому что дальше мы вам покажем трагедию про жену неверную, мужа ревнивого и раскрасавца-любовника, а раскрасавец—это я.

Миа и Юф быстро переоделись и снова явились на подмостках. Раскланиваются перед публикой.

Скат: Это вот муж. А это жена. А теперь помолчите, господа хорошие, наша трагедия того стоит. Как я уже сказал, лично я—раскрасавец-любовник, и меня еще нет на сцене. Так что я покуда пойду спрячусь за занавесом. (*Утирает пот со лба.*) Жарища адская. Видно, гроза будет.

Делает движение ногой, как бы подставляя Юфу подножку, приподнимает юбку его жены, своим видом дает понять, что увидел под нею сразу все блага мира, и исчезает за пестро разукрашенным занавесом.

Скат смотрится в блестящий таз, и, право же, он сейчас великолепен: голова в крутых кудрях, пышные, роскошные брови, серьги блеском соперничают со сверканием зубов, щеки пылают румянцем.

Он сидит в глубине фургона, раскачивает ногами и насвистывает.

Юф и Миа меж тем разыгрывают свою трагедию, встречающую, надо сказать, у зрителей довольно вялый прием.

Вдруг Скат, наслаждаясь созерцанием своего образа в тазу, замечает, что на него смотрят. Это—женщина, впечатляющая и осанкой и формами.

Скат хмурится, поигрывает кинжальчиком и порой бросает на прелестницу шельмовской, но пылкий взор. Вдруг она обнаруживает неполадки с одной из своих тифлек. Она наклоняется ее поправить и выпускает из засады чету обильных грудей, ровно в той мере, в какой позволяют честь и стыдливость, но в достаточной все же, чтобы мигом посулить богатые награды испытанному чутью артиста.

Затем она приближается, опускается на колени и раскрывает мешок, полный яств, и бурдюк с красным вином. Юнас Скат ухитряется не свалиться с фургона. Изогнувшись на ступеньках, он опирается о ствол дерева и, скрестив ноги, отвешивает поклон незнакомке. Она невозмутимо вгрызается в каплющую жиром куриную ножку, и в то же время посылает артисту взор, полный здоровой неги и жизнерадостности.

Завидя этот взор, Скат принимает быстрое решение, соскакивает с фургона и падает на колени перед зардевшейся красоткой.

От его близости она млеет, смотрит на него остекленелыми глазами и тяжело дышит. Скат, разумеется, печатает поцелуи на пухлых маленьких ручках. Ярko светит солнце, и в кустах чирикают птички.

Ей приходится сесть; ноги ее не держат больше. Затуманенная, она вынимает из большого мешка с провизией еще одну куриную ножку и протягивает Скату с нежной и ликующей улыбкой — так, словно дарит ему свою невинность. На секунду Скат дрогнул, но — он опытный стратег. Куриная ножка падает в траву. Скат же что-то нашептывает в розовое ушко.

Его слова имеют успех. Незнакомка обвивает шею артиста и прижимает его к себе столь мощно, что оба теряют равновесие и валятся в мягкую мураву. Пицат и спархивают с кустов перепуганные птички.

Юф стоит под ослепительным солнцем с мерцающим фонарем в руке. Миа как бы спит на скамье, выдвинутой на авансцену.

Юф: Сияет на небе луна,
И сладко спит моя жена.

Голос из публики: А она храпит?

Юф: Позвольте вам напомнить, это у нас трагедия, а в трагедиях никто никогда не храпит.

Голос из публики: А по мне, должна храпеть.

Эта идея развеселила зрителей. Юф смущен, растерян, но Миа невозмутимо принимается храпеть.

Юф: Сияет на небе луна,
Сладко храпит...—то есть спит—моя жена.
Теперь я знаю, что верна
Любовнику—не мне—она.
Я знаю: скоро он к жене
Придет—рога наставить мне.
Измены я не потерплю,
Мерзавца тотчас истреблю.
Злодей мелькнул в луче луны.
Сейчас столкнуться мы должны.
Как мышь, я затаюсь пока
И буду молча ждать врага.

Юф прячется. *Миа* мгновенно перестает храпеть, садится и смотрит налево.

Миа: Мой друг мелькнул в луче луны,
Мне наслажденья суждены.

Она умолкла и широко раскрытыми глазами смотрит прямо перед собой.

До сих пор несмотря на жару на дворе трактира царило оживление.

Сейчас все вдруг переменялось. Вдруг стихли голоса и смех. Все побледнели под загаром. Дети сразу угомонились и застыли со страхом в глазах. *Юф* стоит перед занавесом. На его размалеванном лице—ужас. *Миа* встала и взяла на руки *Микаэля*. Многие женщины рухнули на колени, иные закрывают лица руками, кое-кто шепчет полузабытые молитвы.

Все неотрывно смотрят на белую опаленную дорогу. Вот уже слышно пронзительное пение. Безумное—почти вой. Над гребнем горы качается распятый Христос.

Потом стали видны и те, кто несет распятыя. Это монахи-доминиканцы; клобуки сползают им на глаза. Вот они идут, идут, их много, их все больше, несут на носилках тяжелые гробы, несут святые мощи, судорожно стискивают кулаки. Вокруг черных ряб вихрится пыль; качаются камильницы, вьется густой, бледный, терпко и тяжело пахнущий дым.

За монахами следует еще процессия. Мужчины, мальчики, старики, женщины, девушки, дети. В руках они держат бичи с железными наконечниками и, хлеща себя и друг друга, безудержно вопят. Корчатся от боли, глаза вылезают из орбит, губы искусаны в кровь, и с них падает пена. Они охвачены безумием, кусают себе руки, хлещут друг друга с какой-то зловещей ритмичностью. И пронзительно, надрывно поют. Многие шата-

ются, падают, снова поднимаются, цепляются друг за друга и все истовой хлещут, хлещут бичами.

Вот они остановились у развилки перед трактиром. Монахи повергаются на колени, судорожно закрывая руками лица. И поют, поют. Христос на своем деревянном кресте вознесен над головами толпы. Не торжествующий бог, но страждущий Иисус—раны, гвозди, кровь, лицо, сведенное мукой. Сын божий, пригвожденный ко древу, преданный на поругание.

Кающиеся простираются в дорожной пыли. Падают, как подкошенные, как заколаемый скот. Мешаясь с пенем монахов, сквозь тяжелые волны ладана, вверх к белому полыханию солнца летит их вой.

Монах, большой, дородный, поднимается с колен. Лицо его обгорело на солнце. В глазах синий холодный блеск. Он говорит, как бы с трудом одолевая бессильное презрение.

Монах: Господь нас всех обрек наказанию. Все страшной смертью погибнем. Вы стоите, как скот несмысленный, вы погрязли в тупом довольстве. Или не знаете, что вот он, вот настает ваш последний час? Смерть у вас за плечами. Вижу, вижу Смерть. Венец Смерти горит на солнце. Блестит занесенная над вашими головами коса. Чей черед? Кто первый падет под ударом? Эй ты, там, что стоишь и пялишься как козел? Погоди, как бы еще до темноты твой рот не исказился последним удушьем. А ты, женщина, что пьшешь радостью и довольством, — не ты ли побледнеешь и загаснешь, не дождавшись первого утреннего луча? А ты там—с толстым носом, с дурацкой ухмылкой,— доколе тебе еще бременить землю и марать ее своими нечистотами? Знаете ли, безумцы, что не сегодня завтра умрете—ибо все вы обречены? Слышите вы меня? Слышите слово? Обречены! Обречены!

Монах умолк, он озирается гневливо и гордо. Потом стискивает руки и, широко расставив ноги, запрокидывает голову.

Монах: Помилуй нас, боже, по великой милости твоей. Не отврати лица твоего от нас, но буди милостив к нам, недостойным, во имя сына твоего едиnorodного Иисуса Христа.

Осняет толпу крестом и зычным голосом снова заводит песню. Остальные монахи встают и подтягивают. словно движимые сверхчеловеческой силой, снова хлещут себя и друг друга, стенают и вопят кающиеся.

Процессия двинулась дальше. Она обросла новыми людьми. Некоторые, обессилев, остались лежать, рыдая, в дорожной пыли.

Оруженосец Йонс попивает пиво.

Йонс: И не стыдно надсаживаться. «Обречены». Разве такая пища подходит для современного разума? Неужели они рассчитывают, что мы их примем всерьез?

Рыцарь усмехается устало.

Йонс: Ты вот все смеешься надо мной. Но позволь тебе заметить — я-то чуть не все эти ужасы — либо по книгам, либо по слухам — знаю давно, а то и на своей шкуре испытал.

Рыцарь (зевает): Да, конечно.

Йонс: Даже страшные сказки про Бога-Отца, ангелов, Иисуса Христа и Святого Духа меня не очень принимают.

Нагибается к девушке, которая примостилась у его ног, и треплет ее по голове. Рыцарь молча пьет пиво.

Йонс (довольный): Брюхо — вот мой земной оплот, башка — вот моя вечность, а мои две руки — два дивных солнца. Быстрые ноги — мой маятник, а грязные пятки — две прелестные опоры моей философии. А все это вместе не стоит выеденного яйца, потому что выеденное яйцо, ей-богу, куда интересней.

Пиво допито. Йонс, вздохнув, встает на ноги. Девушка следует за ним как тень.

Во дворе он встречает крупного малого с закопченным и мрачным лицом. Тот бросается к нему с ревом.

Йонс: Ты чего орешь?

Плуг: Я Плуг, кузнец, а ты оруженосец Йонс.

Йонс: Весьма возможно.

Плуг: Ты не видал мою жену?

Йонс: Нет, не видал. Но если б я ее и видал, а она похожа на тебя, я бы поскорей постарался забыть, что ее видал.

Плуг: Значит, ты ее не видал.

Йонс: Может, она сбежала.

Плуг: Ты что-то знаешь?

Йонс: Я очень много знаю, да все не про твою жену. Пойди в трактир. Может, там про нее разведаешь.

Кузнец печально вздыхает и входит в дверь.

Трактир невелик и плотно набит людьми, которые едят и пьют, чтобы забыть про вечность, которой их только что стращали. В открытом очаге поворачивается на вертеле свиная туша. В створчатое окно падают острые солнечные лучи и рассекают сумрак, густой от дыханья и чада.

Купец: И то сказать. Чума по западному берегу ползет. Люди мрут как мухи. Всегда в эту пору самая торговля, а нынче при мне весь товар непроданный.

Женщина: Одно слово—Судный день. Разные знамения жуткие. Намедни из старухи из одной змеи полезли, руки отрубленные и всякая нечисть, а еще женщина младенчика с телячьей головой выродила.

Старик: Судный день. Ох ты, господи.

Крестьянин: Месяц целый дождя не было. Все посохнет.

Купец: И люди-то с ума посходили. С родных мест бегут, всюду чуму разносят.

Старик: Судный день. Подумать, подумать.

Крестьянин: Ведь это если все, как они говорят, так—по мне—лучше следи за своим хозяйством да пользуйся жизнью, покуда цел.

Женщина: И еще есть одно. Ведь и не скажешь. (Шепчет.) И выговорить-то срам, а только святые отцы, они говорят—раз женщина, мол, это промеж ног таскает, то должно, стало быть, очиститься.

Старик: Судный день. Всадники из Апокалипсиса ждут у поворота на деревню. Вот завечереет, а на закате тут они и будут.

Женщина: Много кто огнем очистился, и все померли, а святые отцы толкуют—мол, лучше чистым помереть, чем жить и дожидать ада.

Купец: Конец, конец, последние времена. Вслух-то про это не говорится, да ведь известно—конец. И люди от страха с ума посходили.

Крестьянин: Тебе и самому боязно.

Купец: Как не боязно.

Старик: Падет ночь после Судного дня, и на землю спустятся ангелы, и разверзнутся гробы. Страшное дело.

Все шепчутся, наклоняясь друг к другу.

Плуг-кузнец протискивается к месту рядом с Юфом. Тот все еще в шутовском наряде. Напротив Юфа, слегка подавшись вперед, сидит совершенно мокрый от пота Равал. Равал катает по столу браслет.

Равал: Хочешь браслетку? Дешево отдам.

Юф: Мне она не по карману.

Равал: Чистое серебро.

Юф: Красивая вещица. Но небось чересчур для меня дорогая.

Плуг: Прошу прощения, тут никто не видал мою жену?

Юф: А она что — пропала?

Плуг: Да вот, сбежала, говорят.

Юф: Бросила тебя?

Плуг: С артистом.

Юф: С артистом! Раз у нее такой плохой вкус, так — по мне — пусть бы и сбежала.

Плуг: Твоя правда. Но я сразу решил, что ее убью.

Юф: Ах. Ты задумал ее наказать. Тогда дело другое.

Плуг: И артиста накажу.

Юф: Артиста?

Плуг: Ну, который ее сманил.

Юф: Он-то чем не угодил тебе?

Плуг: Ты что, совсем идиот?

Юф: Артиста! Ах, ну да. Понял. Чересчур много поразвелось ихнего брата, так что виноват не виноват, а надо его прикончить, это я согласен.

Плуг: Знаешь, моя жена всегда была на представлении падка.

Юф: В том-то и была ее беда.

Плуг: Ее беда, да не моя, ведь кто отродясь бедует, тому одной бедой меньше, одной больше — какая разница? Само собой понятно.

Равал наконец-то вмешивается в разговор. Он пьяноват, и голос у него злой и противный.

Равал: Эй, ты! Ты зачем морочишь кузнеца?

Юф: Я? Морочу?

Равал: Ты и сам артист. И не иначе как твой приятель похитил жену кузнеца.

Плуг: Ты? Артист?

Юф: Артист? Я? Ну, я бы так про себя не сказал!

Равал: Придется нам тебя убить — логически рас-суждая.

Юф (смеется): Ну, насмешил.

Равал: Однако странно — ты побледнел. А ну, вы-кладывай — что у тебя на совести!

Юф: Насмешил. Правда? (*Плугу.*) Нет, ты так не думаешь.

Равал: Возможно, мы тебя только слегка ножом пометим, как положено метить мелких мерзавцев.

Плуг стучит кулаком по столу так, что пляшет посуда. Он встает.

Плуг (кричит): Что ты сделал с моей женой?

В комнате стало тихо. Юф озирается, но выхода нет, спасенья нет. Он кладет руки на стол. В воздухе вдруг мелькает нож и вонзается в столешницу у него между пальцами.

Юф отрывает руки от стола, поднимает голову. Вид у него ошеломленный, словно вот сейчас только ему открылась истина.

Юф: Вы, правда, хотите меня обидеть? Зачем? Разве я кого задел, кому повредил? Лучше я сейчас уйду и больше никогда не вернусь, а?

Юф переводит взгляд с одного лица на другое, но, кажется, никто не намерен прийти ему на выручку.

Равал: Встань, тебя не слышно. И говори громче.

Юф, дрожа, поднимается из-за стола. Открывает рот, хочет что-то сказать, но слова застревают в горле.

Равал: Встань-ка на голову, артист, а мы полюбуемся на твое искусство.

Юф влезает на стол и становится на голову. Чья-то рука толкает его сзади, он валится на пол. Плуг вскакивает и одной рукой ставит его на ноги.

Плуг (орет): Что ты сделал с моей женой?

Плуг наотмашь бьет его с такой силой, что Юф летит через стол. Над ним склоняется Равал.

Равал: Нечего выть. А ну вставай, танцуй!

Юф: Я не хочу. Я не могу.

Равал: Представь-ка нам медведя.

Юф: Я не умею играть медведя.

Равал: А это мы сами решим — умеешь ты или нет.

Равал легонько колет Юфа ножом. Юф встает. По лбу и по щекам у него катит холодный пот. Юф перепуган до смерти. Он начинает скакать между столами, корячась, корча рожи. Кое-кто смеется, но большинство сидит молча. Юф хватается ртом воздух, кашляет, будто вот-вот задохнется. Потом падает на колени. Кто-то выплескивает на него свое пиво.

Равал: А ну встать, тебе говорят! Что же это за медведь!

Юф: Я никому ничего не сделал. Не могу я больше играть медведя.

Тут дверь отворяется и входит Йонс. Юф, улучив момент, убегает. Равал устремился было за ним, но тотчас застыл как вкопанный. Йонс и Равал смотрят друг на друга.

Йонс: Ты помнишь, что я обещал с тобой сделать, если еще раз повстречаю?

Равал пятится молча.

Йонс: Я не из тех, кто бросает слова на ветер.

Йонс поднимает нож и рассекает лицо Равала ото лба к щеке. Тот сползает по стене.

Жаркий день клонится к вечеру. С постоянного двора несутся пенье и вой. Подле леса, в лощине, еще медлит последний свет. По кустам прячутся соловьи. Их трели звонко отдаются в душном, недвижимом воздухе.

Фургон стоит в овраге, неподалеку лошадка пощипывает сухую траву. Миа сидит с сыном на руках. Они играют и заливаются веселым смехом.

Зыбкое сияние обтянуло вершины холмов — прощальный отсвет красных облаков над морем.

Неподалеку от фургона согнулся над шахматной доской Рьцарь. Вот он поднял голову.

Закатный свет озаряет тяжелые колеса, женщину, ребенка.

Рьцарь встает.

Миа видит его и улыбается. Она подбрасывает брыкающегося малыша, словно для того, чтобы позабавить Рьцаря.

Рьцарь: Как его имя?

Миа: Микаэль.

Рьцарь: Сколько ему лет?

Миа: О, ему скоро два годика.

Рьцарь: Крупный для своего возраста.

Миа: Правда? Да, пожалуй, и вправду он крупный.

Ставит малыша на землю, приподнимается, одергивает подол своего красного платья. Потом снова садится, и Рьцарь подходит поближе.

Рьцарь: Вы нынче разыгрывали представление?

Миа: Ужасно было, да?

Рыцарь: Ты красивей сейчас, когда у тебя не размалевано лицо, да и платье это тебе больше пристало.

Миа: Ох, а Юнас Скат сбежал, нас бросил, так что теперь нам туго придется.

Рыцарь: Это твой муж?

Миа (смеется): Юнас? Нет, мой муж совсем другой. Юф его звать.

Рыцарь: А-а.

Миа: Вот мы с ним и остались одни. Придется опять кувыркаться, такая морока.

Рыцарь: Вы и кувыркаться умеете?

Миа: Представь себе. И еще Юф замечательный жонглер.

Рыцарь: Микаэль тоже будет акробатом?

Миа: Юфу так хочется.

Рыцарь: А тебе — нет.

Миа: Даже сама не знаю. *(Улыбается.)* Может, он рыцарем станет.

Рыцарь: Поверь, это тоже не так уж забавно.

Миа: Да, вид у тебя невеселый.

Рыцарь: Верно.

Миа: Утомился?

Рыцарь: Да.

Миа: Отчего?

Рыцарь: От скучного общества.

Миа: Это ты про оруженосца своего?

Рыцарь: Речь не о нем.

Миа: О ком же?

Рыцарь: Обо мне.

Миа: Понимаю.

Рыцарь: Ты правда понимаешь?

Миа: Еще как. Я и то думаю, и зачем это люди вечно себя мучают. Верно ведь?

Она истово кивает, и Рыцарь задумчиво улыбается. Вдруг громче делается шум, несущийся с постоянного двора. Черные фигуры мелькают на холме. Кто-то падает, встает, снова бежит. Это Юф. Миа простирает руки и принимает его в свои объятия. Он прячет лицо в ладонях, плачет как дитя, качается из стороны в сторону. Потом опускается на колени. Миа прижимает его к себе и часто сыплет тревожными вопросами: «Что ты натворил? Что с тобой? Что это? Тебе больно? Что же делать? Тебя избили?»

Она бежит за тряпкой, мочит ее в воде и бережно оттирает грязное окровавленное лицо мужа.

В конце концов обнаруживается весьма печальное зрелище. Кровь хлещет из ссадины на лбу, из носа, шатается один зуб, но в остальном Юф, кажется, невредим.

Юф: Ох, больно.

Миа: И что тебя туда понесло! Опять небось налился.

Тревожный тон сменился легкой насмешкой. Миа трет Юфа тряпкой с чуть большим нажимом, чем того требует необходимость.

Юф: Ох! Я ни капли не въпил.

Миа: Ну, значит, хвастал про то, как с ангелами да с чертями хороводишься? Никому не нравится, когда у человека столько фантазий.

Юф: Хочешь, побожусь—ни словом ангелов не помянул.

Миа: Ну, значит, плясал и пел! Ни на минуту не можешь забыть про свое искусство. Тоже это людям не нравится, сам знаешь.

Не отвечая, Юф вынимает браслет. С оскорбленным выражением лица протягивает его жене.

Юф: Смотри лучше, что я тебе купил.

Миа: Ну да, тебе такое не по карману.

Юф (обиженно): Но ведь купил же!

Браслет нежно поблескивает в сумерках. Миа его надевает. Оба молча смотрят на браслет, и у них проясняются лица. Смотрят друг на друга, берутся за руки. Юф кладет голову жене на плечо и вздыхает.

Юф: Ох, как они меня били.

Миа: Отчего же ты им сдачи не дал?

Юф: Просто я испугался и вскипел. И мне не удалось дать им сдачи. Ты же знаешь, как я могу вскипеть. Я ревел, как лев.

Миа: Очень они тебя испугались?

Юф: Нет, они хохотали.

К ним подполз их сын Микаэль. Юф ложится на траву и сажает сына к себе на грудь. Миа опускается на четвереньки и, дурачась, обнюхивает сына.

Миа: Замечаешь, как от него хорошо пахнет?

Юф: А какой он плотненький на ощупь. Ух, крепыш. Настоящий акробат.

Поднимает Микаэля, держит за ножки. Вдруг Миа вспоминает про Рыцаря и смотрит на него.

Миа: Да, вот он Юф — мой муж.

Юф: Добрый вечер.

Рыцарь: Добрый вечер.

Юф несколько смущен. Он встает. Все трое молча смотрят друг на друга.

Рыцарь: Я как раз говорил твоей жене, что у вас великолепный сын. Он принесет вам много радости.

Снова молчание.

Юф: Есть у нас чем попотчевать Рыцаря, Миа?

Рыцарь: Благодарствуйте, я сыт.

Миа (домовито): Я нынче набрала полное лукошко земляники. И у нас есть парное молоко, только что от коровки...

Юф: ...которую нам позволили подоить. Если Рыцарь разделит с нами нашу скромную трапезу, это будет для нас большая честь.

Миа: Располагайтесь, пожалуйста, а я пойду ужин принесу.

Мужчины садятся. Миа исчезает с Микаэлем.

Рыцарь: Куда же вы теперь?

Юф: На престольный праздник в Эльсинор.

Рыцарь: Я бы не советовал туда отправляться.

Юф: А почему, если можно спросить?

Рыцарь: Чума добралась туда, следуя к югу вдоль берега. Говорят, люди там гибнут тысячами.

Юф: Ох ты господи! Да, трудная штука — наша жизнь.

Рыцарь: Могу ли я предложить... (*Юф смотрит на него с удивлением*) ...чтоб вы последовали за мной через этот лес и остановились у меня в доме. Или отправились вдоль восточного берега. Там, быть может, вы будете в большей безопасности.

Миа вернулась, принесла миски с молоком и с земляникой, ставит между ними, дает каждому по ложке.

Юф: Угощайся.

Рыцарь: Покорно благодарю.

Миа: Земляника вон из того леса. Я в жизни такой крупной не видывала. На горке растет. А пахнет — вы только понюхайте!

Показывает на землянику ложкой, улыбается. Рыцарь кивает, погруженный в глубокую задумчивость. Юф с удовольствием ест.

Юф: Твое предложение хорошее, но все же мне надо поразмыслить.

Миа: Через этот лес страшно одним пробираться. Говорят, там тролли водятся, и духи, и разбойники. Так я слыхала.

Юф (твердо): Вот я и говорю, хорошее предложение, но мне надо подумать. Скат нас бросил, и теперь я отвечаю за труппу. В конце концов я теперь тут главный.

Миа (передразнивает): В конце концов я теперь тут главный.

Йонс медленно бредет вниз, с холма, за ним по пятам следует Девушка. Миа сует ему ложку.

Миа: Земляники хочешь?

Юф: Этот человек спас мне жизнь. Садитесь, друзья, вместе повечеряем.

Миа (потягиваясь): Ох, хорошо.

Рыцарь: Да, редко так бывает.

Миа: Да почти всегда. День за днем катится. И ничего удивительного. Летом, конечно, лучше, чем зимой, летом мерзнуть не надо. А всего лучше, понятно, весной.

Юф: Я стих про весну сочинил. Может, хотите послушать? Я только сбегаю, лютню принесу. *(Бежит к фургону.)*

Миа: Может, не надо, Юф. Может, нашим гостям твои песни ни к чему.

Йонс (любезно): Отчего же. Лично я тоже песенки сочиняю. Я, кстати, знаю очень милую песенку про одну несерьезную личность, которой вы, конечно, еще не слыхали.

Рыцарь бросает на него быстрый взгляд.

Йонс: Но вам ее и не придется послушать. Среди нас есть кое-кто, кому не по нутру мое искусство, а я никого не хочу расстраивать. Такой я человек.

Юф принес лютню, сел на грубо сколоченный ящик, пощипывает струны, тихо напевает, подбирает мелодию. Йонс зеваёт и растягивается на траве.

Рыцарь: Вечно мы горюем и суетимся.

Миа: Вдвоем все легче. У тебя никого нет?

Рыцарь: Думаю, что есть.

Миа: И где же она теперь?

Рыцарь: Не знаю.

Миа: О, какое у тебя сразу стало лицо! Это твоя невеста?

Рыцарь: Мы только что поженились и вместе играли. Мы все время смеялись. Я воспевал в песнях ее глаза, ее нос, ее несравненные маленькие уши. Мы вместе охотились, и по вечерам мы с ней танцевали. В доме кипела жизнь.

Миа: Еще земляники хочешь?

Рыцарь (качает головой): Вера—это мученье. Ты не знала? Будто любишь кого-то, кто прячется во тьме, и как ни кричи—его не докличешься.

Миа: Как странно ты говоришь.

Рыцарь: Все, что я говорю, делается бессмысленно и пусто, когда я сижу тут с тобой и твоим мужем. Все это делается вдруг неважно.

Берет миску с молоком и отпивает несколько глотков. Потом бережно ставит миску и улыбается.

Миа: Ну вот, теперь у тебя лицо не такое серьезное.

Рыцарь: Я буду помнить эту минуту. Тишь, сумерки, и миски с молоком и земляникой, и ваши лица. И сонного Микаэля, и Юфа с лютней. Я постараюсь запомнить и то, о чем мы говорили с тобой. Я унесу свое воспоминание в ладонях так бережно, будто это чаша, до краев налитая парным молоком (*Отворачивается и смотрит на море, на линялое серое небо.*) И это будет мне верным знаком и великой наградой.

Встает, кивает остальным и направляется в сторону леса. Юф продолжает играть на лютне. Миа растягивается на траве.

Рыцарь берет свои шахматы и несет к берегу. Там пусто и тихо; море спокойно.

Смерть: Я давно тебя дожидаюсь.

Рыцарь: Прости. Я немного запоздал. Я выдал тебе свой план и теперь отвожу фигуру. Твой ход.

Смерть: Чем это ты так доволен?

Рыцарь: Это уж моя тайна.

Смерть: Разумеется. Значит, я беру твоего слона.

Рыцарь: И правильно делаешь.

Смерть: Ты меня обманул?

Рыцарь: Разумеется. Ты попался. Шах!

Смерть: Ты почему смеешься?

Рыцарь: Мой смех—не твоя забота. Ты лучше спасай своего короля.

Смерть: Что-то ты чересчур расхрабрился.

Рыцарь: Меня забавляет игра.

Смерть: Твой ход. Скорей. Мне некогда.

Рыцарь: Понимаю, у тебя пропасть работы, но игру нашу ты бросить не можешь. А тут нужно время.

Смерть хочет ответить, но вместо этого молча склоняется над доской. Рыцарь улыбается.

Смерть: Ты вздумал провожать скомороха с женой через лес? Их ведь зовут Юф и Миа, и у них маленький сын, не так ли?

Рыцарь: Отчего ты спрашиваешь?

Смерть: О, просто так.

Вдруг Рыцарь перестал улыбаться. Смерть презрительно смотрит на него.

Тотчас после заката на гостинном дворе собралась небольшая компания. Тут Рыцарь, Йонс, Девушка, Юф и Миа с фургоном. Их сын Микаэль уже уснул. Юнаса Ската нет как нет. Йонс идет в трактир—запастись провизией и выпить на посошок. В трактире теперь пусто и тихо, только несколько работников и работниц вечерают в уголке.

Кто-то одиноко ссутулился у оконца над винной чаркой. Время от времени его сотрясают тяжкие рыдания. Это Плуг-кузнец, он сидит и плачет.

Йонс: Господи, да никак это Плуг-кузнец?

Плуг: Добрый вечер.

Йонс: Слезу пускаешь в одиночку?

Плуг: Да, да, гляньте на кузнеца. Сидит и хнычет, как кролик, который в дерьмо вляпался.

Йонс: И все из-за той же супруги?

Плуг: Да я же ее еще не нашел.

Йонс: Будь я на твоём месте, я бы радовался, что так легко отделался от жены.

Йонс хлопает кузнеца по спине, освежается пивом и присаживается рядом с кузнецом.

Плуг: Сам-то ты женатый?

Йонс: Я! Да я раз сто женился. Даже сбился со счёту. Натурально, когда так много путешествуешь.

Плуг: Поверь моему слову, одна жена—хуже сотни. Или уж мне пуще самого горького горемыки на этом жутком свете не повезло. Оно, конечно, свободно может быть.

Йонс: И с ними гадко, и без них гадко, так что,

может, умней всего в самую веселую минутку убивать этих баб, да и дело с концом.

Плуг: Пеленки мокрые, дети орут, баба пилит, когтит ногтями, когтит словами, и тут еще эта чертова бабушка—теща. А когда после эдакого дня спать наконец завалишься—тут новая песня—слезы, всхлипы, стоны, да такие громкие, что мертвого разбудят.

Йонс восхищенно кивает. Он уже пьян и говорит противным бабьим голосом.

Йонс: Почему ты меня на ночь не поцелуешь?

Плуг (тем же манером): Почему мне песенку не споешь?

Йонс: Почему ты не любишь меня, как прежде?

Плуг: Почему ты мою новенькую рубашечку не похвалишь?

Йонс: Вечно сразу отвернешься, и храпеть.

Плуг: Ох! Ужас!

Йонс: Ох, ужас. И вот—ее нет. Ну и радуйся!

Плуг (свирепо): Я по ним молотом бабахну, я по ихним башкам кувалдой пройду, я носы им отхвачу щипцами!

Тут Плуг раздражается громкими рыданиями, и все его тело сотрясается под грузом непереносимого горя. Йонс с интересом за ним наблюдает.

Йонс: Смотрите-ка, опять он разнюнился.

Плуг: Может, я ее люблю.

Йонс: Ах, может, ты ее любишь! Так знай же, туша ты неразделанная, что любовь—это просто красивое слово, а означает оно похоть, похоть и еще раз похоть, сдобренную всякой ложью, враньем, обманом, хитростью, лукавством, притворством и тому подобное.

Плуг: А все равно ведь от нее больно.

Йонс: Ясное дело. Любовь—самая страшная чума, и если бы от нее умирали, в ней хоть какой-то был бы толк. Да ведь она почти всегда проходит.

Плуг: Нет, нет, у меня не пройдет!

Йонс: И у тебя тоже. Редко-редко какие двое идиотов умирают от любви. Любовь—она заразная, как насморк. И она уносит твоё здоровье, твою силу, твой покой, а также моральные устои, если, конечно, они у тебя имеются. И все-то несовершенно в нашем несовершенном мире, а уж любовь—само совершенство в своем совершенном несовершенстве.

Плуг: Счастливчик, так красно говорить умеешь, и главное—сам веришь в свою околесину.

Йонс: Верю! Кто сказал, что я в это верю? Просто, я каждому рад помочь добрым советом. Попроси у меня совета, и за те же деньги получишь два, на то я и образованный человек.

Йонс встает из-за стола и трет лицо руками. Плуг ужасно расстроен и хватает его за пояс.

Плуг: Слышь-ка, Йонс. Можно, и я с вами через лес? Тяжко мне, а домой неохота, засмеют они меня.

Йонс: Только чур не хныкать! А то сразу от тебя разбежимся.

Плуг встал и облапил Йонса. Слегка пошатываясь, новые друзья направляются к двери.

Они выходят во двор, и Юф, тотчас их заметив, сердится и кричит.

Юф: Йонс! Ты поосторожней. Этот все в драку лезет. Он немного не того.

Йонс: Да что ты, наоборот, он все хнычет.

Плуг делает шаг к Юфу, тот от страха бледнеет. Плуг протягивает ему руку.

Плуг: Ты прости, друг, если чем обидел. Уж больно нрав у меня горячий. Давай руку.

Юф не без осторожности протягивает трепетную руку и сносит мощное кузнечово пожатье. Пока Юф пыгается расправить пальцы, Плуг, охваченный благородным порывом, распростирает объятия.

Плуг: Дай-ка, братишка, я тебя обниму.

Юф: Спасибо, лучше как-нибудь в другой раз. Сейчас нам, ей-богу, некогда. Спасибо, спасибо.

Юф поскорей залезает на козлы, садится и цокает своей лошадке.

Наша небольшая компания пробирается сквозь лес, сквозь ночь.

Темно в лесу.

Впереди — Рыцарь на могучем скакуне. За ним следуют в своем фургоне Юф и Миа, тесно прижавшись друг к другу. Миа держит сына на руках. Далее Йонс ведет тяжело навьюченную лошадь. На буксире у него Плуг. Девушка сидит на лошади поверх поклажи, съезжилась и как будто дремлет.

Шаги. Тяжкий стук копыт на рыхлой тропе, трудное дыхание. И больше ни звука.

Вот выплыл из-за туч месяц. Вдруг ожили лесные ночные духи. Сквозь густую листву буков пролилась ясная белизна, играют, дрожат тени.

Путники останавливаются. Глаза у них потемнели от тревоги и дурных предчувствий. Лица — бледные, странные в зыбком свете. Все тихо.

Плуг: Месяц из-за туч вышел.

Йонс: Вот и хорошо. Дорогу лучше видно.

Миа: Не нравится мне нынче месяц.

Юф: И деревья как мертвые.

Йонс: Это потому, что ветра нет.

Плуг: Он, наверно, хочет сказать — что-то чересчур они притихли.

Юф: Совсем мертвые.

Йонс: Услышать бы хоть, как лисица тявкает.

Юф: Или как сова кычет.

Йонс: Или как человек голос подает.

Девушка: Говорят, опасно стоять на лунном свете.

Вдруг из безмолвия, из смутного, затопившего дорогу света, выплывает призрачная телега.

Это Ведьму везут на костер. Устало бредут по обе стороны телеги восемь солдат. На плечах у них копья. Девушка сидит в телеге, закованная в железные цепи. И неотрывно глядит на луну.

С ней рядом в телеге — черная фигура, священник или монах в сползшем на глаза капюшоне.

Йонс: Куда путь держите?

Солдат: К месту казни.

Йонс: Ага, вижу, та девчонка, которая этим самым занималась с Нечистым. Ведьма, что ли?

Солдат угрюмо кивает. Путники неуверенно приближаются к процессии. Рыцарь ведет коня рядом с телегой. Ведьма, кажется, в полузабытьи, но глаза у нее широко раскрыты.

Рыцарь: Я вижу, руки у тебя изранены.

Бледное, детское лицо Ведьмы теперь обращено к Рыцарю. Она качает головой.

Рыцарь: Я дам тебе одно снадобье, и боль твоя утихнет.

Снова она качает головой.

Йонс: Зачем ее ночью-то жечь? В эдакую пору? Ведь у людей теперь так мало развлечений.

Солдат: Ради всех святых, замолчи ты. Говорят, где бы она ни была, Дьявол тут как тут.

Йонс: Да, то-то выходит, все вы храбрецы.

Солдат: Нам за это деньги плочены. Доброхотно нанялись.

Он говорит шепотом и со страхом озирается на Ведьму.

Рыцарь (Ведьме): Как твое имя?

Тиан: Меня зовут Тиан, господин хороший.

Рыцарь: Сколько тебе лет?

Тиан: Четырнадцать лет, господин хороший.

Рыцарь: И это правда, что ты спозналась с Дьяволом?

Тиан спокойно кивает и отводит взгляд. Тем временем они достигли границы прихода. У подножия ближней горы — пересечение дорог. Посреди лесной прогалины уже разложен костер. Путники стоят в нерешительности.

Солдаты стреножили лошадь и принесли два длинных деревянных шеста. Прибили к шестам перекладыны, так, что получилось нечто вроде стремянки. Тиан распластают на ней, как растягивают на распорах кожу угря, которого собираются вялить.

Стук топора эхом разносится по лесу. Рыцарь спешился и подошел к телеге. Снова он пытается поймать взгляд Тиан. Он легонько дотрагивается до нее, словно хочет разбудить. Медленно поворачивает она к нему лицо.

Рыцарь: Говорят, ты спозналась с Дьяволом?

Тиан: А тебе на что знать?

Рыцарь: Я спрашиваю не любопытства ради. Для меня это важно. Я сам хотел бы встретиться с ним.

Тиан: Зачем?

Рыцарь: Чтобы выспросить про бога. Уж он-то про него знает. Кто же еще.

Тиан: Ты и сам можешь его увидеть.

Рыцарь: Каким же образом?

Тиан: Только сделай, как я скажу.

Рыцарь так вцепился в деревянный борт телеги, что у него побелели суставы. Тиан наклонилась к нему и ловит его взгляд.

Тиан: Глянь мне в глаза.

Рыцарь смотрит ей в глаза. Долго смотрят они друг на друга.

Тиан: Ну что — видишь? Видишь его?

Рыцарь: В твоих глазах я вижу страх, немой пустой страх. И ничего больше.

Он умолк. Солдаты хлопочут у костра. Удары топора эхом отдаются в лесу.

Тиан: Никого — ничего — никого?

Рыцарь (качает головой): Никого.

Тиан: И за спиной у себя не видишь?

Рыцарь (озирается): Нет, и тут никого.

Тиан: Но он повсюду со мной. Протяну руку — и вон она тут, его рука. И теперь он со мной. Мне не будет больно на костре. Он охранит меня от всякого зла.

Рыцарь: Так он тебе сказал?

Тиан: Я сама знаю.

Рыцарь: Сказал он тебе?

Тиан: Я сама знаю, я сама знаю. Погоди, ты еще увидишь. Ты его увидишь. Попы вот его видят. И солдаты. Так его боятся, даже до меня не смеют дотронуться.

Замирает стук топора. Солдаты стоят как черные, выросшие из мха тени. Возьмется с цепью, дергают за железный ошейник. Тиан слабо постанывает, будто из дальней дали.

Рыцарь: Зачем вы изранили ей руки?

Солдат (хмуро): Ничего мы ее не изранили.

Рыцарь: Так кто же это сделал?

Солдат: Вон, монаха спроси.

Солдаты дергают цепь. Качается, сияя в лунном свете, обритая голова Тиан. Почерневший рот раскрылся, будто в крике, но из него не вылетает ни звука.

Ее стаскивают с телеги, волокут к лестнице, на костер. Рыцарь поворачивается к монаху, который остался сидеть в телеге.

Рыцарь: Что сделали вы с этим ребенком?

К Рыцарю оборачивается и глядит на него — Смерть.

Смерть: Когда тебе надоест задавать вопросы?

Рыцарь: Никогда не надоест.

Смерть: Но ответа ты не получишь.

Рыцарь: Часто мне кажется, что задать вопрос даже важнее.

Солдаты привязывают Тиан к стремянке. Она покрывается тихо, только слабо скулит, как зверек, и пытается распрямиться.

Вот ее привязали, и осталось зажечь погребальный костер. Рыцарь подходит к Тиан, склоняется над ней.

Йонс: Хотел я перебить всех солдат, да что толку-то, она уже все равно что мертвая.

Подходит один солдат. Густой дым поднимается от костра, заволакивает недвижные тени под горою, на перекрестке.

Солдат: Сказано — с ней поосторожней. Не подходить.

Рыцарь не слышит его предостережений. Он льет в горсть воду из бурдюка и подносит к губам Тиан. Потом дает ей свое снадобье.

Рыцарь: На, возьми, тебе не будет больно.

Их окутывает дым. Они кашляют. Солдаты прислоняют стремянку к ближней пихте. Тиан висит неподвижно. Глаза у нее широко раскрыты.

Рыцарь распрямился и застыл. Йонс стоит у него за спиной. Голос у него пресекается от гнева.

Йонс: И что она видит? Можешь ты мне сказать?

Рыцарь (качает головой): Она уже не чувствует боли.

Йонс: Это не ответ на мой вопрос. Кто примет этого ребенка? Ангелы? Или Бог? Или Дьявол? Или одна пустота? Пустота, хозяин!

Рыцарь: Быть не может.

Йонс: Загляни ей в глаза, хозяин. Ее бедному умишке кое-что открылось. Пустота под луною.

Рыцарь: Нет.

Йонс: Мы стоим бессильно, у нас опустились руки, и видим мы то же, что видит она, и нам точно так же страшно. *(Взорвался.)* Бедный ребенок. Нет, не могу я больше. Не могу...

У него срывается голос. Он резко поворачивается, идет прочь. Рыцарь вскакивает на коня. Путники покидают перекресток. Наконец Тиан закрыла глаза.

Теперь очень темно в лесу. Тропа вьется меж стволов. Фургон скрипит и погромыхивает на камнях и корнях. Вдруг кричит птица.

Юф поднял голову, он проснулся. Он спал в обним-

ку с женой. Четко чернеется на фоне стволов Рыцарь. Его немая фигура кажется почти призрачной.

Йонс и Плуг в легком подпитье, бредут, поддерживая друг друга. Ни с того ни с сего Плуг плюхается наземь. Закрыв лицо руками, жалобно взвыл.

Плуг: Ох, опять нашло!

Йонс: Уймись. Что на тебя нашло?

Плуг: Да, ясное дело, жена моя, будь она неладна. До чего же она у меня раскрасавица. Такая раскрасавица, что без лютни и не описать.

Йонс: Ну, пошло-поехало.

Плуг: Улыбка у нее как вино. Глазки—как смородинки.

Плугу не хватает красивых слов. Он пытается их нашарить ручищами в воздухе.

Йонс: Вставай, боров слезливый. Еще от наших отстанем.

Плуг: Нет, правда. Нос у нее—как розовенькая такая картошечка, задница у нее—как сочная груша, а все вместе—как земляничная поляна. Так и стоит передо мной—и ручки такие лакомые, как два огурчика.

Йонс: Ради всего святого, заткнись! Поэт из тебя не вышел, невзирая на тот факт, что ты нализался. Меня жуткая тоска берет от твоего огорода.

Идут луговиной. Тут немного светлей. Лунный бок поблескивает из-за тучки. Вдруг Плуг тычет огромным пальцем в сторону зарослей.

Плуг: Глянь.

Йонс: И что ты увидел?

Плуг: Туда, туда!

Йонс: Ничего не вижу.

Плуг: Ну, держитесь за что-нибудь, друзья мои хорошие. Сейчас кое-что увидите! Кто это там сидит под деревцем, если не моя супружница со своим привеском-актеришкой!

Парочка заметила Плуга, но слишком поздно. Пути к отступлению нет. Скот тотчас пускается наутек. Плуг кидается за ним, размахивает кувалдой, ревет как медведь. Несколько неприятных минут: оба натыкаются на кусты, спотыкаются о камни в сером лесном сумраке. Дуэль, впрочем, представляется мало вероятной, ибо соперники перепуганы в равной мере.

Путники молча наблюдают нелепое представление.

Лиза время от времени повизгивает, но больше для очистки совести, чем от души.

Скат (задыхаясь): Отродье нечесаное семи пархатых сук, да я на твоём бы месте с таким голосом, запахом, ручищами, ножищами, с такой тушей—я бы со стыда сгорел и добровольно бы освободил матушку-природу от эдакого подарка.

Плуг (свирепо): Полегче, ты, хлыщ раздушенный, а то как поддам—сразу отсюда в пекло полетишь, для актеров особое, и будешь там свои монологи наяривать, пока у Дьявола уши не отсохнут.

Тут Лиза бросается к мужу на шею.

Лиза: Ой, прости меня, муженек, я больше не буду. Ой, прости меня, ты даже не знаешь, как этот идол меня обманул.

Плуг: Я его убью.

Лиза: Да, убей его, убей. Он и не человек вовсе.

Ионс: Какого черта, он же артист!

Лиза: Фальшивая борода, фальшивые зубы, фальшивые улыбки, фальшивый голос—вот он и весь, и больше ничего—как пустой бочонок. Убей его, убей.

Лиза истово, горько рыдает. Плуг озирается, несколько растерянный. Скат пользуется моментом. Вытаскивает кинжал и приставляет к своей груди.

Скат: Да, верно она говорит. Убей меня. Если вы думали, что я стану оправдываться и расписывать, какой я неподдельный, вы жестоко просчитались.

Лиза: Смотри-ка, вот противный. Вечно дурачится, вечно сцены представляет. Плуг, ну, миленький, ну убей ты его.

Скат: Друзья мои хорошие, одно движение—и вот из фальшивого существа я сразу превращусь в кое-что неподдельное. В самый что ни на есть неподдельный труп, без обмана.

Лиза: Что же ты? Убей его.

Плуг (в смущении): Пускай дерется, а то как я его убивать стану.

Скат: Запомни, несчастный. Жизнь твоя висит на волоске. Дни твои сочтены.

Плуг: Ну, подразни меня, подразни, а то я что-то и не разъярюсь хорошенько.

Скат окидывает всех скорбным взором, потом водит глаза к ночному небу.

Скат: Я всех прощаю. Молитесь обо мне.

Вонзает кинжал себе в грудь и медленно валится наземь. Все растеряны. Плуг бросается к Скату, тянет за руки.

Плуг: Ох, господи, господи! Я не хотел! Смотрите — умер! А ведь он мне было даже понравился, и Лиза моя, честно говоря, чересчур уж злая.

Юф склоняется над приятелем.

Юф: Он мертвый — совершенно, до жути мертвый, я в жизни не видывал такого мертвого артиста.

Лиза: Ладно. Хватит убиваться. Сам виноват, и больше никто.

Плуг: И с этой бабой мне жить!

Йонс: Идемте, нам пора.

Скат лежит на траве с глубоко засаженным в грудь кинжалом. Путники уходят и скоро исчезают в темном лесу по другую сторону луговины. Убедившись, что его никто не видит, Скат садится и вытаскивает из груди кинжал. Кинжал — бутафорский, с выдвигаемым лезвием. Скат хохочет.

Скат: Да, недурно разыграно. Я и впрямь недурной артист. Почему себя и не похвалить, собственно. Но куда теперь податься? Подождем, пока рассветет, а там найдем какую-нибудь тропку и выберемся. А пока на дерево залезем, чтоб медведи, волки или духи нас не зацапали.

Скоро он нашел подходящее дерево и забрался под густую крону. Устроился поудобнее, достал мешок с провизией.

Скат (зевает): Завтра Юфа найду, и поедем мы все вместе на престольный праздник в Эльсинор. Там деньжат огребем... *(Зевает.)* Спою-ка я покамест песенку.

Я певчая лихая птаха,
Знать не хочу ночного страха!
В опасности, на самом деле,
Лишь веселее мои трели.

Скат (говорит): А тошно в лесу одному-то.

Скат (поет): Я ночи мрачной не страшусь...

Осекся, прислушался. Тишину нарушает мерный визг пилы.

Скат: Лес пилят. Тут люди. Хорошо! *(Поет.)* Я ночи мрачной не страшусь... Эй, какого черта... Они же мое дерево пилят.

Высовывается из листвы. Под деревом стоит некто в черном и усердно пилит ствол.

Скат испуган и сердит.

Скат: Эй, ты. Ты меня слышишь, вредоносный ты злободок? Что ты с моим деревом делаешь?

Смерть распрямляется и снизу бросает на него сощуренный взгляд. Скат в ужасе орет.

Смерть: Я пилю твое дерево, потому что твое время истекло.

Скат: Нет, так дело не пойдет. У меня времени нет.

Смерть: Ах, у тебя времени нет?

Скат: Да, у меня представление.

Смерть: Оно отменяется по причине смерти.

Скат: Но ведь контракт...

Смерть: Контракт расторгнут.

Скат: Семья, дети...

Смерть: И не стыдно тебе, Скат?

Скат: Да, да, мне стыдно.

Смерть снова пилит. Ствол трещит.

Скат: Неужели нет никаких скидок? Никаких льгот для артистов?

Смерть: В данном случае—нет.

Скат: Никакой лазейки, никаких исключений?

Смерть пилит.

Скат: А нельзя тебя подмаслить?

Смерть пилит.

Скат: Помогите!

Смерть пилит.

Скат: Помогите! Помогите!

Дерево упало. И снова стало тихо в лесу.

Ночь. Потом рассвет.

Путники выбрались на прогалину и все растянулись на мху. Лежат молча, прислушиваясь к собственному дыханию, биению сердца да к шепоту ветра в листве. Лес тут дремучий, непролазный. Огромные валуны высовываются из земли, словно головы черных гигантов. Рухнувшее дерево лежит могучим барьером меж светом и тьмой.

Миа, Юф и Микаэль сидят в сторонке. Они смотрят на луну, уже не стылую и мертвую, но таинственную и зыбкую.

Рыцарь склонился над шахматной доской. Лиза тихонько плачет у кузнеца за спиною. Йонс лежит на земле и смотрит в небо.

Йонс: Вот скоро и рассветет, и снова нас как периной накроет эта жарница.

Лиза: Мне страшно.

Плуг: Чувствуется, вот-вот с нами что-то стряется, а мы не знаем — что.

Йонс: Может, это Судный день.

Плуг: Судный день...

Что-то шевелится за рухнувшим деревом. Что-то шуршит, и раздается стон, будто воеет раненый зверь. Повернувшись на звук, все напряженно вслушиваются.

Из тьмы — голос.

Равал: Воды у вас нет?

Вот мелькнуло бледное, потное лицо Равала, и сразу он исчез во тьме. Но голос его слышится снова.

Равал: Дали бы мне напиться. *(Пауза.)* У меня чума.

Йонс: Не подходи. Горло перережу. Держись по ту сторону дерева.

Равал: Мне страшно умирать.

Никто не отвечает. Молчание. Равал дышит с приставом. У него под ногами шуршит сухая листва.

Равал: Не хочу! Не хочу умирать!

Никто не отвечает. Вздыхают деревья. Равал плачет.

Равал: Я умираю. Я. Я. Я! Что будет со мною! Неужели никто не утешит меня! Неужели в вас нет ни капли жалости? Неужели вы не понимаете, что я...

Голос прерывается хрипом. Равал исчезает во тьме за рухнувшим деревом. Несколько мгновений все тихо.

Равал (шепчет): Неужели никто... Хоть глоток воды.

Вдруг Девушка вскакивает, хватает бурдюк Йонса, делает шаг. Йонсу удается ее удержать.

Йонс: Незачем. Незачем. Я знаю — незачем. Без толку. Вовсе без толку. Без толку, тебе говорят. Слышишь ты, как я тебя утешаю!

Лиза берет за руку кузнеца. Оба испуганно, изумленно смотрят на Йонса.

Равал: Помогите! Помогите!

Никто не отвечает, не двигается. Равал судорожно всхлипывает, как перепуганный ребенок. Потом вдруг вопит, и вопль обрывается.

И опять тишина.

Девушка съежилась, закрыла лицо руками. Йонс обнимает ее за плечи.

Рыцарь уже не один. К нему подходит Смерть. Рыцарь поднимает голову.

Смерть: Доиграем нашу партию?

Рыцарь: Твой ход!

Смерть протягивает руку и хватает белого ферзя. Антоний Блок смотрит в лицо Смерти.

Смерть: Я беру твоего ферзя.

Рыцарь: Я не заметил.

Рыцарь склоняется над доской. Лунный свет скользит по фигурам, и они от этого словно оживают.

Юф было вздремнул. Вдруг он просыпается. Видит Рыцаря со Смертью. Ужасно испугался, будит жену.

Юф: Миа!

Миа: Ну что?

Юф: Я что-то такое страшное вижу! Даже сказать не могу!

Миа: Что же это ты видишь?

Юф: Там Рыцарь сидит над шахматной доской.

Миа: Ну да, я и сама вижу, и ничего тут, по-моему, страшного нет.

Юф: Да ты не видишь разве, с кем он играет?

Миа: Сам с собой. И нечего — слышишь? — меня пугать.

Юф: Нет, нет, он не сам с собой играет.

Миа: А с кем же?

Юф: Со Смертью. Сидит и играет в шахматы со Смертью.

Миа: Не смей так говорить.

Юф: Попробуем, убежим от Смерти.

Миа: Но это ведь невозможно.

Юф: Надо попробовать. Они так увлеклись игрой, что, если только совсем не шуметь, они нас не заметят.

Юф осторожно встает и исчезает во тьме за деревьями. Миа стоит, будто оцепенев от страха. Она неотрывно смотрит на шахматную доску и прижимает сына к груди.

Вот вернулся Юф.

Юф: Запряг. Фургон на взгорке, под большим деревом. Сперва ты иди, а я потом, с поклажей. Смотри, как бы Микаэль не проснулся.

Миа делает все, как сказал ей Юф. И тут Рыцарь поднимает глаза от доски.

Смерть: Твой ход, Антоний Блок.

Рыцарь не отвечает. Он видит, как Миа в лунном свете идет к фургону. Юф наклоняется, поднимает бьюк и на расстоянии следует за ней.

Смерть: Тебе что, играть надоело?

В глазах у Рыцаря мелькнула тревога. Пристально взглядывается в него Смерть.

Рыцарь: Надоело? Напротив.

Смерть: Ты чем-то встревожен. Что-то скрываешь?

Рыцарь: От тебя ничто не ускользнет. Верно?

Смерть: Ничто от меня не ускользнет. Никто от меня не ускользнет.

Рыцарь: Да, мне, в самом деле, страшно.

Будто бы по нечаянности смахивает фигуры краем плаща. Смотрит на Смерть.

Смерть: Тебе страшно.

Рыцарь: Я позабыл, где что стояло.

Смерть (смеется удовлетворенно): Я зато помню. Так легко ты меня не проведешь.

Смерть склоняется над доской, расставляет фигуры. Рыцарь глядит мимо, на дорогу. Вот Миа залезла в фургон. Юф берет лошадь под уздцы и ведет по дороге. Смерть сосредоточенно расставляет фигуры и ничего не замечает.

Смерть: Я вижу кое-что интересенькое.

Рыцарь: Что ты видишь?

Смерть: Следующим ходом — я объявляю тебе мат, Антоний Блок.

Рыцарь: Верно.

Смерть: Ну как, хорошо попользовался своей отсрочкой?

Рыцарь: Да.

Смерть: Приятно слышать. Теперь я оставлю тебя. В следующий раз, когда мы встретимся, тебе и твоим спутникам настанет срок.

Рыцарь: И ты разгласишь свои тайны.

Смерть: У меня нет тайн.

Рыцарь: Значит, ты ничего не знаешь.

Смерть: Да, мне нечего рассказать.

Рыцарь порывается ответить, но Смерти уже нет рядом.

Шуршат кроны. Сквозь листву просачивается утро, безжизненный, зыбкий свет, и лес стал недобрый, страшным. Юф едет по извилистой дороге. Рядом — Миа.

Миа: Замечаешь, какой странный свет.

Юф: Вот совсем развидняется, и гроза небось ударит.

Миа: Нет, не то. Тут что-то страшное. Слышишь, как ревет лес?

Юф: Дождь, наверное.

Миа: Нет, не дождь. Смерть за нами гонится. Нам не убежать. Догонит.

Юф: Нет еще, Миа. Пока еще нет.

Миа: Мне страшно. Мне страшно.

Фургон громыхает на камнях и корнях; скрипит, качается. Вдруг лошадь стала, насторожив уши. Лес вздыхает, лес ходит ходуном.

Юф: Миа, залезай в фургон. Скорей. Ляжем и Микаэля посередке положим.

Забираются в фургон и съеживаются рядом со спящим ребенком.

Юф: Это Ангел Смерти над нами пролетает, Миа. Ангел Смерти, и он очень большой.

Миа: Чувствуешь, как холодно. Я озябла. Я вся закоченела.

Дрожит как в лихорадке. Они натягивают на себя одеяло, жмутся друг к дружке. Стучит, колотится на ветру покрывающая фургон парусина. Лес ревет, как огромный зверь.

Огромным черным валуном выступает из рассветной мглы замок. Буря бушует и здесь, бьется об торцы и стены. Небо сумрачное, почти как ночью.

Антоний Блок привел в замок своих спутников. Но замок, кажется, покинут. Они бродят по покоям. Все пусто, гулко отдаются в тишине шаги. Снаружи ревет ливень.

Вдруг Рыцарь оказался лицом к лицу со своей женой. Они тихо смотрят друг на друга.

Карин: Те, кто вернулся из Святой земли, рассказывали, что и ты собрался домой. Я осталась тебя дожидаться. А все бежали от чумы.

Рыцарь молчит. Смотрит на нее.

Карин: Или ты меня не узнаешь?

Он молчит, кивает.

Карин: Ты и сам переменялся.

Она подходит ближе, испытующе в него вглядывается. Потом легонько касается его руки. В глазах у нее теплится улыбка.

Карин: Да, теперь я вижу, это ты. Что-то хоть таится и прячется, но осталось в лице, в глазах, от того мальчика, с которым я когда-то прощалась.

Рыцарь: Со всем тем покончено, я немного устал.

Карин: Да, я вижу—ты устал.

Рыцарь: Там со мной мои друзья.

Карин: Пригласи их, пусть войдут. Пусть разделят нашу утреннюю трапезу.

Все сидят вокруг стола в зале, по стенам освещенном факелами. Молча едят черствый хлеб, темную солонину. Карин сидит во главе стола и читает вслух по толстой книге.

Карин: «И когда Агнец снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса. И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб. И пришел иной...»

Трижды раздается мощный стук у входа. Карин перестает читать, поднимает глаза от книги. Йонс вскакивает, идет открывать.

Карин: «Первый Ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела».

Дождь перестал. И вдруг безмерная, страшная тишина заполнила большой, сумрачный зал. Неверные тени факелов дрожат на стенах, на потолке. Все напряженно слушают тишину.

Карин: «Второй Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью...»

Слышны шаги на ступенях. Йонс возвращается, садится на свое место, но больше не прикасается к еде.

Рыцарь: Там кто-то был?

Йонс: Нет, мой господин. Я никого не видел.

Карин подняла было голову, но тотчас снова склонилась над большой книгой.

Карин: «Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде «полынь»...»

Все поднимают головы. И видя, кто приближается к ним сквозь сумрак зала, они встают из-за стола, тесно прижимаясь друг к другу.

Рыцарь: С добрым утром, Повелитель.

Карин: Я—Карин, жена Рыцаря. Милости прошу ко мне в замок.

Плуг: Я—по кузнечному делу и работу свою, я так скажу, справляю неплохо. А это жена моя Лиза—Лиза, поклонись благородному господину. Иной раз с ней сладу нет, ну и пошумим когда, да ведь с кем не бывает.

Рыцарь закрывает лицо руками.

Рыцарь: Из тьмы взываем к тебе, Господи. Помилуй нас, ибо мы слабы, мы боимся, мы ничего не знаем.

Йонс (с горечью): Из тьмы, где ты, оказывается, пребываешь, где мы, стало быть, все пребываем... В этой тьме никто тебя не услышит, не разжалобится твоими страданиями. Утри слезы, и любуйся на свою бесчувственность, как перед зеркалом.

Рыцарь: Господи,—где бы ты ни был, ведь есть же ты где-то, Господи,—помилуй нас.

Йонс: Эх, дал бы я тебе слабительного, чтоб тебя прочистило от твоих забот касаемо вечности, да, видно, уж поздно. Ладно, понаслаждайся хоть последней минуткой, пока еще можешь глаза поворачивать да пальцами шевелить.

Карин: Молчи, молчи.

Йонс: Умолкаю, хоть и не по своей воле.

Девушка (на коленях): Это конец.

Юф и Миа лежат, прильнув друг к другу, и слушают, как дождь барабанит по парусине, хлещет, стучит, тише, тише, и вот уже падают только редкие капли.

Оба выбирают из укрытия. Фургон стоит на горе, под раскидистым деревом. Они смотрят вдаль, через горные гряды, леса, долины и море, сверкающее под солнечными лучами, выбившимися из-за туч.

Юф потягивается. Миа вытирает козлы и присаживается рядом с мужем. Микаэль карабкается к Юфу на колени.

Одинокая птаха пробует после бури голос. Каплет с кустов и деревьев. С моря веет крепким, терпким ветром.

Юф показывает рукой на темные тучи, прошитые блестящими нитями молний.

Юф: Миа! Я их вижу! Вижу! Там, в бурном, грозном небе. Они там все вместе. Кузнец, и Лиза, и Рыцарь, и Равал, и Йонс, и Скат. И грозный Повелитель — Смерть — их приглашает на танец. Всем велит взяться за руки и вместе танцевать. И первым идет сам Повелитель с косой и песочными часами, а Скат упирается, он позади со своею лютней. Они танцуют, танцуют и уходят прочь от восхода в темную страну, и дождь умывает им лица и стирает соленые слезы со щек.

Он умолк. И опустил руку.

Сын его Микаэль выслушал его речь, а теперь он тянется к матери и забирается к ней на колени.

Миа (улыбается): Ой, ну вечно ты со своими видениями!

Ингмар Бергман
Фанни и Александр *

Действующие лица

Фру Хелена Экдаль, урожденная Мандельбаум, вдова, бывшая актриса.

1. *Оскар Экдаль*, ее старший сын, директор театра.

Эмили Экдаль, его жена, актриса.

Аманда 12 лет }
Александр 10 лет } их дети.
Фанни 8 лет }

2. *Карл Экдаль*, профессор, ее второй сын.

Лидия Экдаль, его жена, по происхождению немка.

3. *Густав Адольф Экдаль*, ресторатор, делец, ее третий сын.

Альма Экдаль, его жена.

Петра 18 лет }
Енни 8 лет } их дети.

Эва, 7 лет, соседская девочка.

Фрекен Вега, кухарка фру Хелены.

Фрекен Эстер, горничная фру Хелены.

Алида и Лисен, кухарки.

Сири и Берта, горничные.

Май, хромоножка, няня в семье Оскара и Эмили.

Исак Якоби, еврей, коммерсант.

Арон около 20 лет } племянники Исака Якоби, сы-
Измаил около 16 лет } новья его сестры.

В театре

Господин Филип Ландаль, 73 года, режиссер и актер (благородный отец).

Фрекен Ханна Шварц, инженерю.

Господин Микаэль Бергман, молодой, подающий надежды, играет Гамлета.

Господин Мурсинг, играет Короля в «Гамлете».

Тумас Грааль, играет Герцога в «Двенадцатой ночи».

Юхан Армфельдт, играет Мальволио.

Грете Хольм, играет Марию.

Господин Салениус, играет Тобиаса Раапа.

Фру Синклер, страдает астмой, продает билеты.

Суфлерша.

Начальник канцелярии.

Фру Пальмгрен, канцелярская рабыня.

Реквизитор.

Доктор Фюрстенберг, домашний врач.

Полковник.

Ректор университета (Ректор Магнификус).

Епископ Эдвард Вергерус.

Хенриэтта Вергерус, сестра Епископа.

Фру Бленда Вергерус, мать Епископа.

Эльса Бергиус, тетка Епископа.

Малла Тандер, кухарка, похожа на крысу.

Карна

Сельма } служанки.

Юстина }

Дворник.

Пьяный кучер.

Паулин 12 лет }

Эсмеральда 10 лет } призраки.

Старый пастор.

Комиссар полиции.

Подкупленный священник.

Роза, 20 лет, няня.

Пролог

1

Через Город протекает довольно бурная река с порогами и стремнинами. На крутом холме возвышается Замок, внушительное кирпичное средневековое сооружение — там правит губернатор. В центре непритязательно-однообразной застройки стоит Домский собор, памятник набожности иной эпохи, — там мечет громы и молнии Епископ. Город гордится также отягощенными традициями Университетом и Театром, спектакли в котором идут каждый день. Кроме того, в Городе имеются недавно построенная Городская гостиница, отличающаяся скорее шиком, чем солидностью, две небольшие усердные конки, буравящие город в различных направлениях, весьма незатейливый Вокзал, район с каменными постройками для состоятельных граждан и район с ветхими домами ремесленников, студентов и поденщиков. По реке осуществляется незначительное судоходство, а Промышленность представлена двумя крупными мельницами, которые мелют зерно, выращенное на плодородной равнине. Есть также благоухающее производство по переработке кож с принадлежащей ему обувной фабричкой. Раскидистый Парк и знаменитый Ботанический Сад дополняют картину непритязательного благосостояния, глубоко укоренившегося чувства собственного достоинства и слегка сонливой культурной и научной деятельности.

Это замкнутый мирок, который не слишком тревожат бури и знамения эпохи. Новые мысли и революционные идеи перемальваются в пропитанных керосином чадом и насквозь продуваемых студенческих комнатах. В остальном Город живет, не заботясь о внешнем мире. Местная газета стоит на страже надежности и порядка и считает своим само собой разумеющимся долгом не волновать шесть тысяч верных подписчиков.

Жизнь в Городе идет по заведенному ритму. Зимой Город живет нормальной жизнью, весной его охватывает необычайное возбуждение, летом он тихо дремлет, чтобы в начале сентября проснуться под шум осенних дождей, пеленой затягивающих равнину, и гам студентов, заполняющих аудитории, сдающиеся в наем комнаты и харчевни. Театр открывает новый сезон, уни-

верситетский оркестр настраивает инструменты, студенческий хор прочищает голоса гороховым супом и горячим пуншем, по мокрым, усыпанным листьями улицам бредут туманными утрами школьники, профессора всходят на свои кафедры, и в высшей степени респектабельный городской Бордель вновь принимает гостей—офицеров расположенного поблизости гарнизона. И вот наступает зима, в ноябре выпадает первый снег, дуют холодные северные ветры, престарелые городские вдовы схватывают простуду и умирают от воспаления легких. По воскресеньям под свинцовым небом звонят погребальные колокола. Страдающие от похмелья студенты, словно по-зимнему вялые жуки, пробираются через сугробы в харчевню—к живительной выпивке и угольным печкам, иногда по улице прозвенят с фальшивым оживлением сани, и глухо шумят пороги, черная вскипающая вода тревожно бурлит, стиснутая льдом,—пробил час уставших от жизни самоубийц. В Театре играют великие Трагедии, и дым от голландских и дровяных печей стелется над засыпанными снегом крышами.

Но вот в один прекрасный день на дворе весна—непобедимая, она появляется внезапно, укутанная в холод и белое сияние. Город точно пьянеет. Сдаются экзамены, защищаются дипломы и диссертации, балы следуют один за другим—бесконечная череда пьянящих празднеств. У закладчиков дел по горло, оставляются на хранение зимние пальто, выкупаются фраки. Пережившие зиму старушки украшают собой кладбища или парки, наступает пора свадеб и безграничных надежд. Городские сады купаются в цветах фруктовых деревьев и сирени, студентки надели летние платья, почти каждый вечер играет гарнизонный духовой оркестр, а в Театре ставят неизбежные английские комедии.

Но однажды Город засыпает, кругом царит полнейшая тишина, даже шум порогов становится смиреннее. Дни длинные, вечера тихи. У студентов летние каникулы, зажиточные горожане завесили окна простынями, закрыли чехлами мебель, укутали тюлем хрустальные люстры, свернули ковры и укатали на лето к морю. Менее зажиточные переехали в свои садики на равнине или в усадьбы к богатым родственникам. Церковные часы отмеряют четверти и часы, солнце сжигает пустые улицы. На белых скамейках Эспланады сидят оставленные, одинокие. Город спит, не шевелясь, раскинувшись в белом зное, повисшем над равниной.

Таков ритм Города, его дыхание; большинство живущих в нем считают его хорошим городом, лучшего и представить себе нельзя; за будущее они не беспокоятся, и у них нет оснований стыдиться прошлого. По общему мнению, Власти правят мудро. Король государства охраняет решения Властей и блюдет интересы граждан. И наконец, над Королем простиер свою длань Бог, и потому почти в каждом доме, где есть рояль или пианино, играют в четыре руки вальс из «Веселой вдовы».

2

Театр был построен в начале XIX века, скоро ему исполнится сто лет. Несколько богатых граждан, обожавших лесные прогулки, холодные ванны и культуру, объединились и оплатили строительство Храма. Блеск и упадок сменяли друг друга. В начале 1860-х годов здание купил зажиточный коммерсант Оскар Экдаль, который только что женился на выдающейся молодой актрисе из Столицы. Он был человек умный и дальновидный и потому предоставил Театр в распоряжение жены на том условии, что сама она сцену оставит. У четы родился сын, тоже названный Оскаром. В отличие от матери из него получился довольно посредственный актер. Когда он в 1889 году женился на театральной ученице, мать отошла от дела, предоставив вести его молодоженам. Через год она овдовела и разделила пополам огромную парадную квартиру в доме на Площади, возведя стену посередине столовой. Молодая чета въехала в более солнечную половину.

Молодая женщина быстро овладела тайнами своего искусства и уже через несколько лет стала известной актрисой. Ее муж управлял Театром толково и дельно. Была нанята небольшая, но способная труппа. Дело процветало, о нем заговорили даже в Столице. Оскар и Эмили наслаждались своим непритязательным счастьем, омраченным лишь тем, что более десяти лет у них не было детей. Но потом один за другим родилось трое: Аманда, Александр и Фанни. Об этом и о многом другом я расскажу позднее.

В то время, о котором повествует наш фильм, театр представлял собой хорошо ухоженное, но довольно старомодное заведение. Правда, на сцену и в зал прорвали электрическое освещение, но этим дело и ограничилось. Новшества типа софитов, отражателей и реостатов там неизвестны. В Театре довольствуются

старыми добрыми рампами: на полу, под потолком, по бокам — с вкрученными в них маленькими разноцветными лампочками. Пол сцены по-прежнему сложен из широких сучковатых досок и круто спускается от брандмауэра к будке суфлера. На темных колосниках висят древние леса, бурные моря, низенькие крестьянские избы, величественные парадные залы и парочка наводящих ужас драконов, от которых не достает духу избавиться. Уборные актеров расположены в два этажа рядом с сценой, направо — для женщин, налево — для мужчин. Кабинет директора и канцелярия ютятся в трех крошечных комнатах прямо перед входом на сцену. Оскар Экдаль предпочитает принимать гостей в своей личной уборной, единственной, где есть водопроводный кран, и более или менее удобно обставленной.

Под покатым полом есть два трюма, один под другим. Там чахнут дряхлые, теперь уже списанные деревянные механизмы для смены кулис, приведения в действия потайных люков и для других таинственных целей. В верхнем трюме на бесконечных стеллажах хранится театральный реквизит. Склад мебели находится в нижнем трюме. Транспортировка осуществляется с помощью допотопного подъемника, работающего на ручной тяге. В углу нижнего трюма есть люк с тяжелой железной крышкой, под которой бурлит черная вода, по виду бездонная. С водой и люком связано ужасное преступление, а возможно, история с привидением. В брандмауэре имеются два высоких узких оконца, и иногда после окончания репетиций машинист открывает ставни. Солнечный свет врывается в помещение длинным, узким, резко очерченным лучом, мелкая пыль сцены клубится в потоке воздуха. Поскольку задняя стена театра выходит во двор, где растут два-три раскидистых дерева, в помещении очень тихо. Случается порой, что в темное пространство сцены залетит случайно какая-нибудь птица и, испуганно хлопая крыльями и непрерывно пища, устремляется к колосникам и к почерневшим потолочным балкам. Когда птица умолкает, тишина становится волшебной: слышатся давно угасшие голоса, мелькают бесплотные тени — следы неутоленных страстей. Пыльный воздух, прорезанный клиньями солнечного света, густеет от давным-давно умолкших голосов и замерших движений.

Занавес представляет собой спадающие величественными складками куски ткани, украшенные лентами и золотыми кистями. Но с изнанки он серого цвета,

в заплатках, с нашитыми крест-накрест рейками. На уровне глаз проделана дырка для того, чтобы актеры, оставаясь невидимыми, могли обозревать и считать зрителей. Слева расположен крошечный закуток режиссера, где имеются звонки и мегафон, а также два каната—один управляет завыванием ветра, второй раскатами грома. Над сценой витает неистребимый запах пыли, коптящих угольных печей и дохлых крыс.

Уютный зрительный зал имеет форму подковы, в нем есть партер из шестнадцати изогнутых дугой рядов кресел, обтянутых потертым красным плюшем, два плавно закругленных балкона и галерка. Нижний балкон разделен на ложи, по шести стульев в каждой, с отдельными входами. На верхнем балконе стоят узкие деревянные скамейки, обтянутые красной тканью. На галерке места только стоячие, но и билет туда стоит всего лишь двадцать пять эре, да к тому же, если пожелаешь, можешь принести с собой стул. Справа и слева от сцены—две элегантные, вместительные ложи. Одна предназначена для правления театра, а вторая предоставляется в распоряжение губернатора и бургомистра или Короля, если тому придет в голову посетить Городской Театр, чего еще ни разу не случалось.

Потолок зрительного зала расписан знаменитым сыном Города. Роспись считается в высшей степени ценной, хотя с годами она потемнела. На ней изображены парящие среди облаков греческие боги, которые чествуют юную Талию с нежными правильными чертами лица Хелены Мандельбаум. Это знак преклонения Оскара Экдаля Первого перед своей женой, который обошелся ему в несколько тысяч риксдалеров, о чем он часто с гордостью упоминал. Вокруг божественной картины подвешены шесть хрустальных люстр, мягкий мерцающий свет которых придает залу особую красоту. Разница между сценой и залом бросается в глаза. Зал наряден, хорошо убран, сверкает чистотой. На сцене грязно, пыльно, отдает запустением.

Не забыли в Театре и о плотских радостях. На уровне первого ряда расположена ресторация, где управляет младший брат Оскара, Густав Адольф Экдаль. Блюда здесь так аппетитны, напитки всегда подаются охлажденными до нужной температуры, а обслуга столь предупредительна, что иные зрители отдают предпочтение материальному вдохновению Густава Адольфа перед вдохновением более духовного свойства его брата. Иногда оживление становится настолько громогласным, что приходится срочно посы-

лать туда кого-нибудь из учеников с просьбой умерить веселье, потому что оно всерьез портит впечатление от какого-нибудь большого монолога или трогательной сцены. В остальном же отношения между братьями отличаются большой сердечностью.

И наконец, несколько слов о публике. Театр дает представления каждый вечер в течение восьми месяцев (на Рождество, в Страстную пятницу и на Пасху Театр закрыт). Через каждые три недели показывается премьера, и в принципе на премьерах бывают одни и те же зрители, которые, таким образом, смотрят все девять спектаклей. Это верная, хотя и несколько консервативная публика. Оскар Экдаль остерегается экспериментов. К Стриндбергу и Ибсену относятся подозрительно и потому их пьесы играют редко.

3

Когда Оскар Экдаль Первый женился на Хелене Мандельбаум, он купил не только Театр, но и роскошный каменный дом на другой стороне площади. Семейство заняло верхний этаж, оборудованный всевозможными удобствами. Дом отличался широким гостеприимством, а хозяйка — фру Хелена — вызывала всеобщее обожание и восхищение. После смерти Оскара Первого вдова предложила разделить апартаменты на две половины. Что и было сделано с помощью стены, возведенной посередине вместительной столовой. В стене скрывалась практически невидимая потайная дверь, которую с одной стороны закрывала внушительных размеров изразцовая печь, а с другой — пузатый буфет. Взрослые члены семьи дверь никогда не пользовались.

Оскар Экдаль Второй и его красавица жена Эмили заняли, как мы уже говорили, более солнечную часть квартиры, выходящую окнами в Городской парк с его кудрявыми вязами, покрытыми сочной травой лужайками, клумбами, фонтанами и статуями.

Отношения между молодой семьей по одну сторону потайной двери и свекровью по другую сторону были с самого начала разумными, но вряд ли сердечными.

Одной из причин такой сдержанности в отношениях послужила великая перестановка. Молодые совершили длительное свадебное путешествие по Центральной Европе, осматривая ее широко открытыми, горящими от любопытства глазами. Таким образом они открыли для себя новый стиль мебели, пришедшийся им по вкусу, и

им захотелось меблировать и свою квартиру в таком же духе. Оскар, который вообще-то был непритязательным человеком и слабым актером, знал, чего он хочет, и обладал талантом осуществлять свои идеи. К ужасу матери, старую мебель вывезли на театральный склад, апартаменты заполнили маляры, обойщики, водопроводчики и электрики. Светлые стены, легкие занавеси из набивного полотна с цветочным рисунком, простые драпировки, вместительная ванная с устройством для подогрева воды и ватерклозет — таковы были результаты их соединенных усилий. Старые дощатые полы покрыли линолеумом, а потемневший, скрипучий паркет застелили коврами с удивительными узорами. Ко всему этому добавилась мебель в чистейшем стиле модерн, сделанная по чертежам приезжего архитектора. Старую квартиру было не узнать, она наполнилась светом и воздухом.

Хелена Экдаль отреагировала на перемены вежливым молчанием, подозревая в них запоздалый бунт против родительской власти, что соответствовало истине. Винула она в этом невестку, но тему эту в разговорах никогда не затрагивала. Оскар безуспешно пытался уговорить мать установить центральное отопление и разобрать устаревшие голландские печи. К его изумлению, мать разразилась слезами, и впридачу ему пришлось выслушать упрек в том, что он, вероятно, больше ее не любит. Оскар так и не смог понять, какая существует связь между центральным отоплением и его любовью к матери, но решил больше не касаться этого вопроса.

Со временем в квартире все же провели телефон, и теперь можно было, не встречаясь, справляться о здоровье и других предметах. Враждебности в отношениях между двумя семьями никогда не было, враждовали между собой только кухарки — выдающиеся художественные натуры и незаурядные личности. Кухарка фру Хелены была женщиной старой, никто не знал ее настоящего возраста, она переходила по наследству от одного поколения семьи Экдаль к другому, отягощенная знаниями и традициями; другая кухарка — плотно сложенная дама средних лет — придерживалась новомодных идей по поводу воспитания и еды. Пока в семье молодых Экдалей не появились дети, соперницы сохраняли мрачный, христиански окрашенный нейтралитет, но как только малыши начали бесцеремонно бегать из одной кухни в другую, между кухарками разгорелась ожесточенная вражда,

продолжавшаяся до того самого дня, когда Александру исполнилось двенадцать лет и старая фрекен Вега внезапно умерла, склонившись над недоделанным именным тортом.

Осенью 1895 года Эмили уехала на гастроли в Гельсингфорс. Через год она разрешилась (после десятилетнего бесплодия) дочерью, названной Амандой.

В театр приняли молодого и очень способного актера с романтической внешностью. Пришло время сыграть «Даму с камелиями» с Эмили в роли несчастной гетеры и господином Пальмлюндом в роли пылкого Арманда. Спектакль стал одним из самых крупных успехов театра и был сыгран сорок шесть раз, редкий случай в этом театре. Новичок получил ангажемент в Столице, а Эмили — как утверждали некоторые — видели с покрасневшими от слез глазами и сбившейся на сторону прической. Она родила сына, которого называли Александром. Мальчик был маленький и слабенький, крестить его пришлось в больнице, но постепенно, благодаря нежным заботам матери, он выправился.

Через два года родилась Фанни, здоровенькая круглолицая девочка, очень похожая на архиепископа, побывавшего с инспекционным визитом в их епархии.

Быстрый прирост экдальской семьи дал повод к разного рода комментариям в Городе, в то время как непосредственные участники, казалось, были очень счастливы. Поскольку и Оскара и Эмили в Городе любили, сплетни довольно скоро утихли, уступив место радости при виде цветущей матери и ее ухоженных, веселых детей.

Рождение Аманды не вызвало у бабушки особого душевного волнения. Но тем горячее приняла она участие в полном опасностей начале пути Александра. И именно Александр, набравшись однажды мужества, осмелился толкнуть потайную дверь между двумя квартирами. Перед ним открылся притягательный и чуть пугающий мир. Конечно, он много раз бывал в гостях у бабушки. Но эти посещения всегда были ограничены определенными ритуальными правилами поведения. Сейчас, в это солнечное воскресное утро, он отправлялся в исследовательскую экспедицию. Бабушка вместе с фрекен Вегой и фрекен Эстер ушли в церковь на мессу. Квартира была пуста. Паркет поскрипывал под его крадущимися шагами. Над головой возвышался огромный обеденный стол. Александр сел, прислонившись спиной к гнутой ножке стола. На

коричневом с красной каемкой переднике спереди был пришит карман с вышитой на нем кошкой. Мальчик спрятал обе руки в карман — так он чувствовал себя увереннее, да, кроме того, было холодно.

За двойными окнами с узорчатыми ширмами и тяжелыми занавесями сиял ослепительный морозный зимний день. Стулья вокруг стола и стены были обиты темно-золотистой, резко пахнувшей кожей. За спиной Александра горой вздымался буфет, в пространстве между его двумя башенками слабо поблескивали стеклянные графины и хрустальные бокалы. На продольной стене слева висела картина, на которой были изображены белые, красные и желтые дома, выраставшие из синей воды; по воде плыли странные суда. Столовые часы, почти доходившие до лепного потолка, утрумо и глухо разговаривали сами с собой.

С того места, где он сидел, он мог видеть мерцающую зеленую залу. Зеленые стены, ковры, мебель, гардины — и пальмы в зеленых вазах. Он разглядел обнаженную белую даму с отрубленными руками. Она стояла, немного наклонившись вперед, и задумчиво глядела на Александра. Он много раз видел ее раньше, но никак не мог решить, считать ли ее чуточку живой и в таком случае немножко опасной, хотя в то же время необъяснимо привлекательной. Сейчас, в одиночестве, обнаженная дама с отрубленными руками была определенно живая, он чувствовал это нутром. На пузатом, отделанном золотом бюро с золотыми ножками под стеклянным колпаком стояли золотые часы. К циферблату прислонился мужчина, играющий на флейте, а на маленьком камушке сидела дама с глубоким вырезом на лифе, большой шляпе и в короткой широкой юбке, — оба тоже золотые. Когда часы били двенадцать, мужчина начинал играть на флейте, а дама — танцевать. Бабушка часто показывала, как работает механизм, но сейчас, в одиночестве, все было по-другому. Александру стало жалко флейтиста и даму, запертых под стеклянным колпаком.

В это воскресное утро бабушка встала поздно, широкая кровать с высокими резными спинками до сих пор не застелена, и от подушек хорошо пахнет бабушкиными розовыми духами (они называются «глицерин с розовой водой», и купить их можно в любой аптеке, но Александр этого не знал). Комната не слишком велика, обстановка в ней не менялась более сорока лет, все здесь осталось таким, каким было в день свадьбы в 1862 году, когда Хелена и Оскар Экдаль

впервые возлегли на супружеское ложе, на котором они больше двадцати лет развлекались, плакали, ссорились или держались за руки, а может быть, вели рассудительные беседы о театральном репертуаре, будущем детей, настроении свекрови и несчастьях друзей. Брак Оскара Экдаля Первого и его жены Хелены, урожденной Мандельбаум, как они сами считали, был счастливый, и они никогда не нарушали верности друг другу...

На стене, напротив кровати, висит, освещенный светом зимнего дня, портрет фру Хелены в роли Ифигении. От картины исходит удивительное сияние. Александру кажется, будто бабушка движется там, на полотне, он почти слышит ее голос, его мать играла эту роль, и он знает слова наизусть. Он наслаждается видом ее изящных рук, мягких губ, тяжелой крепкой груди под прозрачными одеждами, блеском кожи, серьезными, неправильной формы глазами, широким чистым лбом и вьющимися черными волосами.

Что можно еще сказать об этой комнате — кроме того, что она загромождена картинами, фотографиями и дорогими сердцу предметами? В бабушкиной спальне никогда не бывает по-настоящему светло, и убирать ее практически невозможно. Два раза в год из комнаты выносят мебель, из ковров и гардин выбивают пыль, драят пол, протирают каждый предмет, но через несколько дней все, как и прежде, покрывается слоем пыли, и в этой длинной темноватой комнате повисает тяжелый аромат духов, смешанный с запахом стареющего дерева и ветхого бархата. У дальней, торцової, стены стоит закругленный диванчик, обтянутый темно-красной, чуть потертой парчой. На нем набросано множество подушек самой разной формы, мягких и податливых. На этом диванчике Хелена Экдаль любит посидеть с внуком. Прижав к животу подушки, они сидят и разговаривают о жизни и искусстве, а иногда о Смерти и Загробной жизни.

Через всю квартиру тянется длинный темный коридор с высоким потолком; из окружающих его комнат и низких окошек над дверями, ведущими в кухню и комнату горничных, туда сочится колеблющийся сумеречный свет. Там, где коридор делает поворот, есть тайная комната: в двери, прямо над полом, просверлены пять дырок, а стены обиты красной материей; на них, за стеклом, в рамках висят картины, на которых изображены рыцарские замки и молодые красивые дамы под кольшущимися вуалями. В центре этой

тесной четырехугольной комнаты стоит трон с подлокотниками и спинкой, он тоже обтянут красной тканью; уголки и края окантованы латунью. Сиденье поднимается, а под сиденьем черная дыра — бездна, как думает Александр. Бабушка проводит здесь немало времени, пыхтя и вздыхая, Александр уже несколько раз предлагал составить ей компанию, чтобы ей не было так скучно, но бабушка всегда отказывалась. Отец Александра говорит, что бабушка страдает запорами из-за своей скупости. Ни Фрекен Вега, ни Фрекен Эстер никогда подолгу не задерживаются на троне. Они врываются в комнатку, шуршат там своими юбками, и не успеешь ты сосчитать даже до десяти, как они уже высказываются обратно.

В коридоре помещается внушительная железная печка, испускающая свой особый, чуть терпковатый запах тлеющих углей и разогретого железа. На кухне фрекен Вега варит на обед аппетитные, питательные щи, горячий аромат, который ни с чем не спутаешь, распространяется по всей квартире, вступая в высший союз с физическими испарениями, исходящими из потайной комнаты в конце коридора. Для маленького человечка, который, как Александр, едва не касается носом пола, от ковров свежо и сильно пахнет средством против моли, этим средством они успевают пропитаться за летние месяцы, когда лежат без дела, свернутые в рулоны. Каждую пятницу фрекен Эстер и фрекен Вега натирают старые паркетные полы мастикой и скипидаром, издающими невыносимый запах. Сучковатые дощатые полы пахнут мылом. Линолеум моют вонючей смесью кислого молока и воды.

От людей пахнет по-разному. Их одежда пахнет не только тканью, но и чадом, потом, табаком, духами. Обувь пахнет кожей, кремом и потом ног. Каждый человек — симфония запахов: пудра, дегтярное мыло, моча, выделения половых желез, грязь, помада. От некоторых пахнет просто человеком — от одних исходит запах надежности, от других — угрозы. Фрекен Эстер, горничная, носит парик, который она приклеивает к лысине специальным клеем. Она вся пропахла клеем. От бабушки пахнет увядающими розами. У матери Александра запах сладкий, словно ваниль, но когда она сердится, пушок у нее над губой увлажняется, и она начинает источать едва ощущаемое едкое амбре, в котором словно бы чудится опасность. Запах молоденькой, круглолицей, рыжеволосой служанки — ее зовут Май, и одна нога у нее короче другой — Александр любит

больше всего. Самое большое для него наслаждение — лежать в ее кровати, головой на ее руке, уткнувшись носом в грубую ткань ее рубашки. От нее пахнет потом и еще чем-то вкусным. Оба прекрасно знают, что находиться здесь Александру, очевидно, запрещено, но пока их еще никто не обнаружил, и они, как два дружелюбных зверька, продолжают наслаждаться обществом друг друга. От старшей сестры Александра исходит запах металла, это странно, но от нее пахнет в точности как от оловянного кубка, стоящего на курительном столике в библиотеке. От Фанни пахнет сладкими сливками и младенцем, хотя ей уже исполнилось восемь лет.

Если встать в зале под хрустальную люстру, погрузив ноги в нескончаемый лиственный узор ковра, замереть и задержать дыхание, можно услышать тишину, состоящую из множества компонентов: прежде всего шум крови в барабанных перепонках и часы, часы тикают повсюду, тикают и бьют, все разом. Потом еще гул пламени в голландской печи, черные железные заслонки дрожат и слабо позвякивают. Издалека доносятся звуки рояля, это соседская девочка разучивает гаммы, они едва слышны и все-таки навевают легкую печаль, неизвестно почему. За письменным столом в библиотеке сидит бабушка, склонившись над счетами, стальное перо царапает бумагу. В кухне гремят посудой, слышится голос фрекен Веги, потом все стихает, но фарфор и серебро продолжают плескаться в тазу.

Зимний день меркнет, мимо проехали сани, звенят бубенчики, цокают по наледи копыта, скрипят полозья. Часы на башне Домского собора отбивают четыре четверти и три часа. Почему мне так грустно, думает Александр, погрузив ноги в лиственный узор ковра в зале. Почему мне так грустно? Может быть, в сумраке прихожей неподвижно притаилась Смерть? Я ведь слышу ее дыхание — прерывистое, шипящее? Она пришла, чтобы забрать бабушку, которая сидит в библиотеке и записывает что-то в синюю бухгалтерскую книгу? Александру нестерпимо хочется броситься к бабушке и, зарывшись головой в ее колени, дать волю слезам, но он не смеет. Если он сдвинется с места, пошевелит хоть пальцем, Смерть очнется и опередит его. И там, в прихожей, завяжется изнурительная борьба между Александром и Смертью. Внезапно фрекен Эстер начинает бросать железной лопатой уголь в печку, громкий звук приносит избавление, и жуткая гостья наконец-то исчезает.

Сумерки, расслоенные тяжелыми складками гардин, синеют и густеют. Бабушка встает из-за стола и приносит керосиновую лампу. Сын подарил ей электрическую настольную лампу с железной подставкой и зеленым фарфоровым абажуром, но бабушка спрятала ее в большой шкаф и по-прежнему пользуется той самой керосиновой лампой, которая освещала конторку Оскара в Театре. Вспыхивает желтое пламя, запахло керосином, она водружает на место стеклянную трубу и колпак. Бабушкина тень вырисовывается на книжных корешках. В прихожей и зале мерцают угольные лампы. Из-за отбрасываемых ими теней мрак полностью не исчезает. Сумерки еще больше сгущаются. По скользкому обледенелому тротуару осторожно шагает фонарщик с длинным шестом в руках. Вот он зажигает газовые фонари. Они отбрасывают тени на потолок залы. Александр видит горы и моря, ему чудятся чудовища и дикари. Бабушка поворачивается к нему лицом, он не видит ее глаз, она протягивает руку и ласково спрашивает, не хочет ли он поиграть перед обедом в карты.

Я должен сказать несколько слов и о дворе, расположенном позади экдальского дома. Арка, которая на ночь закрывается тяжелыми резными дубовыми воротами, отгораживает двор от улицы. Въезд выложен неровным булыжником, и, когда через арку во двор заезжают лошади и повозки, от грохота начинает дребезжать весь дом. Разговоры о том, чтобы заасфальтировать въезд, ведутся давно, но до сих пор ничего не сделано. Двор довольно обширный, неправильной формы, границей служат трехэтажный доходный дом попроще, стоящий под углом к дому, обращенному фасадом к улице, ряд каретных сараев, конюшен и прачечных под одной крышей и брандмауер. Между этими постройками виден кусочек Городского парка. В центре двора растет высокий каштан, земля только частично выложена камнем, словно средневековые пыточные дыбы возвышаются там два сооружения для выбивания ковров, заложенный колодец с ручным насосом сторожит конюшню.

Фру Хелена держит верховую лошадь, упряжную лошадь, две коляски с блестящим черным верхом и сани, а также кучера в ливрее и конюха, сына кучера. Они живут в двух комнатках над конюшней. В одном из сараев стоит «даймлер» Оскара. Им пользуются только летом; Оскар — страстный, но довольно неуверенный в себе водитель. Обе прачечные всегда полны

сердитыми матерями и бледными малышами. Из открытых дверей и форточек вырываются клубы пара, доносятся не умолкающие ни на минуту громкие голоса. В остальных помещениях этого длинного желтого обветшалого строения располагается маленькая фирма, занимающаяся извозом. Дело ведут три брата чуть старше средних лет и четыре тощие кобылы. Братья вместе с черноволосой экономкой живут в мансарде доходного дома. У экономки весьма интересная репутация и шестеро детей, все одинаково тощие, бледные и вечно простуженные.

На нижнем этаже, справа от лестницы, помещается примечательная лавка, владелец которой — человек не менее примечательный: высокий, худощавый, сутулый, с большими бледными ладонями, длинной бородой и локонами возле ушей, черными глазами и узким белым лбом. На голове он носит засаленную шляпу с круглыми полями. Его зовут Исак Якоби, и каждый четверг он обедает у фру Хелены Экдаль. Фрекен Эстер называет его противным грязным евреем и с удовольствием рассказывает Александру, что он убивает маленьких детей и пьет их кровь. Александр не верит фрекен Эстер, но благодаря ее рассказам и без того таинственная личность Исака вызывает у него еще большее любопытство.

Лавка тоже обладает магической притягательной силой. Когда тыходишь туда, толкнув стеклянную дверь, звенит колокольчик. За прилавком в черном кресле-качалке сидит Исак Якоби, обычно он читает книгу с незнакомыми письменами. Фанни и Александр часто бывают в лавке еврея. Аманда туда никогда не заходит, она говорит, что там дурно пахнет, а во внутренней комнате лежит разложившийся труп. Отчасти это правда. В комнате, где Исак Якоби хранит самые драгоценные для него предметы, в стеклянном ящике покоится мумия. Фанни и Александр каждый раз просят показать им мумию, вид у нее жуткий, с лица сняты золотая маска и повязка, видны волосы, уши, остатки губ, улыбающийся рот и длинный сломанный нос. Помещение лавки уходит в глубь дома, окна в многочисленных комнатах грязные, частично забитые досками, их закрывают пыльные занавеси. На длинных полках, на больших столах, на полу и под потолком — тысячи самых разнообразных предметов. Никто никогда не слышал, чтобы еврею удавалось хоть что-нибудь продать. Но никто и не видел, чтобы он что-нибудь купил. Все это сплошная тайна.

Двор живет богатой и разнообразной жизнью. Это относится и к животным, и к людям. Воробьи беснуются на каштане или пируют на кучах лошадиного навоза, бесчисленные жирные кошки проводят дни в беззаботной праздности среди мышей и крыс, дети и собаки валяются на гравии и блеклой неухоженной траве. Дворник и привратник пьянствуют за уличным сортиром возле конюшен под ядовитые реплики женщин с пивоварни.

Детям семьи Экдаль запрещено играть во дворе. Под присмотром хромой, но веселой Май они шествуют в Городской парк, где к их услугам подходящее общество и приличествующие их положению горки песка.

РОЖДЕСТВО

1

Еще со времен Оскара Экдаля Первого стало традицией в час дня в Сочельник давать «Представление о Радостном Рождестве Христовом». По этой традиции на представление собирается так же много народу, как и на рождественскую заутреню в Домском соборе. Присутствуют даже епископ Эдвард Вергёрус и бургомистр Фальстрём, губернатор Пансаршерна, Ректор Магнификус Адам Бозтиус и множество других выдающихся граждан со своими семьями.

Представление идет к концу. Мария, Иосиф и дитя спят в своей хижине. Слышится небесная музыка, сцену заливают свет, и с колосников медленно опускается одетый в белое Ангел в окружении Ангелов поменьше, самых разных размеров. Это Первая Дама театра Эмили Экдаль, уже много лет исполняющая эту важную роль. Ангелочков играют ее дети Аманда, Александр и Фанни и их кузина Енни. Когда Ангелы приземляются на мостик, расположенный на уровне крыши хижины, просыпается Иосиф, которого незатейливо, но достойно играет директор Театра, Оскар Экдаль. Такова традиция, и Оскар приносит себя в жертву.

Ангел:

Брось, Иосиф, страх пустой,
всегда с тобою Ангел твой,
тебе его не виден шаг,
но при тебе он на часах.

Послал тебе со мною весть
Творец всего, что в мире есть.
Марию с чадом надобно будить,
отсюда прочь скорее уводить.
Занес уж длань злодейскую свою
Царь Ирод над младенцем в сем краю.

Иосиф:

Я все в уме запечатлел
и сделаю, как ты велел.
Господней милости хвала,
что сына моего спасла.

Все выступающие устремляются на сцену. Оркестр исполняет несколько тактов из рождественского хора-ла. Эмили собирает вокруг себя всех четырех детей и с улыбкой обращается к публике.

Эмили:

На этом представление кончается,
а всяко дело ведь концом венчается.
Иосиф сына Божья прочь унес,
и был спасен Иисус Христос.
В сей пьесе дан урок нам свят,
что Божьи ангелы хранят
мужей, и жен, и малых чад.

Дева Мария, которую играет Ханна Шварц, раскрывает объятия. Вот уже три года, как она перешла на роли инженеру, и популярность ее велика, особенно среди пожилых джентльменов.

Ханна:

На Рождество пусть каждый дом
сияет светом и добром.

Теперь настала очередь самого старого и самого выдающегося актера театра, господина Филипа Ландаля,—ему семьдесят три года. Он шуршит шаргалкой (черт, с этими короткими стихотворными репликами такая морока).

Филип:

На Рождество родители и дети
пусть веселятся в лучезарном свете.

Вперед выходит Александр Экдаль. Ему десять лет, он бледен, худ, волосы чуть жидковаты, крупный нос,

синие близорукие глаза, широкий рот, который часто растягивается в скошенной, смущенной улыбке.

Александр (откашливается):

Пускай не скроет сумрак ничего,
пускай для всех сияет Рождество¹.

Занавес опускается под бойкие аплодисменты, которые, однако, быстро затихают, потому что все спешат домой к праздничному столу. Занавес опускается в последний раз, и актеры поворачиваются к правой кулисе. Оттуда появляется Густав Адольф Экдаль, излучающий доброжелательность и повышенное кровяное давление, в сопровождении четырех хорошо подкрепившихся официанток с подносами, уставленными всевозможными яствами; за официантками следуют четыре официанта с чашами горячего пунша, обжигающего вина и только что снятого с огня глинтвейна. Последней входит Альма Экдаль (рослая жена Густава Адольфа) вместе со своей восемнадцатилетней дочерью Петрой, точной копией веселой мамыши. Они с трудом тащат открытый кожаный чемодан с рождественскими подарками персоналу Театра и их семьям.

Итак, все собрались — актеры в своих костюмах, рабочие сцены, принаряженные, причесанные и немножко раскрасневшиеся от предвкушения праздника, костюмерши, кассирши, дамы из парикмахерской и конторские служащие с серьезными лицами; это довольно многочисленное сборище — тридцать четыре человека взрослых и тринадцать детей. Все разбирают бокалы, Оскар Экдаль всходит на лестницу, ведущую в хижину Марии и Иосифа, его окружают кольцом, сейчас Директор Театра произнесет рождественскую речь, его отец был острословом, душой общества, его рождественские выступления были гвоздем сезона, сын не отличается ораторскими способностями, но его ценят, и рождественская речь должна быть произнесена.

Оскар: Дорогие друзья, дорогие Сослуживцы, моя дорогая Семья! Вот уже двадцать два года я поднимаюсь сюда и произношу речи, не имея ни малейшего таланта к такого рода выступлениям...

Он, хитро улыбаясь, окидывает взглядом присутствующих, и все непринужденно улыбаются в ответ,

¹ Перевод стихов на с. 335—337 А. Парина.

поскольку считают его чертовски достойным человеком.

Оскар (задумчиво): ...такого рода выступлениям. Мой единственный талант, если можно вообще говорить о таланте в моем случае, состоит в том, что я люблю наш Маленький Мир, ограниченный толстыми стенами этого дома. И мне нравятся люди, которые работают в этом маленьком мире. Снаружи находится Большой Мир, и иногда Маленькому Миру удается показать Большой Мир так, что мы начинаем лучше его понимать или даем возможность приходящим сюда людям на несколько мгновений или секунд...

Он изучает бокал, который держит обеими руками. Стоит полная тишина, только в темноте чердака слабо завывает метель. Когда Оскар Экдаль вновь поднимает голову, все замечают, что он необычайно бледен, а в глазах стоят слезы.

Оскар: ...на несколько секунд забыть жестокий внешний мир. Наш Театр мал—небольшой островок порядка, ясности, заботы и любви. Не знаю почему, но сегодня я ужасно взволнован, чувствую себя до смешного торжественно, не могу даже объяснить, что я чувствую. Надеюсь, вы не будете против, если я закончу очень коротко.

Он качает головой, поднимает бокал и смотрит на собравшихся вокруг него людей.

Оскар: Моя мать и я, моя жена и мои дети, мы желаем всем вам счастливого и радостного Рождества. Я надеюсь, мы вновь встретимся с вами после праздника, укрепившись душой и телом. Счастливого Рождества!

Густав Адольф: Счастливого Рождества, Оскар! Счастливого Рождества, Эмили!

Все пьют за здоровье семейства Экдаль и друг за друга.

2

Борясь с беснующейся, налетающей словно со всех сторон света снежной вьюгой, семья Экдаль пробирается через площадь. Башнями возвышаются сугробы, мимо скользят три пары саней, набитых возбужденными предстоящим празднеством людьми, в руках у них

факелы, безумствуют колокольчики, из лошадиных ноздрей валит пар. Напротив Театра сверкает огнями экдальский дом. На каждом окне стоят изогнутые дугой подсвечники с зажженными свечами.

Все приготовления к торжественному рождественскому обеду у Хелены Экдаль закончены. Зажжена елка, сияют канделябры, люстры и бра, в печах гудит огонь.

На фрекен Веге и фрекен Эстер черные шелковые платья с крахмальными белыми фартучками и высокие, обшитые кружевом шапочки на искусно уложенных волосах.

Сама фру Хелена надела платье из темно-красной парчи, тяжелые украшения и королевские ордена. Волосы у нее по-прежнему темные и блестящие, чуть тронутые сединой, кожа белая и гладкая, темно-синие глаза не утратили прозрачности и зоркости, руки мягкие, без морщин и пятен.

Сейчас она стоит у балконной двери и смотрит, как ее большая семья, ее сыновья, невестки и внуки, смеясь и галдя, преодолевают снежные заносы внизу, на площади. В Театре один за другим гасят огни, скоро его совсем поглотит тьма. Тяжелые газовые фонари перед парадным входом раскачиваются на ветру, светильники мерцают и подмигивают.

В дом вваливается ее средний сын, профессор Карл Экдаль, с женой Лидией. Они ссорятся в прихожей, но, увидев мать, Карл расцветает и шумно здоровается. Это высокий, дородный человек, почти лысый, но с окладистой бородой и бакенбардами. Его жена — толстая хлопотливая немка, которая, несмотря на то что прожила в стране двадцать лет, так и не выучила язык. У нее свежая кожа, внушительных размеров грудь и большие зубы, она всегда в прекрасном настроении, даже когда ссорится. Детей у Карла и Лидии нет, и всю свою нерастраченную нежность они отдают восьми кошкам сомнительно благородного происхождения. Они нагружены подарками, которые у них забирает фрекен Эстер, укладывая их в большую бельевую корзину, уже доверху наполненную великолепными свертками.

Лидия с бурной радостью здоровается со свекровью, та отвечает на приветствие с дружелюбным достоинством. Карл, выпив рюмку коньяка, закурил сигару. Профессор — завзятый пьяница, но студенты его любят.

В экдальскую гостиную входит Исак Якоби. Он весь светится торжественным восторгом, его вечерний ко-

стюм безупречен, волосы и борода аккуратно расчесаны, кончики черных бровей элегантно изогнуты вверх; глубоким басом, немного в нос, он выпрещенно превозносит красоту фру Хелены и дарит ей розочку из чеканного серебра с шестью сверкающими рубинами, заменяющими шипы.

На лестнице раздается шум и грохот, волна хохота и гама прокатывается по всему дому, распаивается входная дверь, и в квартиру вваливаются дети, они бежали наперегонки по лестнице и сейчас задыхаются от смеха, морозного воздуха, горячего глинтвейна и предрождественской лихорадки. Это Аманда, старшая, осенью она собирается поступать в балетную школу при столичном оперном театре, это Александр, десяти лет, мученик собственных фантазий—по крайней мере он сам себя таковым считает,—и Фанни, маленькая, розовощекая, решительная. С ними и Енни, страстная, но застенчивая девочка, тайно влюбленная в свою старшую двоюродную сестру Аманду.

За ними появляются и взрослые: Эмили и Альма, в обнимку, покрасневшие от прогулки; Оскар под руку с радостной крепкой Петрой, он с улыбкой слушает бесконечный рассказ племянницы об удивительном событии, случившемся в школе домоводства, где она имеет удовольствие учиться вот уже два года; последним входит Густав Адольф, немного навеселе от всех принятых в Театре напитков. Он заигрывает с нянькой семьи Экдаль, круглолицей хромой Май. Та, хихикая, обороняется. С черного входа на втором этаже входят горничные Сири и Берта, а также кухарки Алида и Лисен. Прислуга профессора уехала на Рождество в Берлин, что всеми воспринимается с восхищением.

Собравшиеся здороваются с Хеленой Экдаль: сыновья учтиво целуют ей руку, невестки слегка касаются губами щеки, дети крепко обнимают и целуют ее в губы, и, наконец, прислуга с улыбкой на лицах приседает в достаточно глубоком реверансе. Дядя Карл играет на рояле польку. Густав Адольф инспектирует кушанья на кухне, а Оскар докладывает матери о представлении и о выручке. Эмили и Альма втаскивают тяжелую бельевую корзину с рождественскими подарками и ставят ее рядом с елкой. Исак Якоби шумно развлекается с Енни и Фанни, которых он усадил к себе на колени. Александр и Аманда, забыв про всякую церемонность, кувыркаются на ковре залы. Фрекен Вега и фрекен Эстер суетливо снуют между кухней,

буфетной и опять кухней, хотя все уже давным-давно готово.

Лидия Экдаль разговаривает на непонятной смеси языков с Петрой, которая не понимает, что говорит ее тетя, но отвечает наобум, как только Лидия переводит дух. Сири, Берта и Май, хихикая, шепчутся с Алидой и Лисен. Тема беседы настолько же приятна, насколько и неисчерпаема — живейший интерес Густава Адольфа к молоденьким женщинам. У каждой из девушек наготове более или менее правдивая история о подвигах господина Экдаля, Май и Лисен могут даже похвастаться определенным опытом. Однако ни одна из них не чувствует себя оскорбленной и не считает поведение ресторатора неприличным. Наоборот, о нем отзываются как о миллом и дельном человеке, вполне имеющем право на маленькие развлечения. Даже жене не приходится в голову его ревновать.

По традиции рождественский обед сервируется во вместительной кухне фру Хелены. Кухня разукрашена всевозможными рождественскими дорожками, скатерками, гномами, салфетками, фонариками и самодельными свечами. По той же традиции господа и прислуга обедают вместе, рассадка свободная. Кушанья выстроились на плите, на покрытых красивыми скатертями столиках для мытья посуды и на длинном сервировочном столе. Каждый накладывает, сколько хочет и сколько позволяет ему желудок. Выбор блюд богатейший: бесчисленные сорта сельди, колбас, студней и паштетов, заливное, мясные тефтельки, крошечные бифштексы и котлетки. Затем следует ритуальное обмакивание кусочков хлеба в отвар из-под свиного окорока. Чтобы успокоить желудки и подготовить их к последующим нагрузкам, едят нежное, ароматное пюре. Потом подается рождественский окорок с гарнирами, а после того, как все выскажут свое мнение о его вкусовых достоинствах и сравнят с прошлогодним, наступает очередь рыбы — сайды или трески, приготовленной особым образом: вяленую рыбу вымачивают в воде, после чего она маринуется в растворе соды и извести. Такая рыба считается полезной и для здоровья. Рыбу запивают белым бордо, которое в свою очередь возбуждает желание отведать терпкого бургундского и хрустящих, с пылу с жару, белых куропаток. И наконец, на десерт — рисовая каша, фруктовый компот и рождественский торт. Все оживленно говорят, не слушая друг друга, время от времени поднимается кто-нибудь из братьев Экдаль и выступает с импровизи-

зированной речью в стихах или запекает песню.

Пьют водку, пиво, белое вино, красное вино, мадеру, пунш и коньяк. Все галдят, перебивая друг друга, и только фрекен Вега и фрекен Эстер застыли в молчании. Сочельник для них самый мучительный день в году. По их мнению, никак не подобает сажать вот так за один стол и слуг и господ. Уже больше сорока лет приходится фрекен Веге и фрекен Эстер терпеть эту недостойную трапезу, к тому же и приготовленную собственными руками фрекен Веги.

Профессор Карл Экдаль привлекает к себе внимание Александра: лицо у профессора налилось кровью, пот течет градом, голубые глаза приобрели маслянистый блеск и чуть косят за стеклами пенсне в золотой оправе. Александр в свою очередь делает знаки Фанни и Енни, которые слегка опьянели от лимонада и праздничного настроения. Профессор осторожно встает из-за стола, поклонившись, просит прощения и исчезает за углом коридора, ведущего в буфетную. Александр, Фанни и Енни незаметно крадутся за ним. С горящими от любопытства глазами они следуют за дядей Карлом по пятам. Вот они уже в прихожей, у профессора Экдаля в руках по горящей свече, он отдает их Фанни и Енни. Беззвучно открывает он дверь на широкую, гулкую лестничную площадку с расписным потолком и резвящимися купидонами, красными коврами и латунными украшениями, облицованными мрамором стенами и оконными витражами.

Дядя Карл предупреждающе шикает, немного смущенно опускает подтяжки. Лица детей побледнели от напряженного ожидания. Профессор Экдаль слегка наклоняется вперед, упирается руками в перила и кричит. И словно по волшебству из дяди Карла вылетают глубокие, насыщенные звуки органа, завершающиеся громоподобным и как бы вибрирующим грохотом. Фанни и Енни держат горящие свечи всего в нескольких сантиметрах от профессора. Мгновение высочайшего напряжения... и на лестничной площадке экдальского дома гремит пушечный выстрел. Язычки пламени на свечах затрепетали и погасли.

3

Пока мы любуемся прекрасной картиной рождественского обеда в кухне Экдалей, я расскажу, как члены этой семьи выражают свои чувства по отношению друг к другу. Прежде всего бросается в глаза их

нежное внимание. Они хватают друг друга, трясут друг друга, бьют друг друга по спине, похлопывают, ласкают друг друга и обнимаются, они восторженно чмокаются, одаряют друг друга полновесными влажными поцелуями, держатся за руки, смотрят друг другу в глаза, треплют друг друга по волосам. Они охотно и драматически ссорятся, плачут и ругаются, ища союзников, но и мирятся столь же легко, давая друг другу торжественные клятвы и обмениваясь доказательствами нежности — и то и другое с одинаковой искренностью.

Дети, несмотря на господствующие в обществе принципы воспитания, втянуты в эту экдальскую атмосферу всеобщей любви, они живут как бы под защитным колпаком физической нежности. Даже фру Хелена способна на страстную преданность, прежде всего по отношению к детям. Но и сыновьям, и близким друзьям удается иногда насладиться чувствительной любовью старой дамы. К невесткам она относится все же чуть сдержанно и обожает с изощренной утонченностью отмерять доказательства своей любви.

Они живут одной семьей, делят горе и радости, ссорятся и любят. Ресторан и Театр служат естественным выходом для их жажды деятельности. Даже летом они не разлучаются. Оскар Экдаль Первый построил четыре великолепных загородных дома на мысу во фьордах. Там семейство вкушает улады этого времени года, освободившись от крахмальных воротничков и корсетов, в мятых льняных костюмах, развевающихся капотах и широкополых брилях. Зеленый мыс звенит от возгласов и смеха, полощутся на ветру флаги, где-то в открытом окне пиликает скрипка, грабли царапают гравий дорожки, лает собака. Экдали празднуют лето в Раю.

Рождественский обед окончен, теперь все, притоптывая, потея, подпевая, повели хоровод. По традиции его возглавляет фру Хелена, прическа ее растрепалась, одной рукой она держит за руку Фанни, в другой крепко зажала свои широкие юбки, обнажив изящные ножки в шелковых чулках с вытканым на них узором из цветов и бабочек. За Фанни идет поющая и хихикающая Май, за ней Густав Адольф с лоснящимся от пота лицом. Пользуясь царящим вокруг гамом, он делает няньке неприличные предложения. За Густавом Адольфом Экдалем — дети, которые стараются произвести побольше шума. За ними профессор, его жена,

фрекен Эстер, фрекен Вега, Алида, Берта, Сири и Лисен. Потом идут Оскар Экдаль, немного бледноватый, но тем не менее веселый, и Эмили и Альма, которые громко, но беззлобно комментируют заигрывания законного супруга с Май. За ними Исак Якоби, смиренно подчиняющийся утомительному семейному ритуалу, и замыкает цепочку толстая Петра, которая не поет, потому что переела. Хоровод проходит через обе квартиры, двери в прихожих и потайная дверь широко распахнуты, пол ходит ходуном, дом трясется, позвякивают хрустальные люстры. Наконец, смеясь и отдуваясь, все располагаются в гостиной фру Экдаль, елку осторожно отодвигают от эркера к широкому дверному проему, ведущему в столовую.

У Оскара Экдаля в руках семейная Библия. Он усаживается на подставку, где раньше стояла елка. На собравшихся снисходит торжественное настроение. Оскар вынимает ручку с золотым пером и открывает огромную книгу. Сейчас он будет читать рождественское Евангелие, но сначала предстоит записать важнейшие семейные события, происшедшие за год, на одном из форзацев, уже заполненных записями предыдущих лет (начиная с 1862 года, когда Оскар Экдаль Первый женился на молодой актрисе Хелене Мандельбаум).

Семейство негромко обсуждает, что считать самым важным, что менее важным. Фанни, например, при поддержке Енни настаивает на том, что смерть кота Аякса следует занести в книгу как событие важное и печальное. Дядя Карл напоминает о смерти престарелой тетушки Эммы; одни считают кончину тетушки Эммы более значительным событием, чем смерть кота, другие придерживаются противоположной точки зрения. Оскар разрешает спор, записав и то и другое.

4

В детской царит суматоха и возбуждение. По традиции Енни проводит рождественскую ночь у своих двоюродных сестер и брата. Аманда, которая уже целый год живет в отдельной комнате, перетаскала матрас и постельное белье к остальным детям. Рядом с каждой кроватью кучей навалены рождественские подарки, чтобы утром можно было сразу же приступить к их изучению. Сейчас в детской разыгралась война подушками, в которой принимает участие и Май; на детях, кроме Александра, длинные ночные рубашки, Александр в рубашке до колен, манжеты и воротничок

украшены красной каймой. Все кричат вразнобой. И громче всех Май, она немножко навеселе. Одна подушка лопнула, обрушив на комнату снегопад из перьев, Аманда воспользовалась случаем и исполнила танец снежинок, подпевая себе высоким фальцетом. Енни носится между умывальной и детской, преследуемая Май, и зовет на помощь.

В комнату входят Эмили и Альма — они пришли пожелать спокойной ночи. Май, смущаясь и хихикая, пытается собрать перья на совок, но безуспешно. Решают оставить на ночь все как есть. Эмили зажигает ночничок под розовым абажуром и ставит его за трехстворчатой рождественской ширмочкой, красующейся на высоком белом комод. Электрическое освещение гасят. Пламя свечи мерцает за священными картинками: слева — три волхва следят за появившейся звездой, справа — пастухи на лугу и ангелы, провозглашающие свою весть, в центре — Мария с ребенком и Иосиф в хлеву. Рисунки выполнены очень натурально и живописно.

Было бы неверно утверждать, что дом Экдалей отличается какой-то особой религиозностью, но дети читают на ночь молитву, семейство ходит в церковь на проповеди епископа и придерживается самого общего и расплывчатого представления о добром, но далеком боге, который все устраивает к лучшему, по крайней мере в отдаленном будущем. Вечерняя молитва детей весьма короткая и стандартная, они читают ее хором, громко, сцепив руки и стоя на коленях возле кровати: «Благодарю тебя, боженька, за этот день, помоги мне стать хорошей девочкой (или мальчиком). Да не оставит меня ангел всю ночь. Господи, храни папу и маму, дедушку и бабушку, меня саму (самого), моих сестер и братьев, моих двоюродных сестер, дядей и тетей, фрекен Вегу, фрекен Эстер, Май, Сири и Берту, Алиду и Лисен и дядю Исака и всех людей, аминь».

Быстро отбарабанив молитву, дети юркают в постель. Благоухающая Эмили и пахнущая свежеевпеченным хлебом тетя Альма обнимают и целуют всех по очереди. Поцелуи и объятия на ночь являются долгим и обстоятельным ритуалом, в котором смешиваются традиция и импровизация. Наконец обе матери, держась за руки, смеясь и болтая, удаляются. Из квартиры бабушки доносятся музыка и пение, но довольно слабо, это поет Лидия, а аккомпанирует ей на рояле папа Оскар.

Внезапно в детской становится очень тихо, от улич-

ных фонарей по потолку бегут узкие полоски света, мерцает ночник за ширмочкой, фигуры кажутся почти живыми, они точно двигаются и перешептываются. Енни заснула в рот средний и указательный пальцы, Фанни, прижав к щеке свое старенькое, изношенное детское одеяльце, смотрит, прищурившись, на ширмочку, Александр лежит на животе, подперев руками подбородок, рядом с ним коричневый потрепанный мишка по имени Балус; Май как-то сшила ему костюм, только благодаря которому, кажется, и не рассыпается его длинное, отощавшее игрушечное тельце, хотя голова держится на одной ниточке и одно ухо оторвано. Аманда, свернувшись калачиком, сидит на матрасе, накинув на плечи одеяло, и неторопливо листает большую книгу, подаренную ей на Рождество. На каждой странице красивая цветная картинка с изображением известной балерины или танцовщика, текст написан по-русски. При слабом свете ночника они кажутся невыразимо прекрасными и пробуждают у Аманды чувство страстной любви и грусти. По улице пробегает легкий ветерок, чуть подвывает голландская печь, где за круглой дырой заслонки еще тлеют раскаленные угли, словно красные глаза мерцают в темном углу. Шумят деревья в Городском парке. Потом все стихает. В бабушкиной квартире запели хором. Песня красивая, но немного печальная:

Freut euch des Lebens,
weil noch das Lämpchen glüht
pflücket die Rose eh' sie verblüht...¹

Вдруг неплотно закрытая дверь, ведущая в спальню родителей, распаивается настежь, зажигается электрический свет, и в детскую врывается Май. Рыжие волосы уложены в тугий узел, она наряжена в ярко-голубое вечернее платье, шелковые чулки и туфли на высоких каблуках. Май воздевает к потолку свои белые руки и, прихрамывая, кружится в танце, с поворотами и прыжками, она обезумела от счастья.

Май: Посмотрите, что мне подарили на Рождество. Посмотрите, что мне подарила фру Экдаль, с ума сойти! Я *ужасно, ужасно* красива, ведь правда? Совсем как настоящая дама, ну разве я не хороша?

¹ Ты жизнью наслаждайся,
пока в лампадке ярк огонек,
ты розан рви, пока он не поблек...

Перевод с нем. А. Парина.

Она вертится, смеется и что-то шепчет. Потом гасит свет и обнимает Александра.

Май (шепчет): Сегодня тебе нельзя спать в моей постели, потому что у меня будет гость, понимаешь, а Май ведь не может уложить сразу несколько мужчин в свою постель, ты же понимаешь. Но ты все равно знаешь, что я люблю тебя больше всех!

Александр холодно принимает бурные проявления нежности со стороны Май и ложится плашмя, отвернувшись к стене.

Май, тихонько хихикая над ревностью своего обожателя, на цыпочках выходит из комнаты.

Снова становится тихо. Из бабушкиной квартиры слышатся разговоры и смех, часы в гостиной бьют много раз, и как бы в ответ тотчас начинают бить часы Домского собора и церкви Троицы, они отбивают еще больше ударов, сначала четверти, потом часы, воздух звенит и гудит, звуки то наплывают, то удаляются, подчиняясь прихоти играющего с ними ветра. Потом наступает тишина, удивительная тишина.

Александр не знает точно, заснул ли он ненадолго или нет, наверное, все-таки заснул, дом объят тишиной, тихо и на улице, Енни и сестры, судя по всему, крепко спят, и дверь в родительскую спальню закрыта.

Он чувствует, что миг настал, он не может ждать до завтра, к тому же завтра будет светло и все совсем по-другому. Он осторожно встает с кровати, усаживает Баллу на подушку, перелезает через Аманду, уснувшую с книгой в руках; слабо светится ночник за ширмой, по стенам и потолку медленно движутся тени. Александр отчетливо различает Латерну Магику — волшебный фонарь, стоящий на белом столе с откидными краями посередине комнаты. Лакированный металл четко вырисовывается на фоне белого комода, блестит латунь объектива. У Александра сильно засосало под ложечкой и по телу побежали мурашки, но не потому, что в комнате холодно, — лихорадка засела где-то глубоко в грудной клетке, почти у лопаток. Он кладет руки на удивительный аппарат, высокий и узкий, оканчивающийся небольшой трубой. Александр открывает крышку ящика под трубой, вынимает керосиновую лампу, поднимает стекло и зажигает спичку. Фитиль загорелся сильным ярким пламенем, Александр устанавливает на место стекло, прикручивает фитиль, задвигает лампу в ящик и закрывает крышку — по комнате сразу же разливается приятный запах керосина и

нагретой жести. Он поворачивает аппарат так, чтобы объектив смотрел на светлые обои над его кроватью. Вот он, волшебный круг, Александр крутит винтик на оправе, контур круга сразу же становится четким и резким. У Александра дрожат от возбуждения руки, ему хочется в уборную, затылок вспотел, сердце стучит так, что от этого звука должен был бы проснуться весь дом.

Рядом с волшебным фонарем стоит деревянный ящик, накрытый синей материей. На крышке изображена семья, которая смотрит картины Латерны Магики. На людях старинные одежды, у мужчин волосы заплетены в косичку, перевязанную бантом. Человек, показывающий картины,—ужасный тип с глазами навыкате, большими зубами и жуткой, хищной ухмылкой на мясистых губах. Рядом с ним толстая женщина в красной накидке крутит ручку шарманки. Зрители возбуждены, мать уносит плачущего ребенка в другую комнату, в дверях она оборачивается, бросая полный тоски взгляд на штормовое море, вырисовывающееся на стене.

Александр поднял крышку. В ящике стеклянные картинки, их много, не меньше двадцати. Он осторожно выуживает одну и вставляет ее в держатель, укрепленный за объективом. На стене над кроватью Александра тут же возникает комната с колоннами и высокими окнами, через которые падает резкий лунный свет, высвечивающий белую постель. На постели в изящной позе лежит молодая женщина.

Александр (негромко, протяжно): Она лежит на постели, прекрасная девушка, бедняжка Арабелла, не ведая, что ее ожидает. Она одна, одна в целом доме—о-о! Ее мать умерла, а отец пирует с бесчестными собутыльниками. О-о-о!

Причитания Александра разбудили Фанни. Она тихонько вылезла из кровати и встала рядом с ним, зачарованная и напуганная прелестной картинкой и загробным голосом брата.

Стеклянная картинка состоит из двух пластин, соединенных таким образом, что они могут двигаться независимо друг от друга. Александр одной рукой крепко держит изображение спящей девушки, а другой медленно выдвигает заднюю пластинку. И происходит чудо! В лунных лучах парит прозрачная фигура в белом одеянии до пят, бледное лицо светится неземной красотой, в руке—звездно-мерцающий жезл.

Александр: Кто это появился там при двенадцатом ударе башенных часов замка? Мне страшно—о! о!— что это за ужасная белая фигура спускается к моей кровати по лунным лучам? О! Это моя покойная мать! Это дух моей матери! Ты пришла, чтобы...

С криком ужаса проснулась Енни. Александр успевает сдвинуть трубу, задуть лампу и нырнуть в постель, прежде чем открылась дверь и в комнате появилась Эмили в ночном одеянии, с распущенными волосами, немного похожая на дух с волшебной картинки. Енни пугается еще больше и опять раздражается ревом. Недовольно ворча, просыпается Аманда. Фанни и Александр лежат затаившись. Енни, всхлипывая, пытается объяснить, что на стене над кроватью Александра возникло привидение. Эмили обнимает девочку и уверяет ее, что привидений не бывает и что остаток ночи она может спать в постели Эмили. Она берет на руки все еще хнычущую Енни и уносит ее в спальню. Дверь закрывается, но Александр слышит, как мать обращается к отцу, тот отвечает довольно ворчливо.

Эмили: В детской пахло керосином.

Оскар (сонно): Керосином?

Эмили: Да, керосином.

Оскар (после паузы): Но в детской же нет керосиновой лампы. *(Пауза).* Пойду взгляну, в чем дело.

Сопение, пыхтение, скрип кровати, Эмили утешает Енни, которая, кажется, уже успокоилась. Дверь открывается, на пороге стоит Оскар в ночной рубашке, шлепанцах и длинном зеленом, сильно поношенном халате, пропахшем табаком, в руке у него бокал красного вина.

Оскар: И правда, пахнет керосином.

Он переступает порог и затворяет за собой дверь.

Оскар (шепотом): Вы спите, разбойники?

Александр и Фанни тотчас же садятся в своих кроватях, хихикая от нетерпеливого ожидания. Аманда преворачивается во сне.

Оскар: Чем это вы, собственно говоря, занимаетесь?

Он крадется по комнате, усаживается на низкий детский стульчик и, причмокивая, пригубливает вино. Он чуть навеселе и в превосходном настроении. Внезапно он встает, берет левой рукой стульчик, на котором сидел, высоко поднимает его, показывая зрителям.

Оскар: Перед вами стул, но это стул непростой. Конечно, с виду это обыкновенный детский деревянный стульчик, довольно-таки ветхий и невзрачный, но внешность обманчива. Ибо это самый драгоценный стул в мире, он принадлежит Императору Китая и неведомо какими путями попал в детскую дома Экдалей. Но берегитесь, господа, приглядитесь хорошенько, раскройте пошире глаза! Видите ли вы таинственный свет, исходящий от этого стульчика? Да-да, он светится. Вы только посмотрите, как он светится в темноте. А теперь я спрашиваю вас, дети мои: *почему светится этот стул, почему свёркает он во мраке?* Сейчас я скажу вам почему, но запомните—это тайна, и того, кто выдаст тайну, ждет смерть! Клянетесь ли вы молчать?

Александр и Фанни: Клянемся.

Оскар: Потише, потише. А то мама услышит, и тогда конец представлению.

Оскар ставит стульчик на стол рядом с волшебным фонарем и другими рождественскими подарками. Он проводит по нему рукой и делает большой глоток вина.

Оскар: Это самый дорогой стул в мире. Он сделан из металла, который есть только в Китае, на глубине пятидесяти девяти тысяч метров. Металл похож на алмазные кристаллы, но намного красивее, дороже и редкостнее. Стул был сделан три тысячи лет тому назад императорским ювелиром в подарок императрице на день ее рождения. Она была маленького роста, не выше Фанни, но прекраснее ее не было женщины в целом мире. Всю свою жизнь она просидела на этом стуле—куда бы она ни направлялась, двое слуг следовали за нею, неся стул. Когда императрица умерла, ее похоронили сидящей на стуле. Две тысячи лет просидела она в своей гробнице, и стул мерцал в темноте, освещая фигуру императрицы снаружи и изнутри. Но однажды в гробницу проникли разбойники, они сбросили на пол императрицу, тотчас же рассыпавшуюся в прах, и стул забрали с собой. Теперь он принадлежит вам! Он принадлежит вам, этот самый драгоценный в мире стул. Берегите его! Он очень хрупкий, легко может сломаться, металл, проживший миллиарды лет на глубине в пятьдесят девять тысяч метров, устал от людей, он рассыпется в прах, превратится в пыль, как императрица, если вы не будете его беречь. Обращайтесь с ним бережно, садитесь осторожно, разговаривайте с ним и дышите на него не реже двух раз в день.

Оскар кланяется, держа палец на губах, и тихонько скрывается в гардеробе, рядом с кроватью Фанни. Стул по-прежнему стоит на столе. От него исходит мерцание. Через минуту отец возвращается: халат натянут на голову, на лице разбойничье выражение. Он крадется по комнате, злобно оглядываясь, и останавливается у стоящего на столе детского стульчика.

Оскар: Какой гадкий стул! Совсем ветхий, просто смех. И до чего же уродливый.

Он берет его правой рукой (в левой он все еще держит бокал, теперь уже почти пустой) и делает вид, будто собирается его сломать.

Оскар: Ай, ай! А как колется, черт! По-моему, проклятый стул хотел меня укусить. Сейчас он у меня за это получит!

Оскар начинает ломать стул, пытается отодрать спинку, входит в раж.

Фанни: Не трогай стул!

Оскар немедленно прекращает терзать стул и с восторгом смотрит на свою маленькую дочку, которая стоит на кровати с рассерженным лицом. Оскар осторожно ставит стул на пол, усаживается на диван, тянется за бокалом и тут же опустошает его. Открывается дверь спальни.

Эмили: Вы что, с ума сошли? Уже три часа, через два часа нам вставать к заутрене.

Она пытается поднять Оскара с дивана, но тот притягивает ее к себе и усаживает на колени, она обнимает его за плечи, он целует ее возле уха.

Александр: Можно, мы тоже будем играть в «Гамлете»?

Эмили: Я уже знаю, что вы говорили об этом с дядей Ландалем. Но этот вопрос решаем мы с отцом.

Оскар: Решает мама.

Эмили: Спектакль заканчивается слишком поздно, а вам на следующий день в школу.

Фанни: Мы можем играть пажей в первом акте.

Эмили: Если вы не будете участвовать в последнем акте, то не можете быть и в первом.

Александр: Но все равно в первом и последнем актах не могут быть одни и те же пажи, прошло ведь не меньше трех лет.

Аманда: Я могу сыграть пажа в первом акте и придворную даму в последнем.

Александр: Таких маленьких придворных дам не бывает даже в Дании.

Аманда: В то время принцесс выдавали замуж в двенадцать лет, значит, и придворные дамы могли быть такого же возраста!

Эмили: Ну, хватит спорить! Три пажа в первом акте при условии, что все уроки будут выучены и вы отправляетесь домой сразу же после сцены в замке. И чтобы на следующее утро не хныкать!

Аманда, Фанни и Александр с готовностью соглашались на эти условия, родители целуют детей и желают им спокойной ночи. Они уже собираются выйти из комнаты, но тут Александр выпрямляется во весь рост на кровати.

Александр: ...«Завтра», «завтра».

Так тихими шагами жизнь ползет
К последней недописанной странице.

Оказывается, что все «вчера»

Нам сзади освещали путь к могиле.

Конец, конец, огарок догорел!

Жизнь — только тень, она — актер на сцене.

Сыграл свой час, побегал, пошумел —

И был таков. Жизнь — сказка в пересказе

Глупца. Она полна трескучих слов

И ничего не значит¹.

Публика аплодирует. Дверь в спальню закрывается. На минуту воцаряется тишина.

Фанни: Когда это ты выучил?

Александр: Я всю роль знаю наизусть. Собираюсь дебютировать в роли Макбета.

Аманда: Ты?

Александр: Вот именно я! (*Пауза.*) Тоже мне, Павлова с плоскостопием.

5

Фру Хелена и Исак Якоби бодрствуют вместе в рождественскую ночь. Это тоже стало традицией, как и многое другое в экдальском доме. Они сидят на бабушкином диване, все лампы погашены, свечи на елке догорели, потрескивает огонь в камине, бра, подвешен-

¹ Перевод Б. Пастернака.

ные у зеркала, из серебра и горного хрусталя, освещают тихую комнату мягким цветным сиянием. Фру Хелена освободилась от пышного наряда и надела фиолетовый халат, серую шерстяную шаль и красные шлепанцы, волосы заплетены в толстую косу. Исак снял сюртук и накинул на плечи мягкий плед; туфли его стоят под стулом.

Хелена: Ну вот, я сварила хороший крепкий кофе, гораздо лучше, чем та жуткая бурда, которую готовит фрекен Вега. *(Исак церемонно отвешивает поклон.)* Который теперь час? Десять минут четвертого. У нас есть два часа, потом мне надо будет переодеться к завтра. Утренний кофе мы сегодня будем пить у Густава Адольфа. А ты можешь пойти и сладко поспать, старина Исак, только не забудь про обед у Карла и Лидии. В прошлом году ты проспал. Сказал, что простудился, а на самом деле проспал. *(Вздыхает.)* Как хорошо, что ты здесь! Ты верный друг. Мой самый большой друг. Что бы я делала без тебя! *(Исак берет ее руку и легонько похлопывает.)* В прошлом году мне было весело на Рождество, а сегодня хочется плакать. Наверное, я старею. Я постарела?

Исак: Ты стала старше, вот и все.

Хелена: Так я и думала. Мне все время хотелось плакать. Хотя внуки доставляют радость. По-моему, Оскар плохо выглядит. Он слишком много работает, изнуряет себя до изнеможения в этом проклятом Театре. И что это еще за дурацкая идея — сыграть Призрак! Они могли бы взять кого угодно на эту роль. Ему следовало бы поберечь себя, и, кроме того, он действительно отвратительный актер. Не знаю, понимает ли Эмили, что у него слабое здоровье и ему нужен отдых! Надо мне поговорить с ней. Он, конечно, молодец, работает на совесть. Представляешь, Исак, Театр сводит концы с концами и даже приносит небольшой доход. Разве это не замечательно! Еще несколько лет назад мне приходилось давать им дотацию в пятьдесят тысяч ежегодно. Ничего страшного, разумеется, но Оскару было всегда так неловко просить у меня деньги, хотя он ни гроша не тратил на себя. В отличие от Карла. Карл опять просил у меня в долг, но я отказала. Если он заявится к тебе с той же просьбой, ты тоже должен ему отказать. Обещай мне это, Исак!

Исак (рассеянно кивает): Да, да.

Хелена: Я ничего не понимаю. Раз за разом я устраиваю его дела, а через год он опять на мели. Он уверяет меня, что к ростовщикам не обращается, не

знаю, правда ли это. А ты не знаешь?

Исак: Я ничего не знаю.

Хелена: И эта ужасная немка, его жена. Красится, точно продажная девка. Не понимаю, как мог Карл увлечься такой женщиной. За этим, наверное, кроется эротика. Как ты думаешь, Исак?

Исак: Что ты сказала? Эротика? Гм. Может быть, что-нибудь в этом роде.

Хелена (бьет его по руке): Ты меня не слушаешь. *(Отпивает глоток коньяка.)* Но это неважно. Главное, ты здесь, со мной. *(Вздыхает, задумывается, потом смеется.)* У Карла и Густава Адольфа повышенная эротическая возбудимость, это они унаследовали от отца. Он был сверхэротичен. Только не подумай, будто я жалуясь, дорогой Исак, ничего подобного. *(Исак делает слабый жест.)* Он был ненасытен. Я, правда, считала, что перебарщивать ни к чему, но никогда ему не отказывала. Хуже всего с Густавом Адольфом. Я говорила с Альмой, и она очень разумно ответила, что не обращает внимания на его похождения, так как он самый милый и умный муж на свете. Просто счастье, что Альма такая покладистая. Надо бы предостеречь эту малышку—как ее там зовут, Май, что ли. Мила необыкновенно, должна признаться, и с детьми умеет ладить, прелестный цвет лица, славная фигурка, жалко, хромает, бедняжка. Но я не буду вмешиваться. Не будешь вмешиваться—не придется и расхлебывать, как говорила моя бабушка. Ты спишь?

Исак (просыпается): Нет.

Хелена: Да, Карлу и Густаву Адольфу досталось в избытке, а Оскару ничего. Какая трагедия для молодой полнокровной женщины! Эмили мне все рассказала, когда забеременела Фанни. Бедняжка! Должна сказать, устроила она все весьма тактично. Оскар и Эмили очень привязаны друг к другу, несмотря ни на что, брак у них счастливый.

Исак: Счастливый...

Хелена: Тебе грустно, потому что ты стал старым, Исак?

Исак: Нет. Просто такое впечатление, будто все вокруг портится, становится страшнее. Портится погода, портятся люди, страшнее становятся машины, страшнее войны. Границы взорваны, и все то, что не имеет названия, расползается по миру, и остановить это не удастся. Тогда уж лучше умереть.

Хелена: Ты жуткий старик, презирающий мир, Исак, и был таким всю жизнь. Я с тобой не согласна.

Исак: И слава богу.

Хелена: И тем не менее мне хочется плакать. Ты не будешь против, если я немножко всплакну? (*Пытается заплакать.*) Нет, душенька, не получается. Ничего не выходит. С твоего позволения я выпью еще чуточку коньяка.

Фру Хелена осторожно пригубливает свою рюмку, внезапно она начинает смеяться, откидывается на спинку, вытягивает ноги и хохочет.

Исак: Над чем ты смеешься?

Хелена: Вспомнила Оскара, мужа. Мы с тобой сидели здесь, на этом диване, и целовались как сумасшедшие. Ты расстегнул мою блузку, наверное, ты расстегнул и брюки, я уже точно не помню. И тут раздвигаются драпировки и появляется Оскар. (*Смеется.*) Сцена совершенно как из пьесы Фейдо. Я закричала, а ты бросился к двери. Оскар ринулся за пистолетом, я повисла у него на ногах. (*Смеется.*) И так мы стали друзьями на всю жизнь.

Исак: Твой муж был великодушный человек.

Хелена (заплакала): Вот видишь, теперь я плачу. Прекрасная, радостная жизнь окончена, надвигается кошмарное, дерьмовое время. Вот так-то. (*Плачет.*)

Исак Якоби привлекает фру Хелену Экдаль, урожденную Мандельбаум, к себе и заключает ее в объятия. Он нежно гладит ее по волосам и по щеке. Пусть выплачется, это не отнимет много времени.

Хелена: Нет уж, господин хороший, так дело не пойдет. Сейчас я умоюсь, подкрашусь, уложу волосы, надену корсет и шелковое платье. Плачущая, умирающая от любви женщина превратится в собранную деловую бабушку. Все мы играем наши роли, одни — спустя рукава, другие — весьма прилежно. Я отношусь к последней категории.

Исак: Спокойной ночи, моя прекрасная Елена.

Хелена: Ах, каким нежным любовником ты был, сладким, как земляника.

В дверях стоит фрекен Эстер, как она туда попала и сколько уже там стоит, сказать трудно. На ней черное платье и свеженакрахмаленный фартук. Она приседает, не поднимая глаз.

Фрекен Эстер: Фру Экдаль хотела, чтобы я помогла ей с утренним туалетом. Сейчас без десяти минут пять.

6

Той же самой ночью Густав Адольф Экдаль наносит визит гувернантке Май в ее опрятной мансарде. Он угощает ее шампанским, он добродушен, распален и в легком подпитии. Одежда его в беспорядке: на нем крахмальная белая манишка, нижняя рубашка, кальсоны и черные носки. Он стоит, опершись на спинку кровати, узкое, продавленное ложе издает жалобные звуки. Май забилась в другой угол, рыжая коса распущена, из-под рубашки виднеется белая веснушчатая плоть, девушка хихикает.

Густав Адольф: Кондитерская на Слоттсгатан! Собственная выпечка, печенье, торты, пирожные и конфеты. Что скажешь, Маюнчик? Недурственно, а? И ты управляешь всем этим, ты начальница, хозяйка. Только вчера я сказал Альме: «Погляди на эту малышку Май. Она настоящая принцесса!» Какие у тебя груди, моя лапочка, дай-ка рассмотреть их как следует, нет-нет, это совсем не больно, господи, ты сведешь меня с ума! А теперь мы немножко побалуемся, я замечательный любовник, все женщины так говорят. И силы достаточно, и нежности. Ну-ка, поглядим, какого цвета наш маленький снопик, такой же огненный, как и волосы? Ну, залезай к дяде Густаву, Красная Шапочка, я схожу по тебе с ума, моя девочка. Уже давно, с первого дня, как ты появилась в доме. Эта малышка будет моей, подумал я. Меня словно молнией поразило.

Май: Стоит господину Экдалю уложить меня на спину, он тут же забудет про кондитерскую. (*Хихикает.*)

Густав Адольф: Клянусь, Маюнчик. Подожди-ка, дай мне на чем писать, вот ручка. Я пишу: Мая Клинг — управляющая моей кондитерской, подпись: Густав Адольф Экдаль, рождественская ночь 1907 года. Это контракт, понимаешь? Теперь, если я не выполню своего обещания, тебе нужно только заглянуть к адвокату.

Май: Господин Экдаль должен быть поосторожнее, чтобы я не забрюхатела.

Густав Адольф Экдаль смеется и, осыпая девушку ласками и сочными поцелуями, устраивается поудобнее.

Густав Адольф: Невинность ты уже потеряла, это ясно. Ну, что скажешь, разве дядя Густав не славный

парень? Ты когда-нибудь видела такого кронпринца, крепкого, как деревяшка! Недурственно! Опля! Черт! Ракета взорвалась без задержки. Да, бывает и такое! Ну, разве это было не упоительно? А?

Май: Господин Экдаль, вы настоящий козел.

Густав Адольф: А Май—моя маленькая козочка! Господи всеблагой, я должен лечь на спину, весь вспотел. Чересчур много съел и выпил.

Май: Вам плохо, господин Экдаль?

Густав Адольф: Черт возьми, нисколько—я чувствую себя как принц в хлебной лавке или, скорее, в кондитерской. Ха-ха-ха! Разве можно плохо себя чувствовать вместе с такой улисточкой!

Май: Вы совершенно невозможный человек, господин Экдаль.

Густав Адольф: А теперь споем «Веселую вдову», (напевает) «Бедный рыцарь, ты скачи». Теперь мы с тобой в настоящем свином раю! (Смеется.)

Май выпускает крик.

Густав Адольф сопит.

Кровать разваливается, матрас летит на пол, спинки смыкаются над любовниками. Густав Адольф издает ужасающий рев и затихает точно мертвый, Май лежит раскинув руки, ее волосы рассыпались по его лицу.

Май: Господи, как у тебя сердце бьется.

Густав Адольф: У меня великолепное сердце.

Май: Теперь тебе придется купить мне новую кровать.

Густав Адольф: Ты получишь кондитерскую, квартиру, красивую мебель и огромную кроватку.

Май: И красивые платья.

Густав Адольф: Ты будешь самая красивая. Ты будешь любовницей Густава Адольфа Экдаля, и я буду приходить к тебе каждую среду и субботу в три часа.

Май: Глупый ты.

Густав Адольф: Что?

Май (смеется): Я говорю, что ты глупый.

Густав Адольф: Я глупый?

Май: Ага, настоящий дурак.

Густав Адольф: И вовсе я не дурак.

Май: Конечно, дурак, ты ведь думаешь, будто мне от тебя чего-то надо.

Густав Адольф: Что-что?

Май: Ты что, не понимаешь, что я с тобой шучу?

Густав Адольф: Шутишь? Как это шутишь?

Май: Но ты ведь не сердишься?

Густав Адольф: Я не сержусь, только я не люблю, когда со мной обращаются как с идиотом. Перестань смеяться.

Май: Ты такой смешной.

На это Густав Адольф ничего не отвечает. Лежит молча, отчужденно, потом поднимается, выбирается из-под обломков кровати, натягивает кальсоны и брюки, надевает жилет и фрак и во внезапном изнеможении садится на единственный шаткий стул, лоб блестит от пота. Май, стоя на коленях, пытается погладить его по щеке, он осторожно отталкивает ее. Она стоит в обрамлении длинных распущенных волос, сложив ладони.

Густав Адольф: Я не люблю, когда надо мной смеются.

7

В ту же ночь на профессора Карла Экдаля находит приступ глубокой депрессии. Его жена Лидия, маленькая, толстая, узкоплечая, сидит съезжившись на кровати, борясь со слезами и сном, а профессор слоняется по темным, загроможденным безвкусной мебелью комнатам в халате, ночном колпаке, ночной рубашке и шлепанцах.

Карл: Здесь холодно как в аду. Почему не топят? Я, кажется, уже простудился, глотать больно. И зубы ноют.

Лидия: Нам больше не дают дров в долг, мы задолжали сто пятьдесят крон, mein Carlchen, das weißt Du doch!¹

Карл: Это же черт знает что — за двадцать три года не научиться говорить по-шведски! Говори по-шведски.

Лидия: Хорошо, mein Карл. Я постараюсь.

Карл: Постараюсь, понимаешь? Постараюсь.

Лидия: Постараюсь. Я постараюсь.

Карл: Во вторник я был у мамы и попросил у нее десять тысяч взаймы, чтобы поправить дела. Она в ответ показала мне бумагу, где написано, что я ей должен тридцать семь тысяч крон. Непостижимо.

Лидия: Сходи к еврею.

Карл: Благодарствуем. Уже был. Я плачу сорок пять процентов ренты, и он грозит показать мое

¹ Мой Карлхен, ты ведь знаешь (нем.).

долговое обязательство маме, если я запоздаю с выплатой.

Лидия: У меня есть кое-какие драгоценности.

Карл: Идиотка! Замечательная мысль! Профессор Экдаль бегаёт по ростовщикам.

Лидия: Ты не хочешь лечь, mein Schatz? ¹

Карл: Это ад, настоящий ад. У меня наверняка температура, бросает то в жар, то в холод. И этот страх. Что со мной происходит? Лучше покончить с собой.

Лидия (плачет): Не говори так, Карлхен.

Карл: Если бы я мог понять, зачем ты так кошмарно красишься. *(Кашиляет.)* Ты похожа на проститутку.

Лидия: Ты ведь ругаешься на меня, когда я не крашусь, говоришь, что я выгляжу старухой.

Карл: Почему я женился на тебе? Ты некрасивая, бедная и бесплодная. Ты даже детей мне не могла дать.

Лидия: Но ты ведь со мной и не спишь. Ты спишь со всякими другими. Ты мне изменяешь. Я знаю, mein Карлхен, ты мне все время изменяешь. Das ist die Wahrheit. Ich sage aber nichts. Ich schweige ².

Карл: Говори по-шведски, по-шведски, по-шведски!

Лидия: Бедный Карл, как ты несчастен. Если бы ты так не тосковал и не боялся, ты бы не был таким злым.

Карл: Декан меня ругает, говорит, что я не справляюсь с лекциями. А я ученый. Единственный настоящий ученый в этом треклятом университете. Но всем на это наплевать. Издательство не напечатало мою последнюю работу, она, видите ли, плохо аргументирована,—о господи, они это говорят только потому, что я не лижу задницу доцентам. Меня мутит. Это все селедочный салат, от него несдо тухлятиной. Можешь быть уверена, скупая старуха хранила его с Пасхи. Какого дьявола—подавать селедочный салат на Рождество! Боже, моя голова. У меня раскальвается голова. Что мне делать? Я должен поспать. А потом надо идти к этой чертовой заутрене. Насилие, сплошное насилие во всем. И при этом извольте вежливо улыбаться: «Мамочка, какая ты сегодня красивая. Совсем как юная девушка. Дорогая Эмили, ты никогда еще так прекрасно не играла ангела. Ах, братец Оскар, и как это тебе удается все, за что бы ты ни взялся?» Как? *(Устало.)* Как?

Лидия: Иди сюда, Карлхен. Сядь рядом со мной.

¹ Мое сокровище *(нем.)*.

² Это правда. Но я ничего не говорю. Я молчу *(нем.)*.

Карл: От тебя воняет, не знаю почему — ты перестала мыться или начинаешь загнивать?

Лидия: И вовсе от меня не воняет, mein Карлхен. У тебя обонятельная галлюцинация.

Он садится внезапно на кровать и, тяжело дыша, начинает грызть ногти, обкусывает вокруг ногтей кожу, пока не выступает кровь. Он с удовлетворением рассматривает капельки крови.

Лидия: Перевязать?

Карл: Спасибо, не надо.

Лидия: Может, попытаешься немного поспать?

Карл: Да.

Лидия: Мне так жалко тебя, mein Карлхен.

Карл: Как человек превращается в посредственность, можешь ты мне ответить? Покрывается пылью? Когда, в какой момент его настигло поражение? Сперва я принц, который унаследует королевство. Вдруг — я и оглянуться не успел, а меня уже сместили. Смерть похлопывает меня по плечу. В комнате холодно, а нам нечем заплатит за дрова. Я противный и злой. И больше всего злюсь на единственного человека, которому я не безразличен. Ты никогда не сможешь меня простить. Я дерьмо, паршивая собака.

Лидия: Хочешь, я приготовлю горячий тодди?

Карл: Заткнись-ка на минутку. Прекрати раболепствовать. Вытри рот. У тебя почему-то всегда мокрые губы. Это отвратительно. Я не хотел обидеть тебя.

Лидия: Я знаю, mein Карлхен.

Карл: Ты должна была бы ненавидеть меня.

Лидия (качает головой): Я слишком мягкосердечна, ты ведь знаешь.

Карл: О, эта жизнь! О, эта бессонница и проклятые внутренности! О, эта бедность и унижение! Протяни руку, и ты ощутишь пустоту. Почему я такой трус!

Он откидывается на подушки, слезы текут по его небритым, синеватым, опухшим щекам. Время от времени из измученной груди профессора Экдала вырывается сухой спазматический всхлип. Лидия гладит его по руке. Он смотрит на нее с омерзением.

Карл: Ты-то всем довольна!

Лидия: Не надо больше.

Карл: Унижения, бедность, отвратительная пища, холод, твоё чертово уродство. А ты только толстеешь и цветешь, на тебя ничего не действует, я тебя бью, а ты целуешь мне руки, я плюю на тебя, а ты прощаешь. Ты

омерзительна. Мне противна твоя любовь. Я уйду от тебя. Уезжай обратно в Мюнхен, мы разведемся! Я не желаю тебя видеть, ощущать твой запах, слышать твою ломаную речь, чувствовать твою заботу, смотреть в твои испуганные глаза, я не хочу твоей липкой любви.

Лидия: Ты всегда так говоришь, когда взволнован и тебе грустно, и я не обращаю больше на это внимания, ты знаешь это, Карлхен.

Карл: Я хочу спать. Может, мне приснится благоухающее женское тело с маленькими грудями, узкими бедрами, длинными ногами. Светловолосая, веселая, смеющаяся женщина. Она обнимает меня руками и ногами, крепко прижимает к себе, мы сливаемся с ней в одно целое, ее лоно молодо и щедро. О, этот земной ад, эта тюрьма, старость и омерзение. Знаешь, за что я тебя так ненавижу, *mein Lämmchen?*¹ Ты — зеркальное отражение. Мягкосердечие отражает мягкосердечие. Посредственность и уродство отражают посредственность и уродство. Я вижу, как дергается твое лицо, ты морщишь губы, тебе горько, но ты смиришься. В этом и кроется громадное различие между нами. Я не смирюсь никогда.

8

В полпятого утра на Рождество Густав Адольф Экдаль спускается с чердака, где у него состоялось свидание с гувернанткой Май. В прихожей он снял туфли и старается двигаться бесшумно, что мало соответствует его натуре. Альма уже встала и занимается утренним туалетом. Петра стоит посередине комнаты в нижней юбке, корсете и с папильотками в волосах. Она уставилась на отца. Альма что-то спрашивает из глубины гардеробной. Не получив ответа, она высовывает голову и обнаруживает мужа, который стоит в дверях спальни, держа в руках ботинки.

Альма: Доброе утро, Густав Адольф.

Густав Адольф: Доброе утро, Альма.

Петра: Доброе утро, папа.

Густав Адольф: Доброе утро, Петра.

Альма: Петра, пойдти на кухню и поджарь папе яичницу из трех яиц с ветчиной. И сделай два бутер-

¹ Мой ягненок (нем.).

брода с мягким сыром. На хрустящих хлебцах. Что ты будешь пить?

Густав Адольф: Пиво.

Альма: Ты знаешь, где стоит ящик с пивом? Хотя погоди, в морозильнике есть несколько бутылок портера. Ты ведь предпочитаешь портер, да?

Густав Адольф (кивает): Да.

Альма: Поторопись, Петра. Ну, чего ты устави́лась? Через час мы должны быть у бабушки.

Петра обходит отца, глаза у нее опущены, щеки горят. Густав Адольф пытается поцеловать ее, но она уворачивается. Он садится на стул.

Густав Адольф: Налей мне коньяку.

Альма идет в гостиную, приносит желаемый напиток, протягивает ему рюмку, поворачивается к нему спиной и принимается укладывать волосы.

Альма: Я достала твой костюм.

Густав Адольф (пьет): Спасибо.

Альма: В кувшине есть горячая вода. Я только что принесла.

Густав Адольф: Спасибо. Очень мило с твоей стороны.

Альма: Поторопись!

Густав Адольф: Yes, sir!¹

Он тяжело встает и начинает стаскивать с себя фрак. Альма сидит перед большим зеркалом над туалетным столиком, обнаженные руки подняты, пальцы проворно бегают по густым, с легкой проседью волосам. Густав Адольф неожиданно оказывается у нее за спиной, кладет руки ей на грудь и целует в затылок.

Густав Адольф: Ты все-таки чертовски хороша.

Альма: А ты Дерьмо с большой буквы.

Густав Адольф: Приляжем?

Альма: Я только что уложила волосы.

Густав Адольф: Тогда побалуемся стоя. Так тоже годится.

Альма: Петра сейчас принесет завтрак.

Густав Адольф: Э, запре́м дверь.

Альма смотрит долгим взглядом на мужа и чуть улыбается. Потом встает и выходит в коридор за спальней; слышно, как она ведет Петре поставить поднос с завтраком на столик в библиотеке. Возвраща-

¹ Слушаюсь, сэр! (англ.)

ется, запирает дверь и снимает длинные белые панталоны.

Альма: Ну иди, только быстро.

Густав Адольф: Кажется, я не могу.

Альма: Не можешь?

Густав Адольф: Должно быть, что-то не в порядке.

Альма: Уж не заболел ли ты, мой милый?

Густав Адольф: Нет уж, черт побери, я здоров как бык.

Альма: Ложись на кровать.

Густав Адольф: Пожалуй, я и правда лягу.

Он бросается на супружескую постель, которая вздыхает и прогибается под его тяжестью. Альма наклоняется к нему.

Альма: Я принесу завтрак.

Густав Адольф: Спасибо, милая.

Альма: Подумать только, и как это я тебя до сих пор не убила.

Он внезапно смеется, притягивает ее к себе, огромная кровать раскачивается и побряхтывает, он оказывается сверху, торжествующе улыбается.

Густав Адольф: Так что это ты там сказала?

Петра, принеся поднос с завтраком в библиотеку, прислушивается к хорошо знакомым звукам, доносящимся из спальни. Она делает гримасу и непроизвольно стягивает на груди рубашку. В столовой часы бьют половину шестого. На Домском соборе звонят первые колокола.

9

Часы пробили шесть, и семейство в полном молчании приступило к утреннему рождественскому кофе в столовой фру Хелены. Фру Хелена интересуется погодой. Эмили отвечает, что на улице довольно холодно. Фрекен Вега утверждает, что ее градусник показывает двадцать градусов. Александр зеваает, за что получает мягкое замечание от отца. Густав Адольф и дядя Карл украдкой пьют водку, прекрасно зная, что их мать не одобряет потребление спиртных напитков в рождественское утро. Енни пролила шоколад, Май утешает ее, говоря, что ничего страшного не случилось. Петра сердито глядит на мать, та в ответ улыбается и покаянно разводит руками, как бы признавая, что она,

вероятно, ненормальная. Грохочут ворота, и со двора выезжают сани, звонят бубенцы, полозья скрипят по бульжнику. Оскар смотрит на часы, говорит, что уже пора, и все встают из-за стола.

Семейство рассаживается в трех широких санях. В первых сидят фру Хелена в собольей шубе, Оскар, Эмили и дети. Во вторых—Густав Адольф, Карл, Альма, Лидия и Петра. Третьи сани заняты прислугой. Потрескивают факелы, разбрасывая по снегу искры, щелкают кнуты. Ночь морозно-прозрачна и тиха. Через площадь и из соседних улиц спешат темные кучки прихожан, кто пешком, кто в санях, у многих в руках зажженные факелы.

Звонит большой колокол.

СМЕРТЬ И ПОХОРОНЫ

1

В театре уже несколько недель репетируют «Гамлета», премьера назначена на середину января. Сегодня первый рабочий день после праздника, и, не считая обычной простуды и желудочных колик, маленькая труппа вполне держится на ногах, направляемая опытной рукой господина Ландаля. Молодой и многообещающий Микаэль Бергман играет Гамлета. Роль Короля исполняет несколько перезрелый господин Мурсинг. Королеву играет Эмили Экдаль, а Оскар Экдаль, со вздохом отворачиваясь, согласился исполнить роли Призрака и Первого Актера.

Время уже давно перевалило за полдень, а репетиция началась в девять утра. На сцене какие-то сборные конструкции, лестница, скамья и разрисованный задник, на котором изображено совсем не то, что должно было быть изображено. Идет сцена Гамлета и Призрака. Александр прижимается к просцениуму, его почти не видно. За задником удобно расположились Эмили, молоденькая Ханна Шварц и билетерша фру Синклэр. Эмили вышивает, Ханна штопает чулки, а фру Синклэр плетет кружева. На скамеечке стоит поднос с кофе и печеньем. Время от времени женщины шепотом перебрасываются словами.

Вдоль стен—сидя, лежа, стоя—разместилась большая часть мужского состава труппы. Одни бездельничают, другие зевают, кто-то почесывается, кто-то учит роль, некоторые разговаривают или наблюдают за

репетицией, которая еле-еле тянется при сонном свете единственной лампочки, свисающей на длинном шнуре с колосников.

Итак, на скамье сидит Гамлет лицом к зрителям. За спиной у него стоит Призрак. У рампы застыли суфлерша, реквизитор и господин Ландаль, последний положил голову на руки, глаза у него закрыты; возможно, он дремлет.

- Призрак:* Настал тот час,
Когда я должен пламени геенны
Предать себя на муку.
- Гамлет:* Бедный дух!
- Призрак:* Не сожалей, но вверься всей душой
И выслушай.
- Гамлет:* Внимать тебе — мой долг.
- Призрак:* И отомстить, когда ты все услышишь.
- Гамлет:* Что?
- Призрак:* Я дух родного твоего отца,
На некий срок скитаться осужденный
Ночной порой, а днем гореть в огне,
Пока мои земные окаянства
Не выгорят дотла. Мне не дано
Касаться тайн моей тюрьмы. А то бы
От слов легчайших повести моей
Зашлась душа твоя и кровь застыла,
Глаза, как звезды, вышли из орбит
И кудри отделились друг от друга,
Поднявши дыбом каждый волосок,
Как иглы на взбешенном дикобразе.
Но вечность — звук не для земных ушей.
О, слушай, слушай! Если только
Ты впрямь любил когда-нибудь отца...
- Гамлет:* О, боже мой!
- Призрак:* Отмсти за подлое его убийство.
- Гамлет:* Убийство?
- Призрак:* Да, убийство из убийств,
Как ни бесчеловечны... *(Сбивается.)*
- Гамлет (шепчет):* ...все убийства.
- Призрак:* ...все убийства.
- Гамлет:* Рассказывай, чтоб я на крыльях мог
Со скоростью мечты и страстной мысли
Пуститься к мести.
- Призрак:* Значит, слушай, Гамлет.
Объявлено, что спящего в саду
Меня змея ужалила. Датчане
Бесстыдной ложью введены в обман.

Ты должен знать, мой мальчик благородный
Змея...

Суфлерша: ...убийца твоего отца...

Призрак: ... убийца...

Суфлерша: ...твоего отца...

Призрак: ...твоего отца —

В его короне.

Гамлет: О, мои прозренья!

Мой дядя?

Призрак: Да.

Кровосмеситель и прелюбодей,
Врожденным даром хитрости и лести
(Будь прокляты дары, когда от них
Такой соблазн!) увлекший королеву
К постыдному сожителству с собой.
Но тише! Ветром утренним пахнуло.
Потороплюсь. Когда я спал в саду
В свое послеобеденное время,
В мой уголок прокрался дядя твой
С проклятым соком белены во фляге
И мне в ушную полость влил настой,
Чье действие в таком раздоре с кровью,
Что мигом обегает, словно ртуть,
Все внутренние переходы тела,
Створаживая кровь, как молоко,
С которым каплю уксуса смешали.
Так было и с моей. Сплошной лишай
Покрывл мгновенно пакостной и гнойной
Коростой, как у Лазаря, кругом
Всю кожу мне.

Так был рукою брата я во сне
Лишен короны, жизни, королевы;
Так был подрезан в цвете грешных дней,
Не причащен и миром не помазан,
Так послан второпях на Страшный суд
Со всеми преступленьями на шее.

Гамлет: О, ужас, ужас, ужас!

Призрак: Если ты

Мой сын, не оставайся равнодушным.
Не дай постели датских королей
Служить кровосмешенью и распутству!
Прощай, прощай и помни обо мне!¹

Оскар Экдаль хочет встать, делает слабое движение руками, но остается сидеть, повернувшись лицом к

¹ Перевод Б. Пастернака.

Гамлету, на губах блуждает неуверенная улыбка, лоб блестит от пота, вены на висках набухли, он ищет носовой платок, облизывает губы.

Оскар: Я забыл, что я должен делать.

Микаэль: Ты встаешь и уходишь за задник.

Оскар: Где я?

Микаэль: Здесь, в театре.

Оскар Экдаль, словно бы обдумывая слова Микаэля, поднимает глаза к потолку и вздыхает. Остальные актеры уже поняли, что случилось какое-то несчастье. Они собираются на сцене, молчаливо, неуверенно. Александр стоит в самом низу, у просцениума, скрытый разрисованными конструкциями. Все поворачиваются к Эмили, которая, отложив рукоделье и оборвав перешептывание с фру Синклэр, медленно приближается к мужу, садится рядом и быстрым движением гладит его по голове.

Эмили: По-моему, нам надо пойти домой и отдохнуть.

Оскар: Где я?

Эмили: Ты со мной.

Оскар: Что случилось?

Эмили: Мне кажется, ты просто немного устал.

Оскар: Что я здесь делал?

Эмили: Ты играл роль.

Оскар (тихо): Играл роль. Зачем я играл роль?

Эмили: Пойдем, Оскар, пойдем домой.

Оскар: Думаешь, у меня удар?

Эмили: Мы вызовем доктора Фюрстенберга, он посмотрит тебя.

Оскар: Я умру?

Эмили: Помогите мне, пожалуйста.

С этими словами она обращается к тем, кто собрался вокруг, они сразу же наклоняются к Оскару Экдалю и поднимают его, ноги не держат Оскара, его подхватывают под руки и наполовину несут, наполовину тащат через всю сцену. В наклонный коридор с высокими дверями выходит начальник канцелярии, фру Пальмгрен, мгновенно оценив серьезность ситуации, приносит пальто и шляпу Оскара Экдаля, его с трудом одевают и в морозных зимних сумерках торопливо несут через площадь.

2

Тихий зимний день, снег идет не переставая. Фанни и Александр нашли прибежище у фрекен Веги и фрекен Эстер в их опрятной комнатке с видом на дворовые вязы и свинцовое зимнее небо. Здесь все как обычно, зато в других комнатах квартиры все изменилось. Говорят шепотом, двери открываются и закрываются беззвучно, пришли в гости дядя Карл и дядя Густав Адольф—лица у них серьезные. Репетиция в Театре отменена, и через гостиную поспешно прошли фрекен Ханна Шварц с залитым слезами лицом, а за ней бледный, одетый в черное, Филип Ландаль.

Доктор Фюрстенберг явился рано утром, потом исчез на несколько часов и сейчас вернулся обратно. Он стоит посередине столовой и пьет кофе. Эмили еще не одета, хотя время—половина второго. На ней длинный темно-зеленый халат, волосы заплетены в косу. Она сохраняет спокойствие и почти не покидает спальню и больного. С детьми она говорит обычным, но чуть более мягким тоном. Это пугает. Бабушка беспокойно мечется между двумя квартирами, потайная дверь непривычно распахнута настежь, бабушка то и дело говорит по телефону каким-то неуверенным, простуженным голосом, это на нее не похоже. Аманду отправили в школу, Сири и Алида готовят обед, они не болтают и не гремят, как обычно, посудой и кастрюлями. Гувернантка Май заперлась в своей мансарде, Фанни, подслушивавшая у ее двери, докладывает, что Май все время плачет.

Все изменилось, и только в комнате у фрекен Веги и фрекен Эстер все по-прежнему, только здесь сохранились еще остатки надежности и уверенности. Фанни и Александр сидят на диванчике фрекен Веги. Между ними—потрепанная настольная игра с разноцветными фишками. Почтенные дамы в синих платьях и белоголубых полосатых фартуках заняты каждая своим делом. Фрекен Вега гладит кружевные манжеты, а фрекен Эстер пишет письмо, откинув крышку старомодного, ветхого секретера со множеством ящичков и отделений. Обе дамы вполголоса беседуют, не слушая друг друга, их бормотание успокаивает, как тихая, бесперебойная каплеь. Если они и переживают, то горя своего не показывают, да и почему бы, собственно говоря, им переживать? В глубине своих старых сердец они знают, что скоро их дорогой, любимый Оскар обретет вечное блаженство. Вот как протекает их беседа.

Фрекен Вега: Я была у Густавссонов...

Фрекен Эстер: ...сейчас, только закончу письмо...

Фрекен Вега: ...и встретила там господина Альбректссона...

Фрекен Эстер: Вы только подумайте, дети, это письмо попадет в крошечное миссионерское поселение в самом Китае!

Фрекен Вега: ...и господин Альбректссон сказал, что его собака — пудель — принесла четырех щенков.

Фрекен Эстер: Там живет моя подруга, она там пробыла уже пятьдесят лет.

Фрекен Вега: Господин Альбректссон спросил, не хотят ли Фанни и Александр взять одного щенка.

Александр: Мама не разрешает заводить ни кошек, ни собак. Запретила раз и навсегда.

Фрекен Эстер: Щенок мог бы жить у нас.

Фанни: Правда?

Фрекен Вега: Иначе его придется продать.

Фрекен Эстер: Когда я была в Китае вместе со своей подругой — мы там работали, — у нас были собака и три кошки.

Фанни: Я выиграла.

Александр: Сыграем еще раз?

Фанни: Только теперь ты бери красные.

Фрекен Вега: Господин Альбректссон зарабатывает кучу денег на своих превосходных собаках. Но щенка пуделя он хочет подарить.

Фрекен Эстер: Он и так богатый.

Фрекен Вега: Это деньги жены, дорогая фрекен Эстер.

Фрекен Эстер: Вы и в самом деле так думаете, фрекен Вега? Я знала отца господина Альбректссона, у него была большая усадьба за городом, и уж нужды он воистину не терпел.

Фрекен Вега: Фанни и Александр, хотите по бутерброду с патокой?

Фанни и Александр: Да, фрекен Вега, спасибо.

Фрекен Эстер: Ну вот, письмо закончено, иди сюда, Фанни, лизни конверт.

Фрекен Вега идет на кухню и делает бутерброды. Фанни подходит к секретеру и высовывает язык. Александром вдруг овладевает невыносимая грусть. Он сгибается пополам, опускает голову на колени, руки безвольно раскинуты на диванном плюше.

Фрекен Эстер: Хочешь поиграть на флейте, Александр?

Александр: Нет, спасибо.

Фрекен Эстер: Лизни марку, Александр.

Александр: Не хочу, спасибо.

Фрекен Эстер (обращается к Фанни): Тогда ты лизни марку.

В коридоре слышатся быстрые шаги, в дверь стучат, фрекен Эстер кричит «войдите». Это Аманда, на ней черное в белую клетку платье, черные чулки, волосы уложены в прическу. Она бледна от сдерживаемого волнения, но в то же время полна сладостной торжественностью горя. Фрекен Вега, положив бутерброды на тарелку, обернулась. Фрекен Эстер перестала возиться с марками.

Аманда: Мама просила передать, чтобы Фанни и Александр пришли немедленно.

Александра бьет лихорадка, от страха у него зуб на зуб не попадает. Фанни берет его за руку и слегка подталкивает в спину. Аманда спешит вперед — через буфетную, длинный коридор с высокими шкафами — в столовую, открывает потайную дверь и ведет брата и сестру через отцовский кабинет с его восточными коврами, высоким вычурным письменным столом и прогибающимися под тяжестью книг полками со стеклянными дверцами.

Кабинет Эмили, который называют «мамина малая гостиная», расположен между столовой и спальней. Это светлая комната с двумя большими окнами, выходящими в Городской парк, легкой удобной мебелью и изысканными картинами на стенах. В углу, у правого окна, стоит небольшое, орехового дерева фортепьяно, у торцовой стены — низкий шезлонг, у левого окна — письменный стол в стиле ампир. Элегантный закругленный диван, небольшие мягкие кресла, обтянутые светлой тканью, хрустальная люстра конца XVIII века и огромный ковер холодноватых пастельных тонов завершают убранство.

Комната заполнена людьми, одетыми в черное, их лица кажутся бледными при свете тусклого зимнего дня. Взгляды собравшихся устремляются на входящих детей. Здесь дядя Карл и тетя Лидия, дядя Густав Адольф и тетя Альма, господин Ландаль и фрекен Шварц. В углу стоит, сцепив на животе свои длинные костлявые руки, Исак Якоби. Наполовину скрытая занавесью, тихонько подвывает Петра. С перебойями, словно прихрамывая, тикают часы. Из спальни доно-

сятся голоса. На высокие деревья Городского парка беззвучно и беспрерывно падает снег. Люди, собравшиеся в этой небольшой светлой комнате, кажутся ненастоящими, похожими на кукол в кукольном шкафу. Открывается дверь спальни, появляется доктор Фюрстенберг, он собирается что-то сказать, но, увидев детей, осекается, вынимает большой белый носовой платок и прочищает нос, издав слабый трубный звук.

Эмили стоит в дверях, она все еще в халате, волосы заплетены в косу, она делает знак детям войти. Фанни и Аманда подчиняются не раздумывая, но Александр останавливается посередине комнаты. Ему страшно. Мать подходит к нему, наклоняется и что-то шепчет на ухо. Он нерешительно кивает, она берет его за руку и ведет к умирающему.

Светлые расписные шторы приспущены, и в комнате царит мягкий полумрак. Выкрашенные белой краской кровати стоят рядом, одна наспех застелена, в другой, на горé подушек, полулежит Оскар Экдаль. На фоне белой ночной рубашки резко выделяется посеревшее лицо. Глаза у него закрыты, веки потемнели и опухли, рот приоткрыт, руки покоятся на одеяле. В кресле с высокой спинкой сидит фру Хелена. Она одета соответственно обстановке, безупречно причесана и подкрашена, в руках полураскрытая книга. Лицо ее абсолютно спокойно. Она улыбается вошедшим детям, протягивает руки, привлекает каждого к себе и целует в лоб так, как привыкла делать всегда. Она сразу же замечает безумный страх Александра и нежным быстрым движением гладит его по щеке. Эмили, присев на край кровати, неотрывно смотрит на больного. Она берет его правую руку в свою, словно хочет ее согреть. На ночном столике — коричневые пузырьки и стакан с чайной ложкой. На маленькой подставке усердно тикают карманные часы Оскара. На полу — эмалированное ведро, с которого свисает влажное полотенце. Часы на комодe показывают половину девятого, маятник неподвижен. В комнате стоит резкий кислотавый запах, забивающий обычно такие нежные ароматы, исходящие от туалетного столика Эмили.

Оскар Экдаль начинает говорить, веки его по-прежнему сомкнуты. Голос слабый, он чуть тянет слова, но в принципе говорит как обычно.

Оскар: Не бойтесь. Это не страшно. Мне совсем не больно. Вообще, я уже давно себя так хорошо не чувствовал. Не обращайтесь внимания, что у меня закры-

ты глаза, просто свет немножко резковатый, но это ведь ничего не меняет? (*Смеется.*) Сейчас бы я смог действительно хорошо сыграть Призрака, ничего, совсем ничего не отделяет меня от вас, ни теперь, ни потом. Я это знаю, вижу совершенно отчетливо. Мне кажется даже, что я буду к вам ближе, чем при жизни. Встаньте здесь, напротив, по одному, так, чтобы я вас видел.

Аманда подходит к отцу, тот поднимает левую руку и приставляет ее козырьком к глазам. Он осторожно щурится, это вызывает боль, но он все-таки открывает глаза и, улыбаясь, смотрит на свою дочь.

Оскар: А теперь я хочу посмотреть на Александра.
Александр: Нет.

Александр прижимается спиной к двери и мотает головой. Бабушка поднимается с кресла, берет его за руку, мгновение выжидает и потом с мягкой настойчивостью подводит его к отцу, который тут же хватается за руку и крепко держит. Оскар Эkdаль закрывает глаза и что-то шепчет, губы шевелятся, но слов не слышно. Внезапно он размыкает веки и пристально смотрит на сына, этого уже Александр не выдерживает, он бросается на пол, Эмили и бабушка поднимают его, он оцепенел от ужаса, женщины тащат его к бабушкиному креслу, где он съезживается, закрыв руками лицо.

Фанни демонстрирует полное присутствие духа, она держит отца за руку, спокойно выдерживает его взгляд и вдруг наклоняется и целует его в щеку («я на два года моложе Александра, но мне совсем не было страшно. Даже противно не было, хотя пахло неприятно»).

Оскар: Скажи Александру, что это не страшно.
Фанни (энергично кивает): Я скажу ему.

Эмили вновь занимает свое место на краю кровати, Фанни и Аманда сидят на полу рядом с туалетным столиком. Бабушка стоит у окна, Александр по-прежнему сидит, свернувшись калачиком, в кресле, прижав руки к лицу. Время от времени он бросает осторожный взгляд на умирающего.

Оскар: Ты возьмешь на себя руководство Театром. Господин Сандблад ознакомит тебя с экономической стороной дела, а с художественной ты и сама справишься. (*Усмехается.*) Как всегда.

Эмили: Я сделаю все, что смогу.

Оскар: Похороны самые простые, не забудь, Эмили.

Чтобы без всяких там королевских церемоний в церкви, с оркестром, играющим Траурный марш Шопена и Епископом, произносящим торжественную речь у гроба. Обещай мне!

Эмили: Обещаю.

Оскар (тихо): Тебе я доверяю, а матери нет. Она непременно захочет устроить представление.

Эмили: Я поговорю с Хеленой.

Оскар: Все должно продолжаться, как всегда.

Эмили (печально): Обещаю.

Оскар: Ну вот, скоро я умру. Ты держишь меня за руку? (*Эмили кивает.*) Вечность, Эмили! (*Пауза.*) Вечность!

3

В эту ночь Фанни и Александр спят в одной кровати. Вечер они провели у своих двоюродных сестер. Все спокойны, нежны, никто не плачет. Густав Адольф обнимает и целует племянников и говорит, что хотя он, конечно, никогда не сможет заменить им отца, но в меру своих сил и понимания будет, пока жив, защищать их и помогать им. Тетя Альма прижимает их к своей мягкой груди и заявляет, что отныне Фанни и Александр ее дети, такие же, как Енни и Петра. Фанни возражает, настаивая на том, что она по-прежнему мамина и папина дочка и никому другому принадлежать не собирается. Александр молчит, но держится, как обычно, вежливо. Альма идет на кухню и велит приготовить на ужин шоколад со взбитыми сливками и яблочный пирог. Потом все усаживаются за обеденный стол и начинают играть в карты. С верхнего этажа слышатся шум, грохот, тяжелые шаги.

Через несколько часов приходит Эмили забрать детей. Она в черном, очень красива, говоря, все время улыбается и то и дело проводит рукой по лицу, как будто пытается снять паутину. Густав Адольф, Альма и кузины желают им спокойной ночи. Эмили берет Фанни и Александра за руки, поднимается с ними по лестнице и вводит в столовую.

В столовой вся мебель отодвинута к стене, обеденный стол вынесен, а на полу в центре стоит открытый гроб в обрамлении зажженных свечей и цветов. На Оскаре Экдале надет фрак с орденами, он очень маленький, но опрятный, на лице словно бы даже довольное выражение. Фанни и Александр робко рассматривают все это незнакомое, печальное и страшное.

Эмили ходит вокруг гроба, то поправляя свечу, то переставляя вазу с цветами. Время от времени она быстро проводит рукой по лицу.

Ночью Фанни и Александр спят в одной кровати. Иногда они так делают, вообще-то довольно часто, особенно с тех пор, как у Аманды появилась собственная комната. Да никто и не возражает против этого. Аманда, правда, иногда дразнит Александра, обзывает его трусишкой и говорит, что ему надо было бы родиться девочкой, но, поскольку Александр никак не отвечает на подобные выпады, а Фанни говорит, что Аманда ужасно смешно выглядит со своими «огромными» грудями, ссора сходит на нет, и брат с сестрой продолжают спать в одной кровати, если только не предпочитают скрипучее и продавленное убежище Май, что, в общем-то, гораздо приятнее, так как, во-первых, она знает множество всяческих ужасных историй из жизни, а во-вторых, так уютно пахнет свежим, здоровым потом.

Александр вдруг просыпается, сна как ни бывало, острое, словно удар ножа, чувство тоски наваливается на него, но разбудил его странный отдаленный звук, плач. Он прислушивается несколько секунд, потом будит Фанни, это трудно и требует терпения, Фанни спит очень крепко и просыпается неохотно. Наконец ужасные звуки проникают в ее затуманенное сном сознание, и она открывает глаза, просыпается окончательно. Кто-то плачет.

Плач, мало похожий на человеческий.

Фанни и Александр вскакивают, в комнате полумрак, на комод светится розовый ночник. Они открывают дверь в родительскую спальню. На ночном столике возле кровати матери горит лампа. Комната пуста, постель матери смята, подушки валяются на полу, кровать отца аккуратно застелена покрывалом.

Плач и эти жуткие всхлипывания слышны теперь отчетливее. Фанни и Александр подкрадываются к приоткрытой двери в столовую. И видят мать, сидящую на стуле около гроба. Она рыдает отчаянно и безуспешно.

4

Последнее желание Оскара Экдала выполнить, естественно, было невозможно. Ибо похороны устраиваются для живых, а не для мертвых. Епископ—

рослый, широкоплечий человек с костлявым лицом, с золотым крестом на шее, в безупречно сидящем пасторском сюртуке, явился выразить свои соболезнования и заявил, что он хотел бы сам проводить в последний путь своего друга. Что могла ответить вдова на такое предложение? Потом пришел полковник в парадном мундире с траурным крепом на рукаве и слезами в налитых кровью глазах навывкате и решительно объявил, что гарнизон встанет в почетный караул, а оркестр сыграет Траурный марш Шопена. Эмили в ответ слабо улыбнулась, изо всех сил стараясь выразить на лице благодарность, и это удалось ей до такой степени, что полковник беспрерывно целовал ей руки, сдавленным от волнения голосом уверяя в своей вечной преданности и глубочайшем уважении. Через час на ковре гостинной появился Ректор Магнификус, крошечный господин, обладающий большим весом в обществе и приятным звонким голосом. Лицо его покраснело от возбуждения, и он сказал, что представляет не только Университет, но и все Студенчество, которое желает отдать последний долг Оскару Экдалю. Прекрасная вдова, которой Ректор едва доходит до плеча, опустилась на стул, склонив голову, что выглядело и красиво, и трогательно, и это вдохновило маленького человечка на краткий обзор новаторской деятельности Оскара Экдаля на поприще культурной жизни города. В тот же день сказать последнее «прости» своему директору явилась вся труппа Театра во главе с господином Ландалем. Эмили подала вино и печенье, Филип Ландаль зачитал написанную им краткую речь, все плакали не скрываясь. Эмили поблагодарила своих друзей и сказала, что Оскар на смертном одре говорил с ней о судьбе Театра.

Эмили: ...За час до смерти он был в полном сознании, совершенно ясная голова, он даже смеялся. Мы говорили о практических вещах, о будущем детей и экономических проблемах. Он не забыл и про наш Театр. Он посерьезнел и сказал: «Все должно продолжаться как всегда, Эмили». Так что мы продолжаем нашу работу. По желанию Оскара я беру на себя руководство Театром. Завтра возобновляются репетиции. Премьера «Гамлета» состоится в назначенный день.

Филип Ландаль (торжественно): И это будет наилучшей данью памяти нашего директора, нашего дорогого Оскара Экдаля.

После непродолжительного молчания, насыщенного движениями души и приглушенными всхлипываниями, все актеры по одному подошли обнять и поцеловать своего нового директора, обещая проявлять упорство, терпение, верность и талант. Ссоры и интриги были забыты, жизнь представлялась довольно-таки привлекательной, несмотря на всю свою жестокость.

Вот так похороны Оскара Экдаля затмили все другие события в хронике Города. Епископ произнес надгробное слово, гарнизон выстроился в почетном карауле, стояли шпалерами студенты, на пронизывающем зимнем ветру развевались знамена Братьев Каменщиков, военный оркестр играл Шопена, а Домский собор был до отказа забит благоговейной публикой, получившей возможность насладиться трогательным сольным выступлением фру Хелены Экдаль, урожденной Мандельбаум. Несколькими короткими, проникнутыми скорбью фразами попрощалась она со своим сыном. Увидели зрители и прекрасную вдову, окаменевшую от горя, она тяжело опиралась на руку Епископа. Увидели и трех сирот, которые шли за матерью, держа друг друга за руки. Но никто, кроме Фанни, не слышал монолога Александра. Так они шли, Аманда, Фанни и Александр: Аманда, уже готовая принять участие в ритуальных играх взрослых, и младшие брат с сестрой, измученные ошеломительными впечатлениями последних дней. Играл оркестр, ревел орган, гудели под сводами колокола, длинная вуаль матери, широкая спина Епископа, спрятанная под многочисленными складками ризы, а там впереди высоко, на плечах актеров, покачивается, точно корабль в море, коричневый, блестящий, окованный серебром гроб. Прихожане встали, послышалось шарканье ног и грохот скамеек, за запахнутыми воротами неистовствовала январская метель, в церкви царил ледяной холод, несмотря на раскаленные высокие железные печки. Фанни услышала, как ее брат что-то бормочет про себя, это были отдельные слова, по слову на каждый шаг. Она напрягла слух, чтобы сквозь шум и траурную музыку разобрать, что он говорит.

Александр: Черт... дьявол... писька... дерьмо... ад... сатана... писать... какать... задница... сука...

Фанни с силой сжала его руку, он повернул голову и серьезно на нее посмотрел. На их губах промелькнула улыбка.

Уже смеркалось, когда гроб опустили в семейную могилу Экдалей. Метель стихла, но холод пробирал до костей.

Поминальный обед — дело рук фру Хелены, церемония отрежиссирована и проведена безупречно. Сотню гостей обносят четырнадцатью блюдами и семью сортами вина. Гул, вначале приглушенный и сдержанный, перерастает постепенно в горячее, но вполне достойное оживление, совершенно заглушающее струнный ансамбль, который пытается из глубины гостиной создать настроение светлой грусти. Эмили отклоняется в сторону, слушая Епископа, который говорит не переставая, глаза его сияют. Бледные щеки Эмили порозовели, и на нежных губах мелькает мимолетная, деликатная улыбка, никак не нарушающая атмосферу мягкой сосредоточенности, окутывающей ее стройную фигуру.

Фанни и Александр с разрешения матери покинули гостей. Они уединились в детской, им грустно, хочется спать, они безучастно сидят за белым столом, на котором разложены рисовальная бумага и цветные мелки; брат и сестра все еще в выходных костюмах, от черных шерстяных чулок чешутся ноги, воротник матроски съехал набок, а черный бант в волосах Фанни развязался.

Издалека долетают гул за обеденным столом и жалобные звуки струнного оркестра. Фанни зевает, Александр тоже. Никто не приходит, чтобы уложить их спать, прочитав вечернюю молитву, зажечь ночник. Май помогает обслуживать гостей вместе со всеми остальными горничными и официантками из театрального ресторана.

Вдруг из малой гостиной, расположенной рядом со спальней родителей, доносится музыка — разрозненные, неуверенные звуки старенького, расстроенного фортепьяно. Фанни и Александр настораживаются, прислушиваются, от страха у них зашевелились волосы на голове: в малой гостиной кто-то есть, кто-то играет на материнском рояле. Кто-то.

Не сговариваясь, они берутся за руки и идут через темную спальню в малую гостиную. Там на материнском секретере горит затемненная керосиновая лампа, которая освещает комнату теплым неуверенным светом, создавая тени и глубокий желтоватый мрак за мебелью. За фортепьяно сидит мужчина, спиной к двери, голова опущена, пальцы медленно перебирают клавиши. Он поворачивается лицом к детям. Это Оскар Экдаль.

ПЕРЕЕЗД

1

В Театре дают «Двенадцатую ночь», спектакль подошел к концу, протанцевали последний танец. Актеры замерли, словно куклы с удивленными глазами. Все желания исполнены. Мальволио вынашивает планы мести за кулисами, над морем Иллирии спускается сумрак, а машинист устроил настоящий дождь, стекающий по окнам дворца.

Шут (его играет господин Ландаль) залез на лестницу, балансируя установленной на лысине зажженной свечой.

Шут (поет под звуки лютни):

«Когда я ростом да был еще с вершок,
Тут как раз и ветер и дождь,
Я все дурил, как только мог,
А ведь дождь — он хлещет каждый день.

Когда достиг я зрелых лет,
Тут как раз и ветер и дождь,
От плута прятался сосед,
А ведь дождь — он хлещет каждый день.

Когда — увы! — я взял жену,
Тут как раз и ветер и дождь,
Я с ней без пользы вел войну,
А ведь дождь — он хлещет каждый день.

Когда я стал убог и стар,
Тут как раз и ветер и дождь,
От пива в голове удар,
А ведь дождь — он хлещет каждый день.

Наш мир начался давным-давно,
Тут как раз и ветер и дождь.
Но все равно, раз вам смешно,
Мы хотим смешить вас каждый день»¹.

Минутная тишина. Затем скрипят деревянные тали, занавес опускается. Зал аплодирует, актеры готовятся выйти на поклонь. Эмили играет Оливию, фрекен Шварц — Виолу, в роли Герцога новая звезда Театра

¹ Перевод М. Лозинского

господин Тумас Грааль, Мальволио исполняет несколько распутный, но высокоодаренный комический актер Юхан Армфельдт, горничную Марию — упитанная Грете Холм, Тобиас Раапа играет опора и надежда Театра, человек разносторонних талантов господин Салениус (который разносит крылатку и дает повод подозревать его в тайных пороках).

Дети тоже участвуют, и не только Аманда, Фанни и Александр, но и Енни, которой удалось убедить свою мать в том, что ее участие необходимо. На них костюмы пажей из «Гамлета», но здесь, в последнем акте, они таскают тяжелые подносы, уставленные полными бокалами вина.

Когда аплодисменты затихают, актеры окружают Эмили и рассаживаются на стульях, принесенных рабочими сцены, или стоят, прислонившись к балюстраде за трюном Орсино. Рампы выключают, одну за другой, спускают репетиционный свет, сценой завладевают тени, в медленно колеблющемся сером свете лица актеров побледнели, глаза глубоко ввалились. Между кулисами мелькают рабочие сцены, готовые в любую минуту заняться разборкой декораций. С глухим скрежетом опускается пожарный занавес.

Эмили: Сегодня исполнился год со дня смерти моего мужа. Он хотел, чтобы все шло как всегда, и мы продолжали работать, хотя кругом все изменилось. Были у нас большие успехи, увеличилось количество зрителей, мы смогли повысить жалованье и взять в труппу трех новых актеров. Мы сплотились...

Она замолкает и сидит какое-то время с отсутствующим видом, погруженная в свои мысли. Потом опять начинает говорить, но уже другим тоном, еле слышно и как бы подыскивая слова.

Эмили: Для нас Театр словно защитная оболочка, которую мы на себя натягиваем. Едва ли мы замечаем, как идут годы. Как течет жизнь — так, кажется, говорят? У нас теплые и светлые уборные, на сцене нас окружают приветливые тени. Поэты сочиняют за нас слова и мысли. Мы можем смеяться, плакать, негодовать. Людям, сидящим в темноте зала, мы нравимся, они на удивление нам преданы, хотя зачастую мы угощаем их камнями вместо хлеба. Чтобы оправдать свое существование перед окружающими, мы утверждаем, будто профессия наша сложна и трудна. Это ложь, которой окружающие охотно верят, поскольку

сложное намного интереснее, чем что-нибудь легковесное. Мы почти все время играем. Играем потому, что нам это интересно. Если интерес пропадает, мы злимся и жалуемся на обстоятельства, но никогда — на самих себя. Так мы и живем в атмосфере чудесного самообольщения, пронизательные в отношении других и снисходительные к себе. А как насчет веры в свои силы, чувства собственного достоинства, самопознания? Эти понятия практически неизвестны в нашей профессии. Если кто-то говорит, что я хорошая, значит, я и *на самом деле* хорошая, и это меня радует. Если кто-то говорит, что я плохая, значит, я *на самом деле* плохая, и это меня огорчает. Какая же я *в действительности*, я не знаю, потому что меня не волнует правда о самой себе. Меня волнует только я сама, а это не одно и то же. Реальность меня тоже не волнует. Она бесцветна и неинтересна, она меня не касается. Войны, революции, эпидемии, бедность, несправедливость, извержения вулканов — все эти события, не имеющие никакого значения, если только они не затрагивают тем или иным образом ту роль, которой я занята в данный момент. Некоторые актеры утверждают, будто их интересует окружающий мир, но я знаю, что они обманывают сами себя.

Актеры молчат, видно, что они обескуражены. Никто не возражает, не протестует. Эмили оглядывается и видит пустые, бледные лица под масками и в париках, в глазах печаль или вопрос: это она меня ругает? Она отрицательно качает головой, словно вопрос и вправду был произнесен вслух.

Эмили: Вы смотрите на меня так, словно я на вас сержусь. Наоборот. Мы любим друг друга, поэтому я решила высказать то, что у меня на душе. Может быть, я эгоистка, хотя вовсе не хочу ею быть. Может быть, я ошибаюсь.

Тумас Грааль: Ты устала от Театра?

Эмили: Мне кажется, да.

Тумас Грааль: Ты, наверное, хочешь бросить Театр.

Эмили: Возможно. Бросить совсем.

Ханна Шварц: А что будет, если ты уйдешь?

Эмили: Даже если я уйду, все будет продолжаться как раньше.

Юхан Армфельдт: А кто станет директором?

Эмили: Это вы решите сами, когда наступит такой день. *Если* он наступит. Я еще не приняла окончательного решения. *(Пауза; потом, улыбаясь.)* А теперь

давайте пожелаем друг другу спокойной ночи. Уже поздно, я что-то разболталась. Я вовсе не собиралась вас расстраивать.

Эмили кивает собравшимся, зовет детей и уходит в свою уборную, бывшую контору Оскара Экдала. Актеры остаются на сцене, стыдливо поглядывая друг на друга с еле заметной усталой улыбкой на губах.

Господин Салениус: Я должен выпить и съесть бутерброд.

Тумас Грааль: Я получил приглашение от Линбергского общества, так что мне это безразлично.

Ханна Шварц: По-моему, за этим что-то кроется.

Грете Хольм: А ты не слышала?

Ханна Шварц: Так ты думаешь, это правда?!

2

День в начале мая, весна, на улице тепло. Студенты и доценты отнесли свои зимние пальто закладчику, на студентках светлые платья, стоят мягкие теплые вечера, празднества следуют одно за другим. В Театре вытащили на свет божий брюссельский ковер и канапе и играют комедию Скриба. Когда Александр возвращается из школы, Аманда и Фанни сидят на кухне и едят бутерброды с сыром, запивая их шоколадом. Алида печет булочки, Май штопает чулки, а Сири чистит медную посуду. Александр сразу же замечает что-то неладное. Аманда и Фанни злорадно поглядывают поверх чашек с шоколадом. Алида и Сири не отвечают на его приветствие, а Май, подавая ему шоколад, выглядит опечаленной. У Александра тут же начинает болеть живот, но он ничего не говорит. Аманда и Фанни перешептываются и при этом хихикают. Внезапно в дверях появляется Эмили, она очень хороша в светло-сером платье с широким вышитым поясом и рукавами из прозрачной ткани. Она обращается к Александру, голос ее серьезен.

Эмили: Когда допьешь шоколад, я хочу с тобой поговорить.

И сразу уходит. Александр вздыхает. Он ставит на стол чашку, встает из-за стола и решительным шагом идет через холл, столовую и малую гостиную, стучится в дверь спальни, мать кричит, чтобы он входил, и вот он стоит перед ней, неизвестно почему испытывая чувство стыда.

Эмили сидит в кресле у окна, освещенная солнцем, она словно сама вся светится и кажется чуточку чужой.

Эмили: Сейчас мы с тобой пойдем в библиотеку, и ты поздороваешься с человеком, который пришел к нам в гости. *(Пауза.)* С человеком, который хочет поговорить с тобой. *(Пауза.)* И пожалуйста, не вздумай плакать.

Александр: Что я сделал?

Эмили: Это ты знаешь лучше меня. Идем.

Мать встает и берет сына за руку. Они идут в библиотеку. Там находится Епископ, он перелистывает какую-то отцовскую книгу, он оборачивается к вошедшим и улыбается им. По мнению Александра, вид у Эдварда Вергеруса вполне внушительный: высокий, широкоплечий человек с большим костистым лицом, обрамленным седой шевелюрой и бородой. Глаза ярко-голубого цвета. На нем пасторское одеяние, на черной ткани блестит золотой крест. Он протягивает Александру широкую ладонь, Александр отвечает глубоким поклоном. Мать усаживается на широкий кожаный диван.

Эдвард Вергерус: Здравствуй, Александр.

Александр: Здравствуйте.

Эдвард: Мы уже с тобой встречались. *(Пауза.)* При печальных обстоятельствах *(пауза)*, когда мы хоронили твоего отца.

Александр: Да.

Эдвард: За это время твоя мать, не имея мужской поддержки, иногда обращалась ко мне со своими заботами. Это вполне естественно. Я близкий друг твоей бабушки и духовный наставник нашего прихода.

Эмили: Епископ был очень добр ко мне в это трудное время, Александр, я просто не знаю, как бы я выдержала без его помощи.

Эдвард: Мы говорили и о тебе, мой мальчик.

Епископ сел за стол и вынул кожаный мешочек, в котором у него хранится трубка, и мешочек поменьше с табаком. Он тщательно набивает трубку, зажигает ее, откидывается на спинку стула и смотрит на Александра своими ярко-голубыми глазами.

Эмили: Я говорила Епископу, как я горжусь моими милыми детьми.

Эдвард: Ты и твои сестры прекрасно успевают в

школе, я слышал. Вы прилежны, внимательны и получите хорошие отметки в первом полугодии. Так ведь, Александр?

Александр (шепчет): Да.

Эдвард: Но прилежание и хорошие отметки еще не все.

Эмили: Высморкайся, Александр.

Александр сморкается.

Эмили: Какой у тебя грязный платок. Разве Май тебе не дала сегодня чистого?

Александр: Дала. (*Сморкается; шепотом.*) Проклятое дерьмо.

Эдвард (он глуховат на одно ухо и не слышит слов Александра): Да, так как я сказал, прилежание и хорошие отметки еще не все.

Эмили: Александр, слушай, что говорит Епископ.

Эдвард: Он слушает, не так ли, Александр? Ты сейчас с большим интересом ждешь, что я собираюсь сказать.

Александр сопит.

Эдвард: Ты становишься взрослым, Александр. Поэтому я буду говорить с тобой как взрослый со взрослым. Можешь ли ты мне сказать, можешь ли объяснить, что такое ложь и что такое правда? Можешь?

Александр молчит, оглушенный.

Эдвард: Ты считаешь, что я задал глупый вопрос, он действительно глупый. Я просто пошутил. Ну конечно же ты знаешь, что такое ложь и что такое правда, так ведь, Александр?

Александр: Да.

Эдвард: Очень хорошо, прекрасно, мой мальчик. И ты знаешь, почему люди лгут. Почему?

Александр молчит.

Эдвард: Почему люди лгут, Александр? Скажи мне, почему люди лгут?

Александр: Потому что не хотят говорить правду.

Эдвард (смеется): Весьма хитроумный ответ, мой молодой друг. Но так легко ты не отделаешься. Итак, я спрашиваю тебя: почему люди не хотят говорить правду?

Александр: Не знаю.

Александр стоит, уставившись в пол, он чувствует, как скелет медленно отделяется от его тела, просачивается сквозь подошвы и раскидывается на светлом восточном ковре библиотеки. Епископ, улыбаясь про

себя, длинным желтым пальцем приминает тлеющий в трубке табак. Эмили с грустью смотрит на заупрямившегося сына.

Эдвард: Времени у нас достаточно, Александр, и меня до такой степени интересует твой ответ, что я могу ждать сколько угодно. Ты, конечно, этому не веришь, но это так.

Александр: Люди лгут, чтобы извлечь выгоду.

Эдвард: Превосходный ответ, мой мальчик! Превосходный и точный. Теперь я задам тебе еще один вопрос, прости, но мне придется перейти на личности. Можешь ли ты сказать твоей матери и мне, почему ты солгал в школе?

Александр (пристально смотрит на мать): Что?

Эмили: Твой классный наставник написал мне, что ты распространяешь в классе самую невероятную ложь.

Александр (подавленно): Что?

Эмили: Будешь ли ты отрицать, что ты... утверждал перед своими товарищами... будто я продала тебя в бродячий цирк (*читает письмо*) и по окончании четверти циркачи приедут за тобой. Что ты станешь акробатом и цирковым наездником вместе с твоей однолеткой, цыганкой по имени Тамара.

Александр подавленно молчит.

Эдвард: Как ты, вероятно, понимаешь, твоя мать, прочитав это письмо, пришла в ужас и очень расстроилась. Она не знала, что ей делать. Я предложил свою помощь, обещал ей поговорить с тобой об этом неприятном случае, и, как видишь, вот я здесь.

Эмили: Ты должен быть благодарен Епископу, который тратит на тебя свое время, понимаешь, Александр?

Александр опускает голову.

Эдвард: Итак, мы с тобой пришли к единому мнению, что человек, который лжет, хочет извлечь выгоду из своей лжи. Теперь логично будет спросить: какую выгоду хотел извлечь ты, утверждая, будто твоя мать продала тебя в цирк?

Александр: Не знаю.

Эдвард (улыбаясь): Думаю, знаешь, и очень хорошо, просто тебе стыдно признаться. Тебе ведь стыдно, правда? Прекрасно, мой друг. Это очень хорошо. Это доказывает, что впредь ты будешь воздерживаться от подобных глупостей. А сейчас попроси у матери прощения за то горе и волнение, которое ты ей причинил. Подойди к матери и попроси у нее прощения. (*Пауза.*)

Ты слышишь, что я говорю, Александр?

Все это время Александр стоял, судорожно сведя плечи и опустив голову, он уже не плачет, руки сжаты. Наконец он подходит к матери.

Александр: Я прошу прощения за то, что солгал, и обещаю никогда больше так не делать.

Мать обнимает окаменевшего Александра и усаживает его к себе на колени. Он сидит как марионетка с оборванными нитками.

Эдвард: Вот и хорошо, Александр. Мы все выяснили и больше не будем к этому возвращаться. Видишь ли, фантазия — вещь великолепная, это великая сила, дар божий. И управляют ею за нас большие художники, поэты, музыканты.

Епископ встал. Костлявой рукой он треплет Александра по затылку.

Эмили: Я позову девочек.

Александр вдруг замечает, что мать взволнована, как-то изменилась в лице, глаза лихорадочно блестят, щеки пошли красными пятнами. Она встает с нервным оживлением, улыбается Епископу, быстро выходит в столовую и зовет Фанни и Аманду.

Епископ и Александр остаются наедине. На какую-то долю секунды их взгляды встречаются. Эдвард Вергерус улыбается, Александр не отвечает на улыбку.

И вот они стоят все вместе в библиотеке, освещенные ласковыми лучами солнца. Эмили с детьми и Епископ с золотым крестом на груди.

Эмили: Я должна сообщить вам что-то очень важное.

Александр оборачивается: за спиной у Эмили он видит наполовину скрытого дверью Оскара Экдаля, который смотрит на них серьезно и многозначительно. Видение не вызывает ни страха, ни удивления. Присутствие отца воспринимается как нечто вполне естественное, не связанное с привидениями. Александр спрашивает себя, видят ли отца сестры так же ясно и близко, как он сам. Скорее всего, нет. Фанни с большим интересом наблюдает за жужжащей на окне весенней мухой, а Аманда, вытянув красивую ножку, рассматривает из-под полуопущенных длинных ресниц свою выпяченную нижнюю губу.

Мать, очевидно, что-то сказала, а Александр не услышал. Или же Эмили сбилась и, не слыша подсказки, замолкла. А может, она догадывается о присутствии Покойника. Позднее, будучи уже взрослым и пытаясь восстановить в памяти это мгновение — лицо матери, бороду Епископа и движения сестер, — Александру представляется, что матерью овладела внезапная усталость или грусть, вызванная присутствием Умершего. Во всяком случае, глаза Эмили наполнились слезами, и она резким движением достает маленький кружевной платочек, который всегда носит за отделанным кружевом манжетом.

Эдвард: Я убежден, что вы...

Эмили: Естественно, многое...

Эдвард: Да ниспошлет бог свою благодать на нашу маленькую семью.

Александру кажется, будто он слышит добродушно-ироничный смех отца, но отца там больше нет. Эмили, тихо плача, обнимает и целует детей, намочив слезами их волосы и щеки. Потом берет их за руки и по очереди подводит к Епископу, который нагибается и целует каждого в лоб. От него пахнет табаком и средством от моли.

Эдвард: Давайте преклоним колени и соединимся в горячей молитве. *(Все становятся на колени.)* Господи, отец наш небесный, ниспошли твою милость на нашу маленькую семью, благослови нас и сохрани от зла, пока мы живы. Господи, прошу тебя, дай мне силы стать защитой и примером для этих бедных сироток. И дай мне силы быть опорой этой молодой одинокой женщине.

Александр (тихо, про себя): Дерьмо, сукин сын, блевотина, задница...

3

Резиденция Епископа, построенная в конце пятнадцатого века, расположена напротив Домского собора. Это длинное каменное строение со множеством темных комнат, толстыми стенами, маленькими оконцами, высокими порогами и сучковатыми дощатыми полами. Потолочные балки не закрыты, а в парадной зале и еще некоторых комнатах они расписаны сюжетами из Ветхого завета. Старые кафельные печи приходится топить и зимой и летом, чтобы избавиться от промоз-

глого холода. У подножия западного фронтона бурлит черная, глубокая река, стена дома отвесно обрывается в темную воду.

Епископ обитает на верхнем этаже, окна его выходят на улицу и на тесный, выложенный булыжником двор. Во дворе стоит колодец под затейливым железным куполом. Комнаты обставлены старомодно. Епископ, как и его предшественники, равнодушен к жизненным удобствам. Здесь царит суровый и тяжелый стиль. На стенах висят портреты многих поколений епископов и их жен да еще потемневшие изображения святых, как с нимбом, так и без нимба вокруг головы. Библиотека Епископа размещается в комнате, занимающей два этажа, она оборудована высокими лестницами и галереей вдоль всех четырех стен. Напротив письменного стола Епископа висит большая картина, изображающая жертвоприношение Авраама: на алтаре лежит обнаженный Исаак с завязанными глазами, отец приставил нож к напряженной, выгнутой шее сына, с небес слетает свирепого вида ангел.

В доме Епископа живут три женщины. Это прежде всего мать Епископа, старая фру Бленда Вергерус, кроткая и добродушная на вид дама с прекрасной осанкой и правильными чертами лица. Затем Хенриэтта Вергерус, сестра Епископа. Она ведет хозяйство и совершенно не похожа на брата — маленькая женщина с колючими карими глазами и тяжелой черной копной волос.

Кроме того, у Епископа есть тетка, фрекен Эльса Бергиус, бесформенная туша. Она неподвижно сидит в кресле, обложенная со всех сторон подушками, и за последние двадцать лет не произнесла ни слова. Сплетники утверждают, будто фрекен Бергиус в молодости была красавицей, но неприличная болезнь изуродовала ее жизнь. На кухне властвует крысообразная тень с пронзительным голосом и тощими руками. Ее зовут Малла Тандер, она терроризирует жалких, забытых служанок, грязного упрямого дворника и спившегося кучера.

Эмили с детьми впервые пришла в гости в свой будущий дом, и Епископ, в сопровождении матери и сестры, показывает им апартаменты. Группа неторопливо переходит из комнаты в комнату, и Епископ без гордости рассказывает о своей резиденции.

Эдвард: В пятнадцатом веке, когда строился этот дом, не слишком заботились об удобствах. Мои предше-

ственники пожелали сохранить все в первозданном виде, и я тоже следую этой традиции. Никаких изменений, никаких перестроек. В этих древних комнатах есть непреходящая красота. Мы должны быть благодарны за возможность жить в атмосфере чистоты и суровости.

Следует отметить, что Епископ излагает свои мысли с вежливой доброжелательностью, говорит искренне и горячо, одной рукой он покровительственно обнимает за плечи Эмили (незаметно прижимая ее к себе), другой держит за руку Фанни. Аманда и Александр пришибленно плетутся в арьергарде. Сестра и мать семяют впереди, предупредительно улыбаясь. Обе женщины всячески стараются показать Эмили, что ее здесь ждут с радостью, что их любимый сын и брат сделал прекрасный выбор.

Эдвард: Я хотел бы, чтобы вы поздоровались с моей тетей. Не пугайся, Эмили, не бойтесь, дети, это совсем не страшно. Открой дверь, сестра. Это моя тетя, фрекен Эльса Бергиус. Добрый день, тетя. Как ты сегодня себя чувствуешь? Представляешь, у нас сегодня гости, и гости особые. Моя будущая жена! Эмили Экдаль, знаменитая актриса, о которой ты наверняка слышала.

Эмили: Добрый день, фрекен Бергиус. Дети, поздоровайтесь как следует с тетей Бергиус. Аманда, подойди, чего ты замешкалась.

Эдвард: Нет, нет, не надо. Если Фанни и Александр не хотят поздороваться с ней сегодня, они могут это сделать в другой раз. Это абсолютно неважно. Не будем их заставлять.

Бесформенная женщина смотрит на детей острым взглядом из-под оплывших век, саркастически улыбается и несколько раз кивает головой. При дыхании из ее груди вырывается звук, напоминающий скрип ржавого насоса. Вокруг этой расплывшейся фигуры витает кисло-влажный запах.

Эдвард: А теперь мы пойдем поприветствуем фру Тандер, нашу замечательную кухарку, которая прожила в нашей семье тридцать лет. Здравствуйте, фру Тандер, вот это моя будущая жена фру Эмили Экдаль и ее дети Аманда, Фанни и Александр.

Фру Тандер (приседает): Добрый день, фру Экдаль, добро пожаловать!

Эмили (испуганно): Добрый день, фру Тандер.

Хенриэтта: А это наши расторопные помощницы: Карна, Сельма и малышка Юстина. С дворником вы познакомитесь в другой раз, его послали с поручением

в город, а кучер, как всегда, болен. Может быть, сядем за стол?

Все возвращаются в верхние помещения дома. Мощная каменная лестница с высокими колоннами и отливающими зеленью узкими окнами оглашается перекрестным эхом и напряженным смехом. Епископ, взяв Эмили за руку, потянул ее за собой в спальню. Они оба немного запыхались, спеша опередить остальных.

Эдвард: У меня есть одно желание. Единственное, но важное. И я хочу высказать его теперь же, чтобы ты успела изменить свое решение, если сочтешь это невыполнимым.

Эмили: Какое же?

Эдвард: Я хотел бы, чтобы ты и дети пришли ко мне в дом с пустыми руками.

Эмили: Что ты имеешь в виду?

Эдвард: Ты состоятельная женщина, привыкшая к роскоши, которой я не могу тебе дать. Поэтому я хочу, чтобы ты оставила театр.

Эмили: Но ведь мы уже договорились об этом. Поцелуй же меня и скажи, что я — божий дар Епископу.

Эдвард (поспешно целует ее): Я хочу, чтобы ты оставила свой дом, свою одежду, свои драгоценности, свою мебель, своих друзей, свое имущество, свои привычки, свои мысли. Я хочу, чтобы ты целиком и полностью оставила свою прежнюю жизнь.

Эмили: Я должна прийти голая?

Эдвард (улыбается): Я говорю серьезно, любимая. Ты должна войти в новую жизнь как новорожденное дитя.

Эмили: А дети?

Эдвард: И дети тоже.

Эмили: А их игрушки, куклы, книги... маленькие...

Эдвард (прерывает): Ничего.

Эмили: Мне надо поговорить с детьми.

Эдвард: Решаешь ты.

Эмили: Я могу решить за себя. Но не за детей. Поэтому я должна спросить их.

Эдвард: Они должны пожертвовать чем-то ради счастья их матери.

Эмили: Ты уже рассердился. Поцелуй меня!

Эдвард: Я совсем не рассердился. *(Улыбаясь, целует ее.)*

Эмили: Думаю, мне удастся склонить их на свою сторону.

Эдвард: Хорошенько подумай, Эмили.

Эмили: Я уже подумала. Моя жизнь была пустой и легкомысленной, бездумной и удобной. Я всегда мечтала о такой жизни, какой живешь ты.

Эдвард (растроганно): Я знаю, я знаю.

Эмили: Для меня не составит ни малейшего труда выполнить твоё желание. Я сделаю это с радостью.

Эдвард (со слезами на глазах): Я хочу, чтобы мы были очень близки друг другу. Мы будем жить перед лицом Господа.

Эмили: Я научусь понимать, что ты имеешь в виду, говоря, что мы будем жить перед лицом Господа.

Эдвард: Я уже рассказывал тебе, как погибли там, в реке, моя жена и двое детей пятнадцать лет назад. Многие годы я полз по жизни, словно серый земляной червь. Я видел тебя на расстоянии, всегда окруженную людьми, ты была недоступна, но я ждал тебя, моя тоска и ожидание стали самым прекрасным в моей жизни. Теперь я обнимаю тебя, и ты обещала прийти ко мне навсегда. Это непостижимая милость.

Эмили: Меня никогда ничего в жизни не увлекало по-настоящему. Ни моя профессия, ни дети, ни какой-нибудь отдельный человек. Иногда я спрашивала себя, способна ли я вообще на какие-нибудь чувства. Я не могла понять, почему я не ощущала настоящей боли, почему не была способна на искреннюю радость. Теперь я знаю, что ответ кроется здесь! Я знаю, мы будем причинять друг другу боль, знаю, но не боюсь этого! Ибо я знаю, что мы будем приносить друг другу и радость, и я плачу от страха, потому что времени так мало, дни бегут так быстро и все на свете непостоянно.

Ты говорил, что твой бог — бог любви. Это звучит так красиво, и я хотела бы верить, как ты. Может быть, когда-нибудь это и произойдет. Мой бог другой, Эдвард. Он — как я сама, расплывчатый, беспредельный, неосязаемый, как в жестокости, так и в нежности. Я ведь актриса, я привыкла носить маску. Мой бог носит тысячи масок, он никогда не открывал передо мной своего истинного лица, точно так же, как я не в состоянии показать тебе или богу мое истинное лицо. Через тебя я постигну сущность бога. А теперь поцелуй меня и обними, обними крепко и нежно, так, как умешь обнимать только ты один, мой любимый.

Бракосочетание состоялось сияющим летним утром в гостиной фру Хелены, обряд венчания совершал дядя

Епископа, старичок пастор с равнины. Было решено пригласить только самых близких, и тем не менее собрание выглядит внушительно: Густав Адольф с женой Альмой и детьми Енни и Петрой, Карл и Лидия, Исак Якоби и несколько актеров из театра: Филип Ландаль, маленькая фрекен Шварц, статный Тумас Грааль и Грете Хольм. Со стороны Епископа присутствуют его мать фру Бленда и сестра Хенриэтта. На видном месте — фрекен Эстер и фрекен Вега, а также крысopodobная Малла Тандер. Остальная прислуга толпится в дверях.

Согласно пожеланию Епископа, дамы одеты в простые темные платья, оба духовных лица — в пасторском одеянии, на других мужчинах — фраки, что в целом, возможно, создает впечатление панихиды.

Невеста спокойна, но бледна. Женихом временами овладевает сильное душевное волнение, почему он то и дело вынужден прочищать нос. Аманда и Фанни поглощены романтичностью ситуации и наслаждаются, не задумываясь о том, что их ожидает. Александр болен, у него температура, но домашние посчитали, что он не настолько плох, чтобы не присутствовать на церемонии. Глаза у него выгаращены, рот раскрыт от изумления: за статуей Венеры Милосской, чуть сбоку, прямо в центре солнечного круга стоит Оскар Экдаль и с заинтересованной улыбкой на губах наблюдает за происходящим.

После завершения церемонии атмосфера ненадолго разряжается. Экдальская любовь к объятиям рушит все барьеры: собравшиеся целуются, глядя друг другу в глаза, льют настоящие слезы и жмут друг другу руки. Епископ вдруг осознает себя в кругу семьи, он растроган и смущен. Вносят шампанское, все пьют за здоровье друг друга, настроение поднимается, становится почти радостным.

Филип Ландаль ощущает настоятельную потребность произнести речь, хотя речи сегодня запрещены, о чем он и говорит во вступлении, в то же время заверив слушателей, что то, о чем он собирается сказать, вовсе и не речь, а скорее выражение преданности его дорогой Эмили, великой актрисе и превосходному человеку. Он благодарит ее за те годы, которые она была с ними, и выражает надежду, что скоро она вновь будет стоять на сцене, окруженная своими друзьями. Здесь Филип Ландаль преисполняется библейским духом и приводит слова Учителя о зарытом в землю таланте, после чего, расхрабрившись от трех бокалов шампанского, осмели-

вается утверждать, будто театр — это такая же церковь, как и Домский собор, и что все актеры и епископы, музыканты и пасторы, художники и дьяконы составляют единое духовенство, которое должно — каждый в своей церкви — служить Живому Богу. Растроганный своими собственными словами, старый актер подходит к невесте и крепко целует ее прямо в губы, а затем, трясая в своих ладонях руку жениха, предлагает тому (по праву старшинства) отбросить титулы. Епископ, который отнюдь не в восторге от этой выходки, напряженно улыбается и говорит, что его зовут Эдвард, после чего Филип Ландалль хлопает его по плечу и заливается безудержным смехом, словно все это было лишь грандиозной шуткой.

Подходит время расставаться. По желанию Епископа новое семейство пешком, без всяких вещей, должно преодолеть короткое расстояние между Экдальским домом на Площади и епископской резиденцией. Желание удовлетворяется. После долгого, сумбурного, прочувствованного прощания Эдвард Вергерус со своей женой Эмили и плетущимися сзади тремя детьми отправляется в путь к новому дому. Эмили, переполненная сияющими надеждами в преддверии новой жизни, излучает силу и веру. Епископ горд и доволен своей красавицей женой, он раскланивается, приподнимая шляпу, направо и налево со встречными, жена улыбается и сияет; по общему мнению, искусство и религия заключили удачный союз. Участь же трех детей, составляющих арьергард этой группы, не комментируется.

Родственники стоят у окна в гостиной фру Хелены и, прячась за гардинами, наблюдают за удивительной процессией. Недолгая буря эмоций улеглась, и действие шампанского улетучилось. Члены семьи Экдалей внешне испытывают острое чувство утраты.

Альма: Ну что, теперь все отлично?

Лидия: Ты же видела, как она счастлива, наша дорогая Эмили.

Хелена: Я думаю о детях.

Густав Адольф: Они привыкнут, мамочка.

Карл: Похоже, этот Епископ еще тот бабник.

Лидия: Этого ты знать не можешь, mein Карлхен.

Альма: Не знаю почему, но мне хочется плакать.

Хелена: Им бы надо было раскошелиться на свадебное путешествие.

Густав Адольф: Я хотел пригласить их пожить в

нашем доме в Провансе, но Эмили не разрешила.

Альма: Она питает глубочайшее уважение к своему новому мужу.

Лидия: Говорите что угодно, а мужчина он видный.

Петра (мрачно): У него вставные зубы.

Альма: Какие глупости! Конечно же, нет.

Хелена: Его мать была очаровательна.

Карл: Зато сестра, кажется, первостатейная ведьма.

Густав Адольф: А кухарка похожа на сортирную крысу.

Хелена (печально): Мне кажется, Эмили вернется. Довольно скоро.

5

В резиденции Епископа ужинают. В камине пылает огонь, тщетно пытаюсь побороть промозглую сырость, поднимающуюся из мрака реки. Заходящее солнце прорезает сумрачную комнату резко очерченными полосами.

Семейство впервые собралось вместе за тяжелым дубовым столом: Епископ и Эмили в противоположных концах стола, друг напротив друга, дети по одну сторону, фру Бленда и Хенриэтта по другую. Между ними — бесформенная фрекен Бергиус, которую они по очереди кормят. Туша тихонько скулит. Медленно перемалывая пищу своими беззубыми челюстями, она закрывает глаза, и из ее горла вырывается едва слышное урчание. За столом прислуживают два похожих на тени существа с серыми лицами. Это Карна и Юстина. Фру Тандер не видно.

Эдвард (бодро): Итак, это наша первая совместная трапеза.

Хенриэтта: У детей, кажется, совсем нет аппетита.

Эмили: Ты должна понять, Хенриэтта, они возбуждены, для них все ново и непривычно. Ты должна понять это.

Хенриэтта: Или они просто пренебрегают нашим хлебом и вкусной пищей.

Эдвард: Будем сегодня радоваться, Хенриэтта.

Хенриэтта: Я, конечно, не хочу портить наш первый совместный вечер строгостью, но в дальнейшем — лучше сказать об этом сразу, — в дальнейшем никто не выйдет из-за стола, не съев того, что у него на...

Эмили (прерывает): Дорогая Хенриэтта. Воспитание

детей— это мое дело. И я сама буду решать...

Хенриэтта (перебивает): В этом доме существует одно непреложное правило, которое никому не дозволено нарушать, даже тебе, милая Эмили, и правило это гласит— уважай дары бренного мира.

Эмили: По-моему, ты, дорогая Хенриэтта, превратно понимаешь одну существенную вещь, но я предлагаю обсудить этот вопрос в более подходящее время:

Хенриэтта: Извини меня, дорогая Эмили. Я забылась. Извини!

Эмили: Ты, безусловно, гораздо более умелая хозяйка, чем я. И я буду во всем спрашивать твоего совета.

Хенриэтта: Эдвард тысячу раз меня предупреждал. *(Плачет и смеется.)* Должна тебе сказать, это не очень-то легко. *(Пауза.)* Не очень-то легко осознать, что ты стала ненужной.

Фру Бленда (перебивает): Все в порядке, Хенриэтта.

Хенриэтта мгновенно перестает плакать и бросает на мать странный, испуганный взгляд. Из горла фрекен Бергиус исходит слабое урчание. Дети, надувшись, склонились над полными тарелками тюри.

Хенриэтта (улыбаясь): Одну вещь мне, надеюсь, будет дозволено сказать: в этом доме все встают рано, и в будни, и в праздники. В шесть часов мы собираемся на утреннюю молитву в кабинете Эдварда. Хочу напомнить также, что мы сами застилаем свои постели и сами убираем свои комнаты. В этом доме господствуют пунктуальность, чистота и порядок.

Фру Бленда (перебивает): Не бойтесь, деточки. Моя дочь вовсе не собиралась вас запугивать, хотя вы и могли так подумать. Будем начинать с веселого.

Эмили: Я не совсем понимаю, что вы, Бленда, имеете в виду. Если вы намереваетесь ввести какие-то методы воспитания...

Фру Бленда (перебивает): Совсем нет, милочка! Совсем нет. Я уверена, что дети сами постепенно поймут, как интересно хорошо выполнять свои обязанности. Я скорее имею в виду, что для них это будет вроде игры.

Эмили: Не думаю, чтобы моим детям понравились такого рода игры. Мне, кстати, тоже.

Фру Бленда: Будущее покажет, моя дорогая Эмили.

Эдвард (примирительно): А теперь давайте соединим наши руки и поблагодарим господа за трапезу. *(Читает молитву.)* Благодарю тебя, господи, за то, что и в этот день ты уделил нам от скудости жизни, и да

уделим и мы со смирением в сердце от наших излишков голодным и жаждущим. Аминь.

Александр: Задница, сука... дерьмо... сволочь... черт... дьявол... в ухо.

Фанни прыскает.

Аманда шикает.

Эдвард: Александр хочет рассказать какую-то веселую историю?

Александр не отвечает, но лицо его заливают краска. Фанни захихикала еще громче. Аманда качает головой и отпивает из стакана воду, чтобы сдержать смех.

Эдвард: Имей в виду, мой милый Александр, у твоего отчима отменный слух, можно сказать, фантастический слух. Встаем? Через час встречаемся в библиотеке, почитаем вслух и займемся рукоделием. Хенриэтта, ты не будешь так добра показать детям их комнаты?

6

Комнаты детей оклеены новыми обоями, потолки побелены, полы выскоблены. Окна выходят на темный, выложенный булыжником двор с глубоким колодцем. Фанни и Аманде выделена комната побольше. Александр размещается в каморке треугольной формы, это вроде как выгороженный угол. Детские кровати с деревянными решетками протравлены морилкой, днища твердые, постельное белье из сурового полотна пахнет сыростью. Обстановка скудная. У одной продольной стены возвышается старомодный, хитроумно сделанный кукольный шкаф. У окна низкий стол и несколько неуклюжих детских стульчиков. В комнате Александра стоит книжный шкаф, набитый иллюстрированными книгами на иностранных языках и старыми, зачитанными еженедельниками. На стенах картины на библейские темы: ребенок Иисус среди домашних и диких животных с пальмовой ветвью в руке — на лице глуповатая улыбка. На другой картине изображен ангел с семью позолоченными свечами, парящий над погруженным в сон домом на фоне зимнего пейзажа. Видна дочь Фараона, склонившаяся над корзиной, прибитой к тростникам. В корзине лежит толстый, розовый, как поросенок, младенец. Опускающиеся шторы разрисованы виноградными лозами и высокими замками. Ковров на полах из сучковатых, плохо оструганных досок, нет. В углу стоит старая сломанная

деревянная лошадь-качалка со злобной мордой. На полке лежит флейта.

Когда дети, умывшись ледяной водой, улеглись в постели под присмотром тощей Юстины, мать и отчим заходят пожелать им спокойной ночи. Дети хором читают положенную вечернюю молитву. Дядя Эдвард включается в список лиц, подлежащих особой милости господу: храни, боже, папу и маму, бабушку и дядю Эдварда и так далее. Александр читает свой собственный вариант молитвы, где Епископ становится подонком, и отказывается поцеловать как мать, так и отчима. Епископ в ответ дарит его лаской, которую правильнее было бы назвать пощечиной. Александр глотает бурно подступившие слезы и показывает язык черной спине пастора. Эмили просит мужа идти в спальню одного, он колеблется, но повинуется. В дверях он оборачивается, его фигура, освещенная светом из соседней комнаты, вырастает до ужасающих размеров.

Эдвард: Мое самое большое желание—чтобы мы жили в мире друг с другом. Любви не прикажешь, но мы можем относиться друг к другу с уважением и вниманием.

Это произносится тихим, бесцветным, печальным голосом. Не услышав ничего в ответ, он коротко кивает и удаляется. Его шаги гулко отдаются в высоком коридоре, выложенном каменными плитами, который ведет в спальню.

Аманда: Что это за кукольный шкаф?

Эмили (мягко): Пятнадцать лет назад в этой комнате жили две маленькие девочки.

Аманда: Они ведь утонули, да?

Александр: Их мама тоже.

Фанни: А вдруг они стали привидениями!

Эмили: Не выдумывай, Фанни. Привидений не существует.

Аманда: Дети жили в этой комнате?

Эмили: Думаю, это была детская.

Фанни: Однажды, когда стемнеет, я войду в эту комнату и увижу двух маленьких бледных девочек в черных одеждах. Они будут сидеть перед шкафом и скажут шепотом, что пришли поиграть со мной.

Эмили (смеется): Перестань, Фанни! Хватит дурачиться.

Фанни: А потом они заманят Фанни на самое

глубокое место реки. И Фанни ничего не сможет сказать, не сможет позвать на помощь. Она исчезнет.

Александр: Я не хочу жить здесь.

Аманда: Ты обещала, что осенью я поступлю в балетную школу. Я останусь здесь только при условии, что в сентябре уеду.

Фанни: По-моему, наш отчим зануда.

Александр: А его сестра ненормальная.

Аманда: А эта гора жира, которую кормят с ложечки!

Фанни: Мама, я хочу есть.

Эмили сидит какое-то время молча и неподвижно, только моргает несколько раз. Потом поднимает обе руки к лицу, но останавливается и внезапно улыбается Фанни.

Эмили: Дайте мне время! Здесь надо многое изменить. Кое-что пойдет быстро и легко, с чем-то справиться будет намного труднее. Главное — не падать духом. Главное — держаться вместе.

Аманда: Почему ты вышла замуж за дядю Эдварда?

Эмили: Я вышла за него замуж потому, что люблю его. Вас я тоже люблю, но с тех пор, как умер папа, мне было очень одиноко. Вот так. А теперь будем спать. Как следует отдохнем, и жизнь покажется гораздо веселее.

Она обнимает и целует дочерей. Александр гордо отклоняет всякие нежности, он смотрит на мать холодным взглядом. Но она все-таки наклоняется к нему, окутывая его своим ароматом, и улыбается.

Эмили: Не изображай из себя Гамлета, мой мальчик. Я не королева Гертруда, а твой милый отчим вовсе не король Дании, и это не Кронборг, несмотря на всю свою мрачность.

Александр откидывается на подушку и зажмуривается, он в бешенстве. Мать мгновение смотрит на него, потом уходит и закрывает за собой дверь. Комната сначала погружается в непроницаемый мрак, но тут же свет летней ночи проникает сквозь светлые разрисованные шторы.

Дети еще какое-то время перешептываются, потом Александр на цыпочках подходит к кровати Фанни и залезает к ней под одеяло. Повозившись несколько минут, они берут свои подушки и отправляются к Аманде, которая уже приготовила им место. И почти сразу же засыпают.

СОБЫТИЯ ЛЕТА

1

Лето 1909 года семейство Экдалей проводило в Экнэсете, как и все предыдущие годы. Все по-прежнему, и все по-другому. Эмили с детьми там нет. Их дом стоит молчаливый и мертвый.

Фру Хелена, дама светская, утверждает, что она вообще не спит. Однако именно сейчас она задремала. Она сидит в удобном плетёном кресле на застекленной веранде, нога в гипсе покоится на скамеечке, колени укрыты вязаным пледом. Книга соскользнула на пол, бледное спокойное лицо склонилось к подушке, фру Хелена и во сне не забывает о хороших манерах и спит с закрытым ртом. Густую зелень, окружающую дом и почти закрывающую вид на залив, поливает ласковый, по-летнему затяжной дождь. Над морем погромыхивает, но довольно вяло. Дождь струится по стеклам, булькает и плещется в водосточных трубах и бочках, застекленная веранда напоминает подводный колокол, погруженный в зеленое сверкающее море.

Фру Хелену убаюкал летний дождь — беззаботное детство, бегут дни, неожиданно наступила старость, барабанит по крыше дождь: дремлет ребенок, но одновременно это и сон старой женщины, время исчезло, большие часы в столовой тикают, откашливаются и бьют, они выполняют свой долг, хотя не существует больше ни часов, ни минут. Дом опустел, покинут. Фру Хелена отдыхает, погружена в сон без сновидений, окутанная запахами летней веранды — запахами полевых цветов, стареющей плетеной мебели и напоенного солнцем дощатого пола. Через приоткрытое окно долетает аромат тяжелой влажной земли, залива, бренности летнего дня.

Но вот зазвонил телефон, который стоит на столе рядом с креслом фру Хелены. Старая дама тут же просыпается (она, естественно, вовсе не спала, просто лежала с закрытыми глазами, книжка попалась до того скучная, один из этих современных писателей с пролетарским уклоном). Итак, фру Хелена, как мы уже сказали, мгновенно стряхнула с себя сон, и, когда она поднимает трубку и говорит четкое «алло», голос подчиняется ей беспрекословно.

Фру Хелена: Неужели это ты, старина Исак! Как мило, что ты позвонил. Нет, нет, совсем не помешал. Я немножко вздремнула. Все меня покинули. Ежегодная

поездка к скалам: Густав Адольф никогда ничего не меняет, даже если с неба посыплются старухи и гвозди. Они уехали в десять. Тогда погода еще была вполне хорошая, но небо уже затягивало тучами. Они взяли обе лодки. Здесь ни души. Прислуга тоже с ними. Как тебе это нравится? Традиция есть традиция. А ты не хочешь приехать ради разнообразия? Спасибо! Приезжай, не упрямясь. Не можешь же ты просидеть все лето в твоей жуткой лавке. Ты покроешься таким же слоем пыли, как и твои аппараты или что там у тебя есть. Мне приехать к тебе? Нет уж, спасибо, у меня уже три недели нога в гипсе. Играла в «классики» с Фанни, так что сама виновата. Я не жалуясь, все прекрасно. Я предоставлена самой себе, и это то, о чем я всегда мечтала. Что ты говоришь? В трубке трещит, я не слышу, что ты говоришь. Где-то идет гроза, но не похоже, чтобы она добралась до нас. Да, вот именно. Именно так, друг мой. Пошпионь немножко. Я беспокоюсь. Говоря откровенно, страшно беспокоюсь. Нет, мы ничего не слышали. Эмили лишь сообщила, что она и дети летом останутся в городе. Епископ не собирается брать отпуск. Он, кажется, пишет диссертацию. Опять трещит в трубке! А ты не мог бы осторожненько разузнать? Дети не приходили? Это плохо, а, Исак? Меня начинает мутить, как только я вспоминаю этот огромный белый дом с толстенными стенами. Неподходящее место летом для трех маленьких детей. Я совсем не слышу, что ты говоришь. Позвони еще раз через час или около того. Или я позвоню тебе. Так будет лучше. Алло, алло, алло! Напасть какая-то. Ты меня слышишь, Исак? Ты где-то очень далеко. Я кладу трубку. Позвоню тебе через час!

Фру Хелена кладет трубку и сердито вздыхает. Вдали громыхает гром. Дождь усилился, потемневшая зелень закачалась от резкого порыва ветра. Ветер распахнул окно, и фру Хелене приходится приподняться и, перегнувшись через стол, закрыть окно. Дождем ей намочило лицо и руки.

Фру Хелена: Не сварить ли мне чашечку шоколада?

Она утвердительно кивает. Великолепная идея. Чашка шоколада и хрустящая венская булочка, испеченная фрекен Вегой. Она уже собирается претворить свой план в жизнь, как кто-то входит в столовую. Этот кто-то, невидимый и деликатный, останавливается у бельевого шкафа.

Хелена: Кто там?

Май: Это я, фру Хелена.

Хелена: Это ты, Май? Входи, милое дитя, как приятно.

Май входит на веранду. Она беременна, живот заметно округлился, но по-прежнему красива и хорошо одета. Густые рыжие волосы собраны в пучок, как полагается замужней женщине. На плечи наброшен легкий плащ. Веснушчатое лицо мокро от дождя.

Май: Добрый день, фру Экдаль. Надеюсь, я не помешала.

Хелена: Конечно, нет. Поцелуй меня. Так. Прекрасно. Очень мило, очень. Сама шила? Красивая ткань, красивый узор.

Май: Сама.

Хелена: А ты разве не поехала со всеми?

Май (смеется): Я не помещусь в лодке со своим животом.

Хелена: Чепуха. Это Альма?

Май: Нет, нет, Альма так добра.

Хелена: Значит, Лидия? Ну да, разумеется.

Май: Я не хочу скандала. Дело деликатное.

Хелена: Я понимаю. Давай сварим по чашке шоколада? Фрекен Вега испекла венские булочки к поездке.

Май: Нет, спасибо.

Хелена: В чем дело, Май? Что-нибудь случилось?

Май: Глупо, наверное, с моей стороны беспокоиться.

Хелена: Ты беспокоишься за детей?

Май (живает): Мы с Амандой договорились писать друг другу. Я написала уже семь писем.

Хелена: Она тебе не ответила?

Май: Прислала открытку. Три недели назад. Вот она.

Май протягивает открытку, на которой изображен главный корпус Ботанического сада. На обратной стороне Аманда написала: «Дорогая Май. У нас все хорошо. Сегодня мы с дядей Эдвардом ходили в Ботанический сад. Мы узнали много нового о редких цветах. Спасибо за твои письма. Я напишу, когда у меня будет время. Твоя верная Аманда. Привет от Фанни и Александра!»

Фру Хелена забыла про шоколад и венские булочки, она, сторбившись, сидит в кресле, уйдя в свои мысли, с открыткой в руке, потом внимательно осматривает открытку с обеих сторон, точно ища там тайное

послание, и протягивает её Май, мельком улыбнувшись.

Хелена: Думаю, мы недооцениваем Эмили. Она способна позаботиться и о детях, и о себе. Мы напрасно беспокоимся.

Май: Я пришла в вашу семью еще до рождения Фанни. Это и мои дети тоже.

Хелена: Ты уже уходишь?

Май: Поскольку я знала, что фру Экдаль одна, я хотела... хотела поговорить с вами.

Хелена: Побудь еще немного.

Май: Спасибо вам огромное, фру Экдаль. Вы так добры, но я обещала приготовить обед к их возвращению, а я еще не поставила в печь жаркое.

Фру Хелена пронизательно смотрит на молодую женщину, которая немедленно раздражается слезами. Она закрывает лицо рукой и плачет тихо, не переставая, как летний дождь.

Хелена: Сядь.

Май качает головой.

Хелена: Трудно тебе?

Май (слабо вздыхает, продолжая плакать): Трудно.

Хелена: С кондитерской?

Май: И это тоже.

Хелена: Густав Адольф, как я понимаю, настаивает.

Май (живает, плачет): Я не хочу его обижать. Он такой добрый. (Пауза, плачет.) Но больше всего я беспокоюсь за детей. Простите, что я плачу. Я плохо себя веду. Простите меня.

Она приседает и уходит через столовую.

2

В городе, как и в Экнэсете, идет дождь и громыхает гром. В детской темно, холодно и сыро, огонь в голландской печке едва теплится. Фанни вяло возится с куклами в старомодном шкафу. Аманда читает толстую книгу с готическими буквами и яркими цветными литографиями—это сказки братьев Гримм. Александр сидит за столом, положив голову на руки. Он смотрит на дождь, барабанивший по квадрату окна, по бульжникам тесного двора, по железному куполу колодца, по серой, похожей на тюремную, стене напротив.

В двери поворачивается ключ, и в комнату входит

Юстина с подносом, на котором стоит ужин для детей: три миски молочного супа и три ломтика грубого черного хлеба.

Юстина: Как только поедите, сразу же в постель. Поднос постоит до завтра. Я спросила Его Высокопреподобие, будете ли вы и завтра сидеть взаперти, но ответа не получила. Фру Тандер прислала булочки с вареньем, но, если фрекен Вергерус узнает, что это я вам их дала, не видать мне больше в жизни счастья. Я положу их сюда.

Аманда: Мама еще не вернулась?

Юстина: Жена Его Высокопреподобия еще не вернулась.

Юстина стоит у стола, скрестив на груди худые руки, сочувственно улыбается и вздыхает.

Фанни: Хочу, чтобы вернулась мама.

Александр: Не скули. Она ведь сказала, что приедет сегодня вечером, если будет поезд. А если нет, приедет завтра.

Юстина (вздыхая): Я служу здесь не так давно, слава тебе господи, зато фру Тандер, которая была кухаркой при старой госпоже, она-то может порассказать кое-чего.

Дети уселись за стол и, сжевав жесткие булочки, неохотно хлебают жидкую молочную бурду. Юстина слоняется по комнате, закрывает вьюшку, убивает муху, снимает покрывала с кроватей девочек, убирает разбросанную одежду в треугольной каморке Александра. Она явно что-то хочет сказать, но не решается.

Александр: Юстина, хочешь кусок булки?

Юстина: Спасибо.

Она подходит к столу, быстро хватает протянутое угощение и ест стоя, склонив голову и выпятив живот.

Александр: А что говорит фру Тандер?

Юстина: Она говорит, что и при старой госпоже было так же. Только еще хуже.

Все молчат. Дождь стучит по стеклу, слышны далекие раскаты грома. И хотя сейчас только три часа дня, в комнате по-вечернему сумеречно.

Юстина (после паузы): Бедные дети.

Аманда: Ты нас имеешь в виду?

Юстина: Нет, не вас. Я имею в виду тех бедных

малышек, которые нашли себе могилу в черной воде. Госпожа хотела их спасти, но ее утянуло в водоворот. Их обнаружили у моста возле собора. Сцепленными в клубок. Точно у них было одно тело. Пришлось отпиливать им руки, чтобы положить каждого в отдельный гроб. С тех пор в доме никогда не бывает спокойно, говорит фру Тандер.

Аманда: Привидений не существует.

Фанни и Александр обмениваются взглядами. Юстина стучит своей худой длинной рукой по груди и качает головой.

Юстина: Сохрани господи, я никого не хочу пугать. Но в этом доме нет здоровья. Посмотрите на мою левую ладонь: кожу разъело, одно мясо осталось. Я несла утренний кофе Его Высокопреподобию, и, когда взялась за ручку двери, ладонь прилипла к металлу и кожу содрало. И *(шепотом)* в это время кто-то засмеялся. Я слышала смех очень ясно и потому обернулась, но там никого не было. И очень жалко того, кто должен... пожалуй, не следует мне так много болтать. Лучше я помолчу. Я запираю дверь, но вы не бойтесь, завтра госпожа наверняка вернется, и тогда Его Высокопреподобие придет к вам лично и освободит из заточения. Ложитесь сразу же спать и спите крепко, так и время пройдет быстрее. Поднос пусть постоит до завтра.

Александр (неожиданно): Я их видел.

Фанни: Кого ты видел?

Александр: Жену и детей, разумеется.

Аманда: Ну вот, Александр опять врет.

Александр: Честное слово, я их видел.

Юстина уже в дверях, но тут она медленно закрывает дверь и возвращается к столу.

Юстина: Это правда?

Александр: Честное слово шведского гражданина.

Аманда: Привидений не существует.

Фанни: Не будь дурой, Аманда. Привидений не существует, зато существуют *духи-видения*. Это знает каждый нормальный человек, об этом даже в Библии написано.

Юстина садится на скамеечку, которую она выжидает правой ногой. Теперь из-за стола виднеется только ее голова. Александр обрел свою публику.

Александр: Если вы не хотите, чтобы я рассказывал, я, естественно, буду молчать. Но Фанни знает, что я говорю правду.

Фанни загадочно кивает. Аманда испуганно, с недоверием глядит на брата и сестру, как будто все это заговор, устроенный только для того, чтобы напугать именно ее. Юстина улыбается, но глаза остаются серьезными.

Фанни: Да, потому что я тоже видела.

Александр: Но тебя не было, когда госпожа говорила.

Юстина: Вот как, она говорила с Александром?

Александр: То, что я собираюсь вам рассказать, конечно, ужасно, и вы должны поклясться, что никому не скажете про это ни словечка.

Фанни (верная союзница): Где ты их видел?

Александр: Я как раз вышел из библиотеки от этого человека, который женат на моей матери. Он ругал меня за плохую отметку за письменную работу по немецкому. Я шел через столовую. Сияло солнце. В комнате было необычно светло, даже как-то странно светло. И тогда в дверях я сперва увидел одну маленькую девочку, она просто пробежала мимо, словно на цыпочках, совсем бесшумно, а потом появилась вторая, постарше, темноволосая, с большими глазами. Она остановилась, посмотрела на меня и как бы сделала знак, чтобы я обернулся. И там, у меня за спиной, освещенная солнцем, стояла сама госпожа в черном платье. Слабым, едва слышным голосом она сказала, чтобы я не пугался, что она хочет мне что-то рассказать.

Александр делает искусственную паузу, отламывает кусочек черного хлеба и начинает жевать. И словно бы потеряв интерес к этой истории, с отсутствующим видом смотрит в окно.

Аманда: Ты все врешь, хочешь произвести впечатление.

Фанни: Не хочешь слушать, походи в комнату Александра, закрой дверь и заткни уши.

Юстина: И что она сказала?

Александр (медленно): Я не собираюсь никого запугивать, но она сказала следующее, слово в слово: «Я хочу, чтобы ты узнал нашу тайну. Твой отчим, мой муж, запер меня и моих детей в спальне, и мы провели там без пицци и без воды пять дней и пять ночей. В

отчаянии мы решили бежать. Мы связали простыни и попытались спуститься из окна на узкий мыс, выступающий из бурлящей воды. Мои дочери полезли первыми, но сорвались, и их утянуло в глубину. Я пыталась спасти их, но черный водоворот, вцепившись в мое платье, утащил меня под воду. Там я схватила детей за руки и прижала к себе».

Александр рассматривает публику—его жуткий, трагический спектакль имеет успех. Юстина встает, качает головой и протестующе машет рукой. Аманда нерешительно улыбается, хочет сказать что-то саркастическое, но она слишком потрясена. Фанни с любовью и восхищением глядит на брата.

Фанни: Дьявольская история.

Александр: Мы владеем страшной тайной.

Юстина: Ложитесь спать. Спать. Я запираю.

Аманда: Сколько времени?

Юстина: Начало четвертого. Я слышала, как били часы на соборе. Его Высокопреподобие запретил мне разговаривать с вами. Мне запрещено говорить вам, сколько времени. Плохо мне придется, ежели Александр проболтается. Он ведь такой, любит болтать. (*В ярости.*) Марш в постель, кому сказала. Ложитесь, и чтобы тихо.

Она поспешно выходит, захлопывает дверь, звук гулко разносится по каменному коридору, гремит в замке ключ. Дети слышат быстрые удаляющиеся шаги Юстины. Дождь продолжает поливать тесный двор с каменным колодцем,—резиденцию Епископа, Город, Равнину и Море, соединяющееся с Равниной островами, заливами и шхерами.

Александр: Исак говорил мне: человек кажется маленьким и незначительным, но в нем скрываются бездны, небеса и вечности. Хуже всего, что человек не сознает своего величия. Хуже всего, что он живет, видя только свою незначительность. Слишком редко он использует свои возможности—вот так сказал однажды дядя Исак, когда я болел корью.

Аманда: Ты сам не понимаешь того, о чем говоришь.

Александр: Я все выучиваю наизусть, чтобы потом, когда стану старше и пойму то, что выучил, использовать эти знания.

Аманда: Май рассказывала об одном дурачке, которому стоило один раз услышать проповедь, и он мог повторить ее слово в слово, ничего не понимая.

Фанни: Если ты так боишься всего невидимого, то, по-моему, тебе надо поискать других брата и сестру.

Аманда: О некоторых вещах не следует говорить.

Александр: «Гораций, много в мире есть того...»

Аманда (шипит): Да замолчи же наконец!

Александр внезапно уходит в свою каморку, закрывает дверь, залезает в кровать, натягивает на голову одеяло и через крохотную щелку смотрит на мир и действительность. Фанни приоткрывает дверь, он делает ей знак войти, освобождает ей место на кровати, она ложится и тесно прижимается к нему.

Фанни: Расскажи что-нибудь, самое страшное, что случилось в тобой в последнее время.

Александр: Несколько дней назад у меня ночью заболел живот, и я пошел в уборную. Я шел по коридору мимо спальни. Дверь была открыта, и на тумбочках горели ночники. Его Высокопреподобие Епископ, ну знаешь, тот, который утверждает, будто он наш отчим, лежал на маме, рубашка на его тощем заду задралась, и он так подпрыгивал, что кровать ходуном ходила. Мама звала на помощь и молилась богу. «Боже, о боже» — вот таким тоном она говорила.

В дверь стучат. Александр обрывает свой рассказ и кричит «войдите». Это Аманда — в ночной рубашке, волосы заплетены в косу. Она кажется очень маленькой и грустной.

Александр: Чего тебе надо?

Аманда: Я хотела только спросить, не собирается ли Фанни ложиться.

Фанни: Фанни уже лежит.

Аманда: Старуха не разрешает нам спать в одной кровати.

Фанни: А мне на это наплевать.

Александр: Для тебя тоже место найдется.

Аманда: Я ужасно замерзла, у меня, наверное, температура.

Александр: Ну ложись тогда.

Аманда быстро прыгает в постель. Фанни лежит в середине, по бокам брат и сестра, подушка образует свод над их хрупким убежищем. Дребезжат в окне стекла. Дождь льет как из ведра.

Александр: Как громыхнуло.

Фанни: Совсем рядом.

Аманда: Жуткий грохот.

Александр: Хорошо бы этот чертов собор разнесло к чертовой матери.

Аманда: Вдруг бог тебя накажет за такие слова.

Александр: Если такой здоровый надутый тип, как всемогущий бог, накажет такую маленькую букашку, как Александр; за такую мелочь, значит, он и на самом деле дерьмовая сволочь, как я и подозревал.

Фанни: Я тоже так считаю.

Сквозь толстые стены, сквозь шум дождя, сквозь затихающие раскаты грома к детям, в их теплую пещеру, доносятся звуки флейты.

Аманда: Слышите?

Фанни: Он играет на флейте.

Александр: Его Высокопреподобие Епископ играет на флейте, изобретая новые пытки для своей жены, падчериц и пасынка. Если мы все вместе сосредоточимся на мысли о его смерти, он наверняка умрет. Только надо начинать всем сразу, одновременно. Раз, два, три. Умри, скотина! Попробуем еще раз! Раз, два, три. Умри, скотина!

Но флейта продолжает свою жалобную, нежную песню в сумраке огромного дома.

Юстина подобрала волосы, привела в порядок платье, воротничок и манжеты отглажены, вместо сабо она надела черные выходные туфли и завязала свежий накрахмаленный фартук поверх черного платья. Она осторожно стучится в дверь кабинета Епископа. Звуки флейты почти сразу же умолкают, Юстина слышит тяжелые шаги, дверь распахивается.

Эдвард: А, это ты, Юстина.

Юстина: Фру Тандер послала меня спросить Ваше Высокопреподобие, будете ли вы ужинать один после вечернего псалма или кто-нибудь придет в гости.

Эдвард: Передай фру Тандер, что я не буду ужинать. Отнеси в спальню стакан молока и бутерброд.

Юстина: Спасибо, Ваше Высокопреподобие, я передам.

Эдвард: Что-нибудь еще?

Юстина: Даже не знаю.

Эдвард: Ну?

Юстина: Не знаю, следует ли мне об этом говорить. Это так неприятно. И потом, могут подумать, что я бегаю...

Эдвард (прерывает): Ну?

Юстина: Пусть Ваше Высокопреподобие меня извинит, но я не могу стоять здесь в дверях и...

Эдвард (отрывисто): Входи. И закрой за собой дверь.

Кабинет Епископа пропитан табачным дымом, унынием, неустроенностью и страхом. Отдельные предметы громоздкой мебели либо в открытую воюют между собой, либо следят друг за другом с мрачным презрением. В центре комнаты, на вытертом, с проплешинами ковре, стоит нотный пюпитр, на нем лежат флейта и ноты сюиты Телеманна. Перед пюпитром стул с низкой спинкой, на высоких ножках. Сонно мигает керосиновая лампа, скорее сгущая, чем рассеивая серый дождливый сумрак. Часы собора бьют четыре. Далеко внизу, под зеленым грязным окном кабинета, клокочет коричнево-черная река с белой бахромой бурунов. Епископ садится на стул перед пюпитром.

Эдвард: Так что за важную вещь ты хотела мне сообщить?

Юстина: Ваше Высокопреподобие велели мне следить за детьми. Слушать их разговоры и докладывать, если я услышу что-нибудь особенное.

Эдвард: Ну?

Юстина: Александр выдумал кошмарную историю.

Эдвард: Вот как?

Юстина: О том, как... это просто ужас. Прямо не знаю, как и сказать.

Епископ берет флейту и издает несколько звуков. Перелистывает ноты, точно его совсем не интересует рассказ Юстины.

Юстина (шепотом): Он говорит, будто Ваше Высокопреподобие заперли свою жену, и она утонула вместе с детьми, когда пыталась убежать через окно.

Лицо Епископа раздувается, странно увеличивается, рука, держащая флейту, слабо дрожит, он осторожно кладет инструмент на пюпитр, делает несколько шагов по комнате и останавливается перед камином, в котором уже много лет не разводили огонь.

Эдвард: Ну?

Юстина: Это все.

Эдвард: Можешь идти.

Юстина: Спасибо, Ваше Высокопреподобие.

Она приседает в поклоне и закрывает дверь. Епископ стоит у окна. Лицо вздуто.

3

Фру Хелена пребывает в необъяснимой меланхолии, такой сильной, что она подумывает, не поплакать ли ей немного. Она сидит в кресле выпрямившись и несколько раз глубоко вздыхает. Слезы застилают глаза. Завеса дождя окутывает и тело и душу. Дождь хлещет по окнам, но заливает и ее мысли, и те картины, которые встают перед ее глазами. Дробь дождя по кронам деревьев и по крыше внушает, конечно, чувство надежности, но эта надежность идет от старой привычки, из детства, и потому приправлена печалью. «Это доказывает, что я старею», — думает фру Хелена. Эта мысль приносит ей некоторое удовлетворение, ибо, несмотря ни на что, она все-таки осознает ситуацию и таким образом остается хозяйкой положения. Она вытирает слезы тыльной стороной руки, несколько раз моргает, и перед глазами у нее проясняется. Напротив сидит ее сын Оскар Экдаль в помятом льняном костюме. Положив на стол свою старую, поношенную панаму, он с участием смотрит на мать.

Хелена: Я тебя вижу, Оскар, да-да, вижу. Старый человек — он в то же время и ребенок. И не понять, куда же исчезли все эти промежуточные годы, годы, которые мы считали такими важными. Вот я здесь сижу и грущу, что времени осталось так мало. Твой отец обычно называл меня сентиментальной. Он, как известно, не отличался особой чувствительностью, умирая, ужасно сердился и чувствовал себя незаслуженно обиженным. Он никогда не считал жизнь ни жестокой, ни несправедливой, ни прекрасной. Он жил и плевать хотел на всякие рассуждения о жизни. Это он предоставлял мне. А когда я говорила, что жизнь такая или эдакая, он смеялся и называл меня сентиментальной. Но я же, как-никак, была человеком искусства и, как художественная натура, могла позволить себе быть чувствительной. Оскар, дорогой мой мальчик, я, наверное, зря тревожусь. Когда человеку нечем занять мысли, он тут же начинает беспокоиться. Можно, я возьму твою руку?

Он протягивает ей руку, и она долго держит ее в своей. Другой рукой обхватывает его кисть, ощущая ровное биение пульса.

Хелена: Я помню твою руку, когда ты был ребенком. Маленькая, крепкая, сухая ладошка, и такая

ужасно тонкая кисть. Ах, как увлекательно было быть матерью, быть актрисой было тоже интересно, но матерью лучше. Мне нравился мой толстый живот, и плевать мне было на театр. Хотя все это, в общем, роли. Одни забавные, другие поскучнее. Я играю мать. Играю Джульетту, Маргариту. Вдруг играю вдову. Или бабушку. Одна роль сменяет другую. Главное — не фальшивить, не прятать голову под крыло. Но куда же все исчезло, можешь ты мне ответить, мой мальчик?

Фру Хелена, в общем-то, и не ждет ответа. И никогда не ждала, это ее собеседники хорошо уяснили за долгие годы.

Хелена: Ты добрый, слушаешь, как монологизирует — по выражению Исаака — твоя старая мама. Ты хороший мальчик, Оскар, и я ужасно горевала, когда тебя не стало, это была странная роль, чувства как бы отделились от тела, я, конечно, могла ими управлять, но они разбились вдребезги действительность, если ты понимаешь, что я имею в виду. *(Пауза.)* С тех пор действительность так и осталась разбитой, и, как ни удивительно, такое состояние представляется мне более правильным. Поэтому я и не прилагаю ни малейших усилий для того, чтобы ее склеить. И мне плевать, что ничего не сходится.

Оскар все еще держит ее руку. Он повернулся лицом к окну, улыбка погасла, сейчас он серьезен, вид у него усталый и изнуренный. Такой, каким его помнит фру Хелена в последние годы.

Хелена: Оскар, мальчик мой!

Оскар: Да, мама.

Хелена: Ты выглядишь больным и грустным.

Оскар: Я беспокоюсь.

Хелена: За Эмили и детей?

Дверь на веранду распахивается. Возможно, фру Хелена просыпается от этого звука, а может быть, она и не спала. Оскар исчез. Над заливом светлеет, дождь стал слабее, гроза ушла. В дверях стоит крошечное создание в желтом резиновом плаще, с длинными светлыми густыми волосами, заплетенными в две косы, и босиком. Девчущка с радостным удивлением смотрит на фру Хелену.

Эва: Ты одна?

Хелена: Одна.

Эва: Меня зовут Эва, я живу там, на другой стороне.

Хелена: А сколько тебе лет?

Эва: Семь.

Хелена: Хочешь сока?

Эва: Нет, спасибо.

Хелена: А булочку?

Эва: Нет, спасибо.

Хелена: А чего ты хочешь?

Эва: Я хотела узнать, когда приедут Фанни и Александр. Мы с ними всегда вместе играем, и без них скучно.

Хелена: Я не знаю. *(Пауза.)* Правда, не знаю.

Эва: Вот как!

Хелена: Не знаю.

Эва несколько секунд обдумывает это непонятное и неутешительное известие.

Эва: А ты не можешь *сказать* им, чтобы они приехали?

Хелена: Наверное, надо было бы.

Эва: Тебе никто не осмелится отказать.

Хелена: Неужели?

Эва: По крайней мере так говорит папа.

Хелена: А ты не хочешь войти и сесть?

Эва: Нет, спасибо. Я должна идти. До свидания.

Хелена: До свидания, Эва.

Эва: Не забудь, ты обещала.

Хелена: Постараюсь сделать, что могу.

Эва мгновение пристально смотрит на фру Хелену. Потом еще раз говорит «до свидания» и, прыгая со ступеньки на ступеньку, спускается по лестнице с веранды. И вот уже зелень полностью поглотила маленькое желтое пятнышко. Шелестит дождь, в отдалении лает собака. Фру Хелена берет книгу и начинает лениво разрезать страницы массивным серебряным ножом. В прихожей по другую сторону столовой слышится какое-то движение, хлопает дверь, раздаются шаги.

Хелена: Кто там?

Эмили: Это всего лишь я.

Хелена: Эмили!

Они нежно обнимаются. Фру Хелена гладит Эмили по волосам и щеке.

Эмили: Я так истосковалась по этому дому.

Хелена: Дети с тобой?

Эмили: Нет.

Хелена: С ними все в порядке?

Эмили (после паузы): Боюсь, что нет.

4

В тот же час, под шум того же дождя Епископ Эдвард Вергерус открывает судебный процесс против своего пасынка Александра Экдаля. Главный свидетель обвинения — Юстина, служанка. На процессе присутствуют мать Епископа фру Бленда, его сестра фрекен Хенриэтта, сестры обвиняемого Аманда и Фанни, а также Господь Всемогущий на Небесах.

Начинается все с привода. Вставляется в замок ключ, и фрекен Хенриэтта в сопровождении фру Бленды входит в детскую, грубо тряся, будит детей и приказывает им немедленно одеться. Фанни начинает плакать, Аманда спрашивает, где мама, а Александр интересуется, что происходит. Их вопросы остаются без ответа. Сжатые губы, замкнутые лица. Аманда натягивает платье, и все отправляются в библиотеку, где их ждут Епископ и Юстина.

Фру Бленда и фрекен Хенриэтта устраиваются на диване с рукоделием в руках, дети стоят возле дверей. Епископ встает из-за длинного стола, Юстина улыбается, быстро, но неуверенно. Александра просят подойти поближе. Теперь он стоит посередине громадной комнаты, заполненной от пола до потолка книгами. Внутри у него шевелится, точно большой краб, чудовищный страх.

Эдвард (мягко): Александр, мальчик мой. Ты, в присутствии своих сестер и Юстины, обвинил меня в убийстве моей жены и моих детей.

Александр: Это неправда.

Эдвард: Юстина, повтори свой рассказ.

Юстина: Александр утверждал, будто он видел покойную госпожу и ее детей. Она говорила с ним. Она сказала, что ее муж, Его Высокопреподобие Епископ, в состоянии гнева запер ее и детей в бывшей спальне, без еды и питья. На пятый день они пытались бежать через окно, но при попытке к бегству утонули.

Эдвард: Ты узнаешь эту историю, Александр?

Александр: Нет.

Эдвард: Значит, ты утверждаешь, что Юстина дала ложные показания?

Александр: Может, ей это приснилось.

Эдвард: Юстина, готова ли ты повторить свои показания под присягой?

Юстина (приседает): Да, Ваше Высокопреподобие.

Эдвард: Хорошо, Юстина. Фанни и Аманда, вы слышали рассказ Александра?

Аманда: Нет.

Фанни (шепчет): Чего ты щиплешься? (*Епископу.*) Нет.

Эдвард: Значит, вы утверждаете, что ничего не слышали?

Аманда: Я помню только, как Юстина рассказывала, что госпожу и ее детей нашли под мостом возле Домского собора и что их пришлось распилить, чтобы положить в гробы.

Эдвард: Ты говорила это, Юстина?

Юстина (шепотом): Да.

Воцаряется длительное молчание. Лицо Епископа вздувается, становится огромным, ужасным, нечеловеческим. Голос же его по-прежнему тих и приветлив.

Эдвард (Александру): Ты продолжаешь настаивать на том, что Юстина солгала или что ей все приснилось?

Александр: Да.

Эдвард: Ты готов повторить свои слова под присягой?

Александр: Конечно.

Эдвард: Давать ложную клятву—это смертный грех, Александр. Это называется клятвопреступлением и жестоко карается.

Александр: Вот как.

Александр переступает с ноги на ногу, прикладывает ладонь к боку и облизывает пересохшие губы. Теперь уже все равно. Жизнь кончена. Сейчас на него падет кара господа. Этого сволочного, злопамятного, проклятого бога.

Эдвард: Подойди, пожалуйста, сюда к столу. Положи левую руку на Библию и повторяй за мной: Я, Александр Экдаль, клянусь Священным Писанием и Живым Богом...

Александр (твердым голосом): Я, Александр Экдаль, клянусь Священным Писанием и Живым Богом...

Эдвард: ...что я говорил, говорю и буду говорить одну Правду и ничего, кроме Правды.

Александр: ...что я говорил, говорю и буду говорить одну Правду и ничего, кроме Правды. Я могу идти?

Эдвард: Ты уже хочешь уйти, Александр?

Александр: Мне больше нечего сказать. А как Юстина докажет, что ей это все не приснилось?

Эдвард: Скажи мне одну вещь, Александр. Как тебе нравится здесь у нас, в епископской резиденции?

Александр: Как змее в муравейнике. Только еще хуже.

Эдвард: Ты не любишь своего отчима, не так ли?

Александр: Я должен отвечать?

Эдвард: Помнишь, у нас с тобой примерно год тому назад был весьма важный разговор. Он касался некоторых вопросов морали.

Александр: Это был совсем и не разговор.

Эдвард: Что ты имеешь в виду?

Александр: Говорил Епископ, а Александр молчал.

Эдвард: Молчал и испытывал стыд, наверное. За свою ложь.

Александр: С тех пор я поумнел.

Эдвард: Ты хочешь сказать, что стал лучше лгать?

Александр: Приблизительно так. Да.

Эдвард: Не знаю, Александр, что ты себе вообразил. Ты думаешь, это все шутка? Ты думаешь, что можно безнаказанно оскорблять честь другого человека? Ты думаешь, что можно без всяких последствий лгать, изворачиваться, совершать клятвопреступление? Ты думаешь, что мы играем, Александр? Или ты, может быть, думаешь, что это театральная спектакль, в котором каждый произносит свои реплики почти как придется?

Александр: Я думаю, что Епископ ненавидит Александра. Вот что я думаю.

Эдвард: Ах вот что ты думаешь. *(Пауза.)* А теперь я кое-что скажу тебе, мой мальчик. И это кое-что, вероятно, тебя удивит. Я не питаю к тебе ненависти. Я тебя люблю. Но Любовь, та Любовь, которую я испытываю к тебе, к твоей матери и твоим сестрам, это любовь не слепая, не изнеженная. Она сильна и сурова, Александр. Наказывая тебя, я страдаю больше, чем ты можешь себе представить. Но моя любовь к тебе вынуждает меня быть правдивым. Она заставляет меня воспитывать, формировать тебя, даже если это причиняет боль. Ты слышишь, что я говорю, Александр?

Александр: Нет.

Эдвард: Ты ожесточился. И кроме того, ты неверно оцениваешь ситуацию. Я ведь гораздо сильнее тебя.

Александр: В этом я нисколько не сомневаюсь!

Эдвард: Сильнее духовно, мой мальчик. Потому что правда и справедливость на моей стороне. Я знаю,

скоро ты признаешься. И воспримешь свое признание и свое наказание с облегчением, и, когда вечером вернется твоя мать, все будет забыто и дни пойдут как обычно. Ты умный человек, Александр, ты ведь понимаешь, что игра проиграна, но ты гордый и упрямый, и потом, тебе, естественно, стыдно.

Александр: Правильно, одному из нас должно быть стыдно.

Эдвард: Твоя дерзость тебе не поможет, пойми это. Она лишь подтверждает мои подозрения.

Александр: Я забыл, в чем я должен признаться.

Эдвард: Вот, значит, как.

Александр (после длительной паузы): Какое признание Епископ желает услышать от Александра?

Эдвард: Ты знаешь, что в моем распоряжении есть кое-какие средства.

Александр: Я этого не знал, но теперь знаю.

Эдвард: Эффективные средства.

Александр: Не слишком утешительно.

Эдвард: Во времена моего детства с маленькими мошенниками не миндальничали, как сейчас. Их наказывали примерно, но любя. Для этого существовали розги, здесь они тоже есть, вон лежат на столе—обыкновенный невзрачный прут для выбивания ковров, пляшет прекрасно. Было у нас и еще одно средство, весьма бодрящее,—касторовое масло. Видишь, Александр, вон там стоит бутылка и стакан. Сделав несколько глотков, человек становится кротким как ягненок. А не помогала касторка, наготове был темный и довольно-таки холодный чулан, где приходилось сидеть по несколько часов, пока крысы не начинали обнюхивать твое лицо. Видишь, там под лестницей, Александр. Там тебя ждет достаточно просторная дыра. Были, конечно, и другие, более варварские методы, но я их не одобряю, они унизительны и опасны, и мы не будем о них говорить—сейчас.

Александр: Какое я получу наказание, если признаюсь?

Эдвард: Это ты решишь сам, Александр.

Александр: Почему меня нужно наказывать?

Эдвард: Но это же очевидно, мой мальчик. У тебя есть один недостаток—ты не отличаешь ложь от правды. Пока ты еще ребенок, и твоя ложь—это детская ложь, какой бы ужасной она ни была. Но скоро ты станешь взрослым, а жизнь наказывает лжецов без всякой любви или сострадания. Наказание научит тебя любить правду.

Александр: Я признаюсь, что выдумал эту историю про то, что Епископ запер свою жену и детей.

Эдвард: Признаешь ли ты также, что совершил клятвопреступление?

Александр: Признаю.

Эдвард: Ты одержал большую победу, мой мальчик. Победу над самим собой. Какое наказание ты выбираешь?

Александр: Сколько ударов розгами я получу?

Эдвард: Не меньше десяти.

Александр: Тогда я выбираю розги.

Эдвард: Расстегни брюки. Стань около дивана и наклонись вперед. Подложи под живот подушку.

Следуют десять не слишком сильных ударов прутом. Александр молчит, закусив руку, из глаз и из носа течет, лицо побагровело, растерзанная кожа сочится кровью.

Эдвард: Поднимись, Александр.

Александр поднимается.

Эдвард: Теперь ты должен мне что-то сказать.

Александр: Нет.

Эдвард: Ты должен попросить у меня прощения.

Александр: Никогда.

Эдвард: Тогда я буду хлестать тебя, пока ты не образумишься. Не избавишь ли ты нас обоих от подобной неприятности, Александр?

Александр: Я никогда не попрошу прощения.

Эдвард: Не попросишь?

Александр: Нет.

Эдвард: Спусти штаны. Ложись вниз лицом. Подложи под живот подушку. *(Замахивается.)*

Александр: Не бейте!

Эдвард: Значит, ты попросишь прощения.

Александр: Да.

Эдвард: Застегни брюки. Высморкайся. Юстина, дай ему платок. Что ты хочешь сказать, Александр?

Александр: Александр просит прощения у Епископа.

Эдвард: ...За ложь и клятвопреступление.

Александр: ...За ложь и клятвопреступление.

Эдвард: Ты понимаешь, что я наказал тебя любя?

Александр: Да.

Эдвард: Поцелуй мне руку.

Александр (целует руку Епископу): Можно я теперь пойду и лягу?

Эдвард: Можно, мой мальчик. Но для того, чтобы ты смог в тишине и спокойствии подумать о том, что

сегодня случилось, ты будешь спать на чердаке. Юстина принесет матрас и одеяло. Завтра в шесть часов утра Хенриэтта отопрет дверь — и ты свободен. Ты согласен, Александр?

Александр: Да, Ваше Высокопреподобие.

5

Эмили и Хелена сидят друг напротив друга и, держась за руки, тихо, почти шепотом, разговаривают. Над заливом, над равниной, над летней верандой по-прежнему идет дождь, мягкий послеполуденный свет четко обозначает контуры и смягчает контрасты. В столовой бьют часы.

Хелена: Ты уже должна уходить?

Эмили: Я слишком долго отсутствовала.

Хелена: Бедная моя Эмили.

Эмили (качает головой): Хуже всего детям. Их наказывают за малейшую провинность. Хенриэтта запирает их на ключ и заставляет ложиться в постель среди бела дня. Неделию назад Фанни отказалась съесть свою порцию каши. Весь вечер ее не выпускали из-за стола. Ее вырвало в тарелку. В конце концов она все съела.

Хелена: А Александр?

Эмили: Он сходит с ума от ревности, не понимая, что ревность взаимная.

Хелена: Бедная моя Эмили!

Эмили: Я презираю себя до бесконечности. Как я могла быть настолько слепой! Как я могла сочувствовать этому человеку! Ведь я же все-таки актриса, я должна была разглядеть его притворство. Но он оказался искуснее меня. Его убежденность была сильнее, он меня ослепил. Я так долго жила одна, с тех самых пор, как родилась Фанни. Я ненавидела свои случайные взрывы чувств. Ненавидела кошмарное одиночество своего тела. Оскар был моим лучшим другом, ты ведь это знаешь, Хелена. Ты знаешь, как он мне был дорог, знаешь, что горе мое было искренним, когда он покинул нас. Но ты знаешь также, что мы не прикасались друг к другу.

Хелена: Я тебя ни в чем не упрекаю.

Эмили: Мне казалось, что моя жизнь кончена, опечатана. Порой я тосковала и упрекала себя в неблагодарности. Сколько времени, Хелена? Я должна

скоро идти, я ужасно боюсь опоздать. Его ярость страшна, я просто не понимаю, как человек способен жить, неся в себе такую огромную ненависть. Я ничего не замечала, ничего не понимала. Он говорил мне о другой жизни. О жизни, в которой главное — требовательность, чистота, радость выполненного долга. Я никогда не слышала таких слов. Он словно светился, говоря со мной. В то же время я видела, что он одинок, несчастлив, что его преследуют страх и кошмары. Он уверял, что я его спасу. Он говорил, что мы все — и дети тоже — будем жить вблизи бога, жить по правде. Пожалуй, вот это, насчет правды, оказалось решающим. Я жаждала — это звучит театрально, высокопарно, я это знаю, Хелена, но не могу подобрать другого слова, — я жаждала правды, мне казалось, я жила во лжи. И потом, я понимала, что детям нужен отец, который твердой рукой сумеет поддержать и направить их. (Пауза.) И кроме того, он освободил бы от одиночества мое тело. Я была так благодарна, Хелена. И без сожаления оставила свою прежнюю жизнь. Я должна идти. У калитки ждет коляска. Боюсь, не случилось ли чего, пока я здесь. Я пребываю в постоянном страхе, как бы Александр не сказал что-нибудь, что придется ему не по вкусу. Александр такой отчаянный, я пыталась его предостеречь, но он не понимает, что его отчим — смертельно опасный противник, который только и ждет подходящего случая, чтобы уничтожить его.

Хелена: Ты должна уйти от него, Эмили.

Эмили (улыбается): Я знала, что ты это скажешь. Ежечасно думаю я о том, что должна уйти от него, потребовать развода, вернуться в Театр и в нашу семью.

Хелена: Если ты так решительно настроена, значит, ничего невозможного в этом нет.

Эмили: Я жду ребенка, Хелена!

Хелена: И тем не менее тебе следовало бы...

Эмили: Прости, что я тебя перебиваю. Сейчас я вкратце изложу все факты. Я просила у него развод. Он мне отказал. Говорит, что, во-первых, он меня любит, а во-вторых, развод в его сане невозможен. Я отвечаю, что все равно от него уйду. Тогда он вынимает Свод законов и подробно объясняет, что меня ждет: я проиграю процесс, поскольку я «сбежала из дома» — так это называется. Детей у меня отберут и отдадут на воспитание ему. Я тайно написала одному моему хорошему другу, адвокату. Он подтвердил слова Эдварда. Я

в ловушке, мне больше нечем дышать. Я умираю, Хелена. И так безгранично ненавижу этого человека, что хотела бы... *(Молчание.)*

Хелена (шепотом): Мы должны найти выход.

Эмили: Не говори, что я была здесь. Ни единому человеку!

6

Александр спал час или два. Когда он просыпается, на улице все еще светло, в слуховом окне виднеется бесцветное летнее небо. Александр пытается сесть, но движение причиняет боль, и он предпочитает лечь на бок, зажав руки между коленями. Он истерзан пережитым, голова раскалывается от боли, его мучит жажда.

Чердак теряется в тенях и мраке. Воздух загустел от жары и пыли, пахнет старым деревом, гнилыми яблоками и дохлыми крысами. Бледный свет струится на дымоход, матрас и Александра. Помещение вполне подходит для духов и привидений.

И Александр знает об этом.

Александр (слабым голосом): Мама.

Что-то треснуло в древних потолочных балках, где-то скрипнула половица, там вроде кто-то стоит?

Александр (слабым голосом): Мама.

Легкий трепет крыльев. Порыв ветра, тяжелый вздох разносится по чердаку. Александру послышались шепчущиеся голоса или это ветер?

Александр (откашливается): Папа. Ты меня слышишь? Если ты собираешься меня навестить, не забудь, пожалуйста, что я боюсь привидений и что ты вообще-то умер. Пожалуйста, не подходи ко мне сзади и не клади без предупреждения руку мне на плечо. А то вдруг я свихнусь от страха, ты ведь этого не хочешь, правда? *(Пауза, молчание.)* Ты подходи спереди и говори нормальным голосом, и пусть на тебе будет твой обычный костюм, без всякого там свечения, пожалуйста — иначе я не выдержу. *(Пауза, прислушивается.)* Не понимаю, почему именно мне являются покойники, если мне от этого бывает так плохо. Я знаю одного мальчишка, который отдал бы все на свете, только чтобы увидеть привидение, но ни разу, ни разу ему этого не удалось, хотя он целыми ночами просиживал на кладбище.

Он замолкает и прислушивается. В темноте раздаются явственные шаги. «Дьявол,—говорит Александр, и его начинает колотить от холода.—Черт. Чертово дерьмо, сейчас я умру от страха». Он задерживает дыхание и закрывает глаза. Когда он вновь поднимает веки, перед ним стоит девочка лет десяти. Она смотрит на него горящими глазами, лицо узкое, за ушами две тоненькие косички. Платье вылиняло, на ногах толстые шерстяные чулки с дыркой на одной коленке и высокие зимние башмаки. Руки заложены за спину. По крайней мере кажется, что они заложены за спину. Вполне возможно, что у нее вообще нет рук.

Паулин: Меня зовут Паулин. Моя сестра Эсмеральда стоит вон там, у зеленой ширмы. Она сердита на тебя, Александр. Она требует, чтобы мы тебя наказали. Чему ты так удивляешься? Ты ведь прекрасно знаешь, что у нас есть все причины сердиться на тебя.

Александр: Не знаю.

Паулин: Ты все наврал о нашем папе. Ты сказал, будто он запер нас. Это неправда. Затворы у плотины были закрыты уже несколько недель, и река замерзла. Нам на Рождество подарили коньки. Но лед треснул, и мы провалились в воду. Мама пыталась нас спасти, но водоворот утащил нас под лед. Теперь ты знаешь правду, бедняга. Мы с сестрой придумали много разных способов напугать тебя в наказание за твою ложь, и, кажется, мы знаем, что напугает тебя больше всего.

Александр: Пожалуйста, не пугайте меня.

Паулин: Эсмеральда, ты слышишь, что он говорит? Эсмеральда невидимкой хихикает.

Паулин: Мы любили папу. Он был всегда добр к нам. Мы видим, как ты мучаешь его своей ненавистью.

Александр: У меня нет к нему ненависти.

Паулин: Ты слышишь, что он говорит, Эсмеральда? У него нет ненависти к нашему папе!

Эсмеральда хихикает невидимкой.

Паулин: Мы решили освободить папу от тебя и твоей отвратительной ненависти. Мы напугаем тебя так, что ты сойдешь с ума и попадешь в Больницу и будешь там сидеть в обитой мягким камере с цепями на руках и ногах. А мы будем тебя навещать. *(Шепчет что-то Александру на ухо. Он пронзительно вскрикивает.)* Это только начало!

Эсмеральда хихикает, в темноте мелькает ее силуэт.

Внезапно слышатся возмущенные голоса и громкие, отнюдь не призрачные шаги. Раздается звук вставляемого в замок ключа, и по лестнице взбегают Эмили, даже не успевшая снять с себя пальто и шляпу. Увидев Александра, скорчившегося у дымохода, она издает глухой вопль и обнимает его, закрывает своим телом. Она трогает его окровавленную рубашку, побелевшую, растерзанную кожу, но глаза ее сухи. Александр тоже не плачет. За эти несколько коротких мгновений он успевает осознать бессилие матери и опасность, грозящую накрыть их всех черной волной. Он понимает также, что есть люди, которые хотят ему зла, хотят уничтожить его, и эти люди обладают властью и силой осуществить свой замысел. Действительность всегда поставляла строительный материал для грез и фантазий Александра. И вот внезапно та же самая действительность ворвалась со слепой жестокостью в его сознание. И все же, замурованный в этом вопящем ужасе, он чувствует желание выжить. Он прозревает дни и годы, заполненные страхом и ложью, но одновременно и борьбой и скромными победами.

Мать и сын, спотыкаясь, спускаются по крутой чердачной лестнице. В дверях ждут Фанни и Аманда. Они падают друг другу в объятия, превратившись на какой-то миг в единую плоть. Александр видит Паулин, стоящую у дымохода с искаженным от ненависти лицом.

7

Фру Хелена замерзла на веранде и перебралась в столовую. Она расположилась за обеденным столом, перед ней альбом и конверты с фотографиями. Старая дама педантично изучает каждую фотографию и на обратной стороне четким летящим почерком записывает, кто изображен на снимке и, по возможности, когда была сделана фотография. Если человек на снимке уже умер, она рисует крестик и ставит год смерти. Обработав таким образом фотографию, она вставляет ее в толстый, переплетенный в кожу альбом с рамками, зажимами и золотым тиснением на переплете... Занятие это действует успокаивающе и соответствует мягкому, меланхолическому настроению. Супруг фру Хелены, Оскар Экдаль Первый, был страстным фотографом. У него было несколько фотоаппаратов, и он сделал тысячи фотографий, запечатлевших как его моментальные впечатления, так и людей, специально позировав-

ших перед объективом. Он с удовольствием проявлял стеклянные негативы и печатал снимки, но сортировать и раскладывать их по альбомам ему было неинтересно. Постепенно эту обязанность взяла на себя фру Хелена, выпославшая ее порой со смешанными чувствами; поскольку в круг фотографических интересов Оскара входили также неизвестные красотики с сомнительной репутацией.

На подставке крутится недавно купленный фонограф, оглашая комнату томными звуками голоса Карузо. Дождь опять припустил, но время от времени выглядывает солнце, волшебным образом преображая ландшафт. Над заливом повисла радуга, часы бьют пять.

С причала доносятся радостные голоса, смех, возгласы, вскоре из других домов слышатся звуки открываемых и закрываемых дверей, быстрых шагов по гравию. Енни о чем-то возбужденно спорит с матерью. Май что-то говорит Петре, фрекен Вега и фрекен Эстер приближаются к веранде, пыхтя и увлеченно беседуя. Они открывают дверь и принимают восторгаться на кухне, фру Хелена слышит их разговор: фрекен Вега ужалила оса, икра на ноге распухла, фрекен Эстер ставит компресс и говорит, что укус осы опаснее, чем укус змеи, поэтому фрекен Вега нужен покой и она, фрекен Эстер, сама позаботится об ужине для фру Экдаль. Тут распахивается дверь веранды, и в комнату входят Густав Адольф и Альма, раскрасневшиеся от морского воздуха и вкусных напитков. Они целуют фру Хелену и спрашивают, как она себя чувствует и не было ли ей одиноко. Фру Хелена отвечает, что чувствует она себя превосходно и прекрасно провела время. Однако Густав Адольф и Альма так легко не сдаются, они оживлены и разговорчивы.

Альма: Фрекен Вега укусила оса.

Густав Адольф: Оса жалит, моя дорогая. У нее есть жало, совсем как у твоего муженька.

Альма: А Петра свалилась в воду и промокла насквозь. Она оступилась на скользких скалах, этакая дуреха, и полетела прямехонько в воду.

Густав Адольф: Счастье, что у нее такой круглый задик. Правда, это у нее от тебя, Альмочка. *(Смеется.)*

Альма (смеется): И вот так он ведет себя целый день. Не понимаю, что с ним случилось. *(Вскрикивает.)* Ай, не смей щипать меня за зад!

Густав Адольф: А мамуля разбирает отцовские

фотографии. Сколько тысяч уже успела рассортировать?

Хелена: Я нашла одну твою фотографию с братьями. Тебе здесь не больше пяти лет.

Густав Адольф: Сразу видно, кто из братьев...

Альма (указывая на один снимок): А кто эта красивая дама?

Хелена: Дождь шел все время?

Густав Адольф: Вовсе нет, мамочка. Там, в шхерах, на небе не было ни единой тучки. Но мы видели дождь над сушей и слышали гром.

Хелена: Здесь лило весь день.

Густав Адольф: Эту даму в декольте я помню прекрасно. Это была одна из папиных подружек.

Альма: Если хочешь, тетушка, я загляну после ужина. Прихвачу с собой рукоделье.

Густав Адольф: От нее так чертовски здорово пахло, от этой малышки.

Хелена: Ты ошибаешься. Это моя одноклассница. Она вышла замуж за графа Экеншерна, произвела на свет двенадцать детей и стала необъятной, как дом. Она этой зимой умерла.

Густав Адольф: Всегда восхищался тем, как мама потрясающе относилась к папиным приключениям. (Поцелуй.)

Альма: Нам надо идти!

Густав Адольф: Завтра рано утром я еду в город. У тебя есть какие-нибудь поручения?

Хелена: Спасибо, милый Густен, мне ничего не нужно, но я хотела бы поговорить с тобой о Май.

Густав Адольф: Черт возьми. С ней ведь все в порядке?

Хелена: Ты в этом уверен, Густен?

Густав Адольф: Извини, мама, но я сейчас, кажется, разозлюсь по-настоящему. Разве эта девочка не получила все, что...

Альма: Успокойся, Густен. Стоит только упомянуть имя Май, как он выходит из себя и начинает шипеть и орать.

Хелена: Ты должен понять, дорогой Густен, что Май не твоя личная игрушка. Благодаря великодушию Альмы она стала членом нашей семьи, и она ждет ребенка — моего внука. Ты со свойственными тебе диктаторскими замашками распланировал ее будущее. Но возможно...

Густав Адольф (сердито): К черту, мне плевать, что Альма и...

Альма: Мне не нравится, когда ты ругаешься в присутствии твоей матери, слышишь, Густен?

Густав Адольф (сердито): Мне нравится эта девчонка. Я желаю ей добра. Я хочу обеспечить ее будущее. Я не желаю, чтобы она зависела от хорошего отношения семьи, ежели я отдам богу душу. Она согласилась со всеми моими предложениями. И она не нуждается, дьявол меня задери, в защитниках, по крайней мере *от меня!* И пожалуйста, не называйте меня диктатором. Май все решила сама. Она мне нравится. Я к ней добр. Альма к ней добра. И я чертовски оскорблен, доложу вам. Чертовски. У вас нет ни малейшего повода защищать Май от меня. Я люблю ее. Альма любит ее. Мы любим ее так же, как любим Енни и Петру. Ладно, ладно, я вижу ваши мины. Не совсем так же, как других детей, но почти. Она хорошо ко мне относится, не считает, будто я толстый, старый, противный. Впрочем, так никто не считает. Густав Адольф Экдаль обожает женский пол. Ну что с этим поделаешь? У Май должна быть своя дорога в жизни, а я дам ей возможность крепко встать на ноги. И довольно болтать об этом. Альма, пошли домой ужинать, этот оперный певец обещал заглянуть к нам с женой и детьми. До свидания, мама. Поцелуй меня. И убедительно прошу тебя, не надо тут с Альмой строить всяческие планы относительно будущего Май. Этим займусь я сам. То есть, я хотел сказать, она сама. Спокойной ночи, мама. Не сердись, что я тут покричал немного. Вот только эти тощие сороки на кухне, конечно же, все слышали и рады небось до смерти — будет о чем посудачить. Идем, Альма!

Альма (поцелуй): Я приду через пару часов.

Густав Адольф: Какого дьявола!

Хелена: Я буду рада тебя видеть, даже если ты освободишься поздно.

Альма: Успокойся, Густен, а то тебя удар хватит. Смотри, весь побагровел.

Они, переругиваясь, удаляются. Густав Адольф повзгоряет вкратце свои основные доводы, а Альма выговаривает ему за несдержанность в выражениях, диктаторский характер и крикливый голос. В дверях появляется фрекен Вега и спрашивает, можно ли накрывать ужин. Фру Хелена благодарит, отвечает, что она не голодна, и просит фрекен Вегу поставить на столы у кровати бутылочку портера и бутерброд с холодной гелятиной и огурцом. Затем разговор переключается на

осу, ужалившую фрекен Вегу, в частности, и на опасность ос в целом. Исчерпав эту тему, фрекен Вега удаляется и вместе с фрекен Эстер устраивается на скамейке под раскидистым дубом полюбоваться заходом солнца. Дождь перестал, темнеющая зелень колыхается под теплым вечерним ветерком.

Слышны звуки рояля, это играет Петра, окна распахнуты настезь, навстречу комарам и заходящему солнцу, вечерний свет дрожит от музыки. Фру Хелена вернулась на веранду, у нее не хватает больше терпения разбирать фотографии Оскара, и ни книги, ни пасьянс, ни рукоделье ее не соблазняют. Печаль и тревога то усиливаются, то утихают — в такт дыханию. («В любую минуту может случиться что-то ужасное, а я сижу здесь, не в силах помочь».)

Она слышит голоса и шаги. Это Карл и Лидия идут с вечерним визитом. Фру Хелена тоскливо вздыхает: «Их мне не вынести!» Она видит их на садовой дорожке, они слишком быстро преодолели подъем, и теперь Карл вынужден остановиться и отдышаться. Лидия стоит рядом, заложив руки за спину и вытянув шею.

Лидия: Я ничего не скажу.

Карл: Кто же тогда скажет, если не ты?

Лидия: Во всяком случае, не я.

Карл: И не я.

Лидия: Ты не можешь требовать от меня, чтобы сказала я.

Карл: Мама мне не доверяет, ты это знаешь. Она мне не доверяет, и в этом виновата ты. Поэтому я не могу ей сказать, что...

Лидия: Если она не доверяет мне, mein Карлхен, то я не понимаю, как я вообще могу что-нибудь ей говорить.

Карл: Ты должна сказать ей, что я в отчаянии.

Лидия: Это ты гораздо лучше скажешь сам, mein Карлхен.

Карл: Ты фантастическая дура, Лидия. Ты должна дать ей понять, что я собираюсь покончить с собой.

Лидия (плачет): Это правда? Мы ведь можем жить и в бедности. Я хочу работать...

Карл: Идиотка. Дубина. Безмозглая дура. Надо говорить «я буду работать».

Лидия: Что я должна сказать, mein Карлхен?

Карл: Неужели у тебя нет никакой фантазии? Дура. Скажи, что ты видишь, как я несчастен. Что я перестал есть. Не сплю по ночам.

Лидия: Ты и правда не спишь ночью, у тебя бессонница.

Карл: Разумеется, черт меня подери, бессонница. Скажи, что я почти не разговариваю. Никогда не смеюсь. А если и смеюсь, то смех мой ужасен, поняла? Разговор между двумя женщинами. Не говори прямо, только намеками, что я поговаривал о самоубийстве.

Лидия: Не произноси этого страшного слова, mein Карлхен, а то я сразу начинаю плакать.

Карл: Глупая курица.

Лидия: Ты правда думаешь о самоубийстве?

Карл: Только когда вижу тебя.

Лидия: Почему ты такой злой?

Карл: Стой, черт подери. (*Шипит.*) Куда ты направилась?

Лидия: Я не буду говорить с твоей матерью. Я иду домой. Du bist böse, böse¹. Я должна плакать. Ты не понимаешь, что я тебя люблю. Я плачу, и это пройдет нескоро.

Карл: О создатель! И почему мне все время приходится участвовать в этом отвратительном фарсе? Лидия! Не беги! Подожди!

Лидия, воздев руки над головой, громко рыдая, наступает на юбку, спотыкается. Карл хватается за нее, тянет к себе, пытаясь остановить, ему это не удается, и он плашмя растягивается на земле. Лидия вскрикивает, сразу же подбегает к нему, помогает встать, отряхивает его. Вскоре они исчезают за беседкой, прячущейся в кустах сирени.

Хелена оборачивается. В комнате стоит Енни, с голыми ногами и руками, светловолосая, загорелая, круглолицая. На ней выцветшая ночная рубашка. Она внимательно смотрит на бабушку, пряча что-то за спиной.

Хелена: Разве ты не должна быть давным-давно в постели?

Енни: Я убежала.

Хелена: А что скажет мама?

Енни: Она не узнает. Если, конечно, ты не насплетничаешь.

Хелена: И что же ты хочешь от твоей старой бабушки?

¹ Ты злой, злой (*нем.*).

Енни делает шаг вперед, потом еще один, кладет перед фру Хеленой веточку земляники, улыбается и убегает.

8

Мать лежит на кровати Аманды. Она так и не сняла с себя пальто. Александр свернулся клубочком рядом, голова его покоится у нее на руке. Фанни сидит в ногах, а Аманда заняла стратегическую позицию у двери в коридор. Длительное молчание. В комнате совсем стемнело. Слышатся шаги Епископа. Он без стука открывает дверь и останавливается на пороге.

Эдвард: Добро пожаловать домой, Эмили. Ты задержалась. *(Пауза.)* Мы уже начали волноваться. *(Пауза.)* Фру Тандер спрашивает, будешь ли ты есть.

Эмили: Я не голодна.

Эдвард: Я так ей и передам. *(Пауза.)* Ты скоро собираешься ложиться? *(Пауза.)* Уже поздно.

Эмили: Я приду, когда заснут дети.

Эдвард: Я пока посижу в библиотеке и почитаю. Прошу тебя, не задерживайся. *(Пауза.)* Спокойной ночи, дети. Мы, правда, договорились, что Александр сегодня будет спать на чердаке, но, насколько я понимаю, это решение отменено.

Эмили: Да. *(Пауза.)* Отменено.

Эдвард: Пожалуйста. Может быть, так даже и лучше. Спокойной ночи, Фанни.

Фанни: Спокойной ночи, дядя Эдвард.

Эдвард: Спокойной ночи, Аманда.

Аманда: Спокойной ночи, дядя Эдвард.

Эдвард: Спокойной ночи, Александр.

Александр не отвечает.

Эдвард: Он спит?

Александр: Нет, я не сплю.

Эдвард: В таком случае ты тоже можешь мне ответить, когда я желаю тебе спокойной ночи.

Александр: Не могу.

Эдвард: Не можешь? *(Улыбается.)* Что за глупости, Александр.

Александр: Александр не желает Епископу спокойной ночи.

Эдвард (смеется): У тебя есть чувство юмора, Александр, и мне это нравится.

Он смеется еще громче и закрывает за собой дверь, шаги удаляются. Мать и дети молчат, погруженные каждый в свои мысли.

Единственная лампа горит у кресла Епископа. Огромная комната тонет во мраке. Ночь. Эдвард Вергерус читает церковный журнал, делая карандашом пометки на полях. На нем короткий халат, на носу очки в золотой оправе. Из трубки вьется тонкая струйка дыма. Он сидит, вытянув ноги на скамеечку.

Эмили сидит за большим столом, заваленным книгами и журналами. На ней по-прежнему надето пальто, шляпа где-то по дороге исчезла.

Эдвард: Повидала свекровь и родственников? Довольна поездкой? Дождь шел? Здесь дождь шел весь день, и гроза была. Ничего, немного влаги полезно. Во всяком случае, для крестьян. Пришлось устроить Александру проработку после обеда. Его обычные штучки. Не умеет проводить грань между фантазией и реальностью. Но мы выяснили, что к чему. По крайней мере частично. Александр не глуп. Не глуп, но злопамятен. *(Смеется.)* Александр не желает Епископу спокойной ночи. Воистину великолепно. Я по-своему ценю его характер. Он просто-напросто этакий маленький оригинал. Ты молчишь, Эмили? *(Пауза.)* Ты чем-нибудь недовольна? Для этого у тебя нет абсолютно никаких оснований. Скорее у меня есть причины упрекнуть тебя кое в чем.

Эмили (после паузы): Ты ненормальный.

Эдвард (улыбаясь): Должен признаться, твоя привлекательность сильно проигрывает, когда ты скатываешься до вульгарности. Как я уже сказал, я мог бы тебя кое о чем спросить, но я не ищу ссоры и потому молчу.

Эмили: Ты запираешь детей.

Эдвард: Мера предосторожности, Эмили. Я хотел иметь гарантию, что ты вернешься.

Эмили: Ты избил Александра.

Эдвард: Как драматически ты выражаешься, дорогая. Я его наказал. Этого требует от меня мой долг воспитателя. Кроме того, наказание было мягким по сравнению с преступлением.

Эмили: Кожа содрана, раны кровоточат...

Эдвард: Извини, что я тебя перебиваю, мой друг. Я несколько раз хлестнул его прутом. Пару дней поболит, но эта боль полезна. Молодой человек теперь крепко подумает, прежде чем решиться на новую ложь или

фантазии, если ты предпочитаешь называть это так.

Эмили: А унижение?

Эдвард: Наказанием господь принуждает нас к послушанию. Наказание может показаться унижительным, но оно необходимо. И кроме того, Эмили, наказание, полученное из любящих рук, не может быть унижительным в более широком смысле этого слова. Любовь и уважение не имеют ничего общего, а язык любви порой бывает весьма суров.

Эмили: Только тебе и говорить о любви.

Эдвард: Ты изволишь насмеяться. *(Пауза.)* Может быть, закончим этот разговор и пойдем спать?

Эмили: Ты запер его на чердаке.

Эдвард: Естественно. Ему требовалось побыть одному.

Эмили: Ты же знаешь, он боится темноты.

Эдвард: В это время года ночи светлы, и тому, у кого совесть чиста, бояться нечего.

Эмили: Я способна тебя убить.

Эдвард: Подобными мыслями ты вредишь ребенку.

Эмили: Наш ребенок никогда не увидит света.

Эдвард: Поостерегись говорить такие вещи, Эмили. *(Пауза.)* Мать, которая в состоянии болезненной ненависти к своему мужу хочет погубить своего ребенка. Что делают с такой матерью? *(Пауза.)* Помещают в дом для душевнобольных, Эмили.

Эмили: Ты меня не запугаешь.

Эдвард: Я обязан внушить тебе страх. Но я делаю это с тяжелым сердцем, ибо, несмотря ни на что, люблю тебя. *(Встает, подходит к ней.)* Пойми же наконец, ты должна меня слушаться, должна подчиниться, должна осознать свой долг жены и матери. Ты слабая женщина, Эмили, а беременность изнуряет твои силы. С этого момента ты будешь находиться в специально отведенной комнате, в которой мы постараемся обеспечить тебе максимум удобств. Хенриэтта и моя мать будут по очереди ухаживать за тобой. Твоя свобода пока будет несколько ограничена. Мы должны быть очень осторожны. *(Пауза.)* Учти также: малейшая попытка с твоей стороны взбунтоваться или связаться с внешним миром немедленно отразится на благополучии твоих детей. Ты побледнела от ненависти и гнева, Эмили. Советую тебе успокоиться и обрести мужество. Ты жила в искусственном мире, опутанная искусственными чувствами. Я обязан научить тебя и твоих детей жить в реальном мире. Не моя вина, что действительность — ад. В этом мире, в этой действительности,

Эмили, замучили и распяли Иисуса Христа. *(Пауза.)* Своей безответственностью ты вынудила *меня* взять на себя ответственность не только за твоих детей, но и за тебя саму. Это тяжелое бремя, и я чувствую страшное одиночество.

Эмили подавляет крик.

Эдвард (с нежностью): Я обыкновенный человек, и у меня много недостатков, но я облечен могущественным саном. Сан всегда сильнее того, кто его носит. Человек, живущий Саном, становится рабом Сана. Он не имеет права на собственные мнения. Он живет только для своих сограждан и лишь в этом подчинении обретает жизнь. Его рабство — это его свобода. Я люблю тебя, Эмили, я люблю тебя больше, чем кто бы то ни было в этом мире, бог тому свидетель. Но ты угрожаешь моему Сану своими безумными и опасными попытками разрыва, своими постоянными разговорами о разводе. Этому необходимо помешать. Ты должна научиться смиренно покоряться той силе, которой мы оба служим.

Эмили кричит.

Эдвард бьет ее по губам.

Эмили: Я проклинаю тебя. Я проклинаю твоего ребенка, которого ношу под сердцем. Я вырву его из себя собственными руками и уничтожу его, как ядовитую гадину. Ежедневно, ежечасно я буду желать твоей смерти и изобрету для тебя пытку, ужаснее которой не в состоянии представить себе ни один человек.

Эдвард: Мы проходим долиною плача, Эмили. Мы проходим долиною плача и открываем в ней источники.

ДЕМОНЫ

1

Жарким сентябрьским днем во двор Епископской резиденции въезжает телега. Рядом с кучером сидит Исак Якоби в шляпе и зимнем пальто. На пустой телеге лежат два молодых парня. Пыхтя и отдуваясь от жары, они пьют пиво. Еврей велит кучеру ждать, входит на крыльцо и барабанит в дверь. Открывает фрекен Хенриэтта. Она с отвращением смотрит на посетителя.

Хенриэтта: Добрый день, господин Якоби.

Исак: Добрый день, фрекен Вергерус. Надеюсь, я не...

Хенриэтта: По какому делу?

Исак: Его Высокопреподобие не...

Хенриэтта: Он пишет проповедь и просил его не беспокоить.

Исак: Тогда, может быть, я могу поговорить с госпожой?

Хенриэтта: Она нездорова и сейчас отдыхает.

Исак: И просила ее не беспокоить?

Хенриэтта: Моей матери нет дома, а мне некогда.

Исак: Я не очень уверен, что...

Хенриэтта: Весьма сожалею, господин Якоби.

Исак: Вполне возможно, что Его Высокопреподобие будет недоволен, если я не сумею...

Хенриэтта: Какое у вас к нему дело?

Исак: Несколько месяцев тому назад Его Высокопреподобие был так любезен и предложил мне одно дело.

Хенриэтта: Неужели? Я этого не помню.

Исак: Конечно, не помните, фрекен Вергерус. Его Высокопреподобие щадит, разумеется, своих близких, избавляя их от подобных тривиальных забот.

Хенриэтта: Какие могут быть у моего брата заботы, которые касались бы вас, господин Якоби?

Исак: Ах, фрекен Вергерус, не вынуждайте меня быть вульгарным.

Хенриэтта: Вы неприятный человек, господин Якоби, и, кроме того, говорите в оскорбительном тоне, прибегая к инсинуациям. У меня нет ни времени, ни желания беседовать с вами. Разговор окончен. Прощайте, господин Якоби.

Исак: Денежные затруднения.

Хенриэтта: Простите?

Исак: Ваш брат, Его Высокопреподобие Епископ, испытывал денежные затруднения. Разрешите войти?

Хенриэтта приоткрывает дверь.

Исак (входит): Благодарю, очень любезно. Позвольте мне сделать комплимент вашему платью, фрекен Вергерус. Ткань не из дешевых. Наверняка из Парижа.

Хенриэтта: Какие у вас дела с моим братом, господин Якоби?

Исак: Разрешите присесть?

Хенриэтта: Садитесь. Там. Нет, тут. Вон там.

Исак: Почему-то, сам не знаю почему, мне нравится ваша прямота.

Хенриэтта: А мне не нравится ваша угодливость. Так что у вас за дела с моим братом?

Исак: Насколько я знаю, никаких дел нет.

Хенриэтта: Ну вот что. Я уже устала от ваших

загадок. Говорите, за чем пришли, и убирайтесь.

Исак: Сначала я должен поговорить с Его Высокопреподобием.

Хенриэтта: Он запретил мне беспокоить его.

Исак: Если вы будете так добры показать мне дорогу, я сам его побеспокою. (*Улыбается, шепчет.*) Речь идет о деньгах, фрекен Вергерус, больших деньгах.

Хенриэтта: Мой брат должен вам деньги?

Исак: Напротив, дитя мое! Напротив. Вот как обстоит дело, фрекен Вергерус. В ноябре Его Высокопреподобие пожелал одолжить у меня деньги. К сожалению, у еврея есть определенные принципы, в частности не одалживать денег священнослужителям. Это может повлечь за собой известный риск, так сказать в плане будущего. И тогда Его Высокопреподобие предложил мне сделку. Он предложил мне купить превосходный сундук и очень красивый шкаф за разумную цену. Я отказался.

Хенриэтта: Вот как. Так, так. Вы отказались от сделки.

Исак: Как ни глупо это было с моей стороны, но отказался. А теперь передумал. И сейчас у меня нет более сильного желания, чем купить эти предметы мебели. Почти за любую цену. (*Шепчет.*) Почти.

Хенриэтта (после продолжительной паузы): Я пойду позову брата.

Она удаляется. Исак Якоби вскакивает со стула, поспешно, скрипя галошами, обследует несколько комнат, выходит в каменный коридор, пробует одну за другой все двери подряд, обнаруживает одну запертую и, порывшись в кармане пальто, вытаскивает связку ключей странной формы. Из глубины дома слышится голос Епископа: «Я же запретил тебе меня беспокоить». Хенриэтта что-то бормочет, Епископ отвечает: «Ну да, разумеется, он как клещ вцепится, не отдерешь». Исак пробует ключ, дверь почти сразу же открывается. В комнате Аманда, Фанни и Александр, они с ужасом смотрят на Исака, который очень торопится.

Исак: Оставайтесь на месте. Я приду за вами через несколько минут. Снимите туфли.

Он захлопывает дверь и бегом возвращается в прихожую к своему стулу. Епископ смотрит на него мрачным взглядом. У него за спиной маячит фрекен Хенриэтта.

Исак: Извините. Старческие неприятности. Прошу простить. Добрый день, Ваше Высокопреподобие.

Эдвард: Вы желаете приобрести сундук и шкаф?

Исак: Совершенно верно.

Эдвард: И за сколько?

Исак (протягивает купчую): Здесь все указано.

Эдвард (читает): Судя по всему, вы коренным образом переменили свое мнение.

Исак: У меня, кажется, появился покупатель.

Эдвард: Сумма слишком мала.

Исак: В таком случае весьма сожалею. (*Собирается уходить.*) Прощайте, Ваше Высокопреподобие. Прощайте, фрекен Вергерус.

Эдвард: У вас есть какая-то задняя мысль. У таких, как вы, всегда есть задняя мысль.

Исак: Прощайте. Приношу тысячу извинений.

Эдвард: Эти предметы стоят по меньшей мере вдвое дороже.

Исак: Нисколько не сомневаюсь, Ваше Высокопреподобие. И весьма скорблю, что бедный провинциальный антиквар не может предложить истинной цены.

Эдвард: Я останусь в дураках.

Исак: Ничто не мешает Вашему Высокопреподобию отказаться и таким образом избежать этой участи. Благодарю за беседу и удаляюсь. Надеюсь, я не слишком помешал.

Эдвард: Деньги у вас при себе?

Исак: Деньги? Ах, деньги! Ну разумеется, Ваше Высокопреподобие! Сумма, проставленная в купчей, лежит у меня в нагрудном кармане. В крупных купюрах.

Эдвард: Давайте деньги, господин Якоби.

Исак: Конечно. Немедленно. Пусть только Ваше Высокопреподобие поставит свою подпись на купчей. Вы согласны? (*Отдает деньги.*)

Эдвард: Непременно, господин Якоби, непременно.

Он уходит, на ходу читая документ. Дверь закрывается.

Исак: Не будет ли глубокоуважаемая фрекен Вергерус возражать, если мы немедленно приступим к делу? Могу я сказать моим людям, чтобы они вынесли эти предметы?

Хенриэтта (пожимает плечами): Пожалуйста.

Исак поспешно подходит к окну и зовет парней, которые тут же являются на зов. Фрекен Хенриэтта,

прижав указательный палец к губам, несколько секунд смотрит на согнутого в подхалимском поклоне Исака.

Хенриэтта: Вы не возражаете, если я удалюсь?

Исак: Мне будет вас не хватать, фрекен Вергерус.

Хенриэтта: Надеюсь, вы не прихватите ничего лишнего.

Исак (улыбается): Подозрения остаются на совести того, кто их питает.

Хенриэтта собирается ответить, но раздумывает, выплывает из комнаты, проходит через столовую в гостиную и исчезает. Исак устремляется в каменный коридор, распахивает дверь в детскую и делает знак детям поторопиться. Они поднимаются с пола, держа в руках башмаки, и неуверенно смотрят на Исака.

Исак: Быстрее. У нас очень мало времени.

Он берет Аманду за руку и тянет за собой. Двое других идут следом. Они оказываются в парадной зале Епископской резиденции. Исак откидывает крышку огромного деревянного сундука и шепотом велит детям залезть туда. В ту же секунду открывается дверь и в залу входит Епископ. Исак захлопывает крышку, дети в безопасности.

Исак: Я понимаю, Ваше Высокопреподобие желает убедиться, что я не прихватил ничего лишнего. (*Открывает крышку сундука.*) Прошу вас.

Эдвард: Нет-нет, не надо. Я хотел только отдать вам подписанную купчую.

Исак захлопывает крышку и садится сверху. Трое рабочих начинают выносить шкаф, предварительно сняв с петель дверцы и верхний ящик. Епископ, запахнув халат, усаживается рядом с Исаком. Он дружелюбно улыбается. Исак Якоби улыбается в ответ.

Эдвард: Что вы скажете вон о той картине?

Исак: Насколько я понимаю, подлинный Ван Меертенс.

Эдвард: Она бы вас не заинтересовала?

Исак: Прекрасная работа. К сожалению, я не торгую предметами искусства.

Эдвард: За приемлемую цену?

Исак: Мои возможности в настоящее время несколько ограничены. Как здоровье вашей жены?

Эдвард: Благодарю за вашу любезность. Она нездорова. Неожиданная жара плохо действует на нее.

Исак: Не мог бы я лично передать...

Эдвард: Сожалею.

Исак: Понимаю. У меня для нее письмо от фру Экдаль.

Эдвард: Я передам.

Исак: Очень любезно с вашей стороны.

Эдвард: Проклятая еврейская свинья. (*Хватает Исака за воротник.*) Проклятая сволочная жидовская свинья. Ты надеялся меня провести. Ты глубоко раскрасешься, проклятый кривоносый вонючка.

С завидной силой он поднимает Исака Якоби с сундука и швыряет на пол. Потом встает сам и откидывает крышку. Заглядывает внутрь. Сундук пуст. Он бежит за носильщиками, велит им остановиться. Шкаф со снятыми дверцами зияет пустотой. Исак Якоби, сидя на полу, подбирает остатки очков, разбившихся при падении. Открывается дверь соседней комнаты, появляется фру Бленда. В глубине, ярко освещенная лучами заходящего солнца, барахтается в подушках бесформенная Эльса Бергиус.

Эльса Бергиус (вопит): Что происходит? Что происходит? Что происходит?

Фру Бленда: Что происходит?

Эдвард (в бешенстве): Эта свинья хочет украсть моих детей.

Хенриэтта: Это невозможно. Ключ от детской у меня.

Епископ рвет на себя дверь детской. Аманда, Фанни и Александр, свернувшись, лежат на полу, похоже, они спят. Лица их при свете заходящего солнца бледны. Епископ наклоняется над ними проверить, не мертвы ли они. Он протягивает руку, собираясь потрогать лоб Александра.

Эмили: Не прикасайся к ним!

Она стоит у лестницы, отяжелевшая, потная, неухоженная, в грязном халате. Волосы распущены, глаза ввалились, губы искусаны до крови, но взгляд спокоен и холоден — постаревшая Офелия, которая, к несчастью, отказалась от мысли рвать у речки цветы.

Эмили: Если ты до них дотронешься, я тебя убью.

Исак Якоби поднялся на ноги. Он отряхивает свое черное пальто, делая успокаивающие жесты. Трое рабочих выносят шкаф. Епископ, сцепив сжатые в кулаки руки, уходит в кабинет и запирает дверь. Фру Бленда кормит хрюкающую Эльсу Бергиус. Хенриэтта

приподнимает крышку сундука. Он по-прежнему пуст. Она опускается на стул, откидывается на спинку и злобно смотрит на Эмили. Старый еврей улыбается рассеянной улыбкой, но вид у него немного усталый. Пошатываясь, он подходит к Эмили, прислоняется к стене и примеряет разбитые очки. Рабочие поднимают сундук. Он очень тяжелый.

2

Внеся сундук в захламленную комнату в глубине лавки, рабочие уходят. Исак Якоби опускает рваные шторы, запирает входную дверь и открывает крышку. Из сундука вылезают дети — грязные и потрясенные, но невредимые. Еврей прикладывает к губам палец и делает им знак следовать за ним по винтовой лестнице, соединяющей два этажа, забитые всеми мыслимыми в мире предметами.

Лестница упирается в тесную прихожую, которая ведет в темную обшарпанную столовую, заставленную старомодной мебелью. Стол накрыт, в канделябрах горят свечи. Молодой человек лет двадцати с бледным лицом и добрыми глазами молча их приветствует.

Исак: Арон, мой племянник.

Арон вежливо кланяется и спешит в кухню, откуда приносит большую суповую миску с дымящимся мясным супом. Все усаживаются за стол. Исак Якоби раздает хлеб и разливает по тарелкам суп. Никто не нарушает молчания. На грязном стекле жужжит летняя муха. Откуда-то издалека доносится мужской голос, мурлыкающий странную однообразную мелодию.

Александр: Епископ сможет забрать нас обратно?

Исак (качает головой): Через несколько дней он вступит в переговоры с вашими дядьями. В настоящее время никакой опасности нет.

Фанни: Я хочу к маме.

Исак (гладит ее по голове): Терпение, фрекен Экдаль. Терпение.

Аманда: Сколько мы здесь пробудем?

Исак: Всю жизнь вряд ли.

Александр: Я бы поспал.

Исак: Арон, наши гости устали! Ты убрал комнату и приготовил постели? Проветрил как следует? Цветы поставил?

Арон: Я выполнил все, что велел дядя.

Они встают из-за стола и идут по длинному темному коридору, который, по-видимому, уходит в глубь дома.

Исак: Измаил поел?

Арон: Я отнес ему обед в три часа.

Исак: За этой дверью живет мой второй племянник, Измаил. Он болен. Поэтому его держат взаперти. Поэтому эту дверь открывать нельзя. Запомни это, Александр. Запомните это, Аманда и Фанни.

Дети молча, подавленно кивают. Исак треплет Аманду по щеке и тоже серьезно кивает.

Исак: Иногда он поет. Даже по ночам. Не обращайтесь внимания. Вы привыкнете.

Он делает им знак, и они продолжают свой путь по длинному коридору, заканчивающемуся просторной комнатой, вся обстановка которой состоит из десятка стульев, поставленных в два ряда на изношенном персидском ковре. У торцовой стены устроен театр марионеток. Повсюду, на сцене и по стенам, развешаны куклы в пестрых одеждах. Они, не отрывая взгляда, рассматривают вошедших своими черными глазами, блистающими на таинственно бледных лицах. Рассеянный дневной свет, проникающий сквозь неплотно закрытые занавеси, придает их телам, лицам и позам какую-то властность, повелительную непреклонность.

Исак: Это кукольный театр Арона. Если вы его хорошенько попросите, он наверняка как-нибудь устроит для вас представление.

Они минуют красную гостиную — с красными обоями, красным ковром, красными диванами и креслами, с тяжелыми гардинами на окнах. В центре лепного потолка висит громадная хрустальная люстра, обернутая тюлем. В глубине гостиной расположен китайский кабинет, с оклеенными рисовой бумагой стенами, черной лакированной мебелью и статуэтками. Все имеет далеко не новый вид, покрыто пылью, выцвело.словно умирает.

Арон открывает черную лакированную потайную дверь в небольшую комнату с широкими половицами, высоким окном, под которым растет дерево, усыпанное сейчас осенней листвой, тремя узкими кроватями, на которых горой вздымаются белые перины, со светлыми узорчатыми обоями, кружевными занавесками и мно-

жеством маленьких картин на стенах. В углу за сломанной ширмой стоит умывальник. Три белых стула и шаткий деревянный стол дополняют обстановку. Внушительных размеров керосиновая лампа сторожит стол, на полу лоскутные коврики. Здесь пахнет чистой. Окно открыто, на невысоком комод, распространяющая приятный аромат, красуется блюдо с яблоками.

Исак: Вот это ваш дом на ближайшее время. Я надеюсь, вам здесь понравится. На ночь запирайте дверь изнутри и никому не открывайте. А сейчас ложитесь спать. Арон поможет закрыть окно. Если вам что-нибудь понадобится, говорите в эту трубу. Сначала пошвытите, а потом говорите—четко и раздельно. Кричать не надо, а то слова будут неразборчивы. Спокойной ночи, Аманда, спокойной ночи, Фанни, спокойной ночи, Александр. Не забудьте вашу вечернюю молитву.

Александр: Не уходите!

Исак: Ты хочешь, чтобы я еще немного побыл с вами?

Александр: Пожалуйста, если можно.

Исак: Тогда я сяду вот на этот стул.

Арон: Я пойду посмотрю, как там Измаил. Спокойной ночи.

Дети: Спокойной ночи...

Арон: Арон. Меня зовут Арон. Моего брата зовут Измаил. Наши родители умерли, когда мы были совсем маленькими.

Он учтиво улыбается и бесшумно исчезает. Дети уселись на одну из кроватей, они похожи на трех взъерошенных, измученных птенцов, выпавших из гнезда. Исак смотрит на них долгим взглядом.

Исак: Ну? Как у вас обстоят дела? Фанни и Аманда заключили тайный союз и не принимают Александра, потому что он мальчик? Или Александр и Фанни предпочитают общество друг друга, думая, что Аманда ничем, кроме танцев, не интересуется? Или же Александр и Аманда считают Фанни все еще ребенком? Так как же?

Александр: Мы все вместе. Все трое.

Исак: Приятно слышать.

Фанни: Аманда поступает в балетную школу.

Аманда: Наш отчим хочет запретить мне танцевать.

Александр: У него ничего не выйдет, потому что бабушка решила, что Аманда станет танцовщицей.

Фанни: Если бабушка что-нибудь решила, значит, так и будет.

Александр: Нам иногда надоедают ее танцы, но все равно жалко, что она уезжает. С тех пор как умер папа...

Исак (после паузы): ...и что?

Александр: ...ничего.

Аманда: Взрослым нельзя доверять.

Фанни: Они чокнутые.

Аманда: Мама, наверное, сошла с ума.

Внезапно дети замолкают. Они устали, растеряны, удручены. Исак не хочет нарушать молчания. Он раскуривает трубку и вынимает из разорванного кармана маленькую толстую книжку с тончайшими страницами, плотно усеянными незнакомыми письменами.

Александр (вежливо): Что это за книга?

Исак (поднимает глаза): В этой книге есть разные истории, мысли, мудрые советы и молитвы. Она написана на иврите.

Фанни: Дядя Исак, а вы понимаете этот язык?

Исак (кивает): Хотите, я вам что-нибудь почитаю?

Александр: Дядя Исак!

Исак: Да?

Александр: Это точно, что Его Высокопреподобие не сможет нас забрать?

Исак: Ты можешь быть совершенно спокоен, Александр.

Фанни: Тогда почитайте!

Исак: Возможно, получится не очень гладко, я ведь буду переводить. (*Листает, откашливается, начинает читать.*) «Ты бредешь по бесконечной дороге вместе со множеством других людей. Мимо проносятся повозки, запряженные рослыми лошадьми, отесняя путников и скот на обочину или в глубокие канавы. Дорога пролегает по пустынной каменистой местности. С утра до вечера нещадно палит солнце, и нигде не найти прохлады или тени. Изматывающий ветер, людские толпы, повозки и скот поднимают тучи пыли, которая лезет тебе в рот, глаза, в горло. Непонятная тревога гонит тебя вперед, невыносимая жажда мучит тебя. Время от времени ты спрашиваешь самого себя или кого-нибудь из попутчиков о цели вашего странствования, но в ответах звучат неуверенность и сомнения. (*Пауза.*) Внезапно ты оказываешься в лесу. Здесь сумрачно и тихо, может быть, ты слышишь одинокий сонный птичий писк, может быть, шум предзакатного

ветра в кронах высоких деревьев. Ты поражен, тебя гложут тревога и подозрения. Ты один. Ты один и ничего не слышишь, ибо уши твои забиты дорожной пылью. Ты ничего не видишь, ибо глаза твои воспалены от беспощадного дневного света. Твой рот и твоя глотка пересохли от долгого путешествия, и твои сжатые израненные губы сдерживают проклятия и ругательства. *(Пауза.)* Поэтому ты не слышишь журчания текущей воды, поэтому ты не замечаешь светлых бликов во мраке. Ты стоишь, ослепленный, у источника и не подозреваешь о его существовании.словно лунатик, ты ощупью пробираешься через зеркала вод. Твоя слепая сноровка удивительна, и вскоре ты вновь возвращаешься на шумную дорогу, под жгучий свет, не отбрасывающий тени, к вопящим животным, проносающимся мимо повозкам и озлобленным людям. С удивлением ты говоришь себе: здесь, на дороге, я чувствую себя в безопасности. В лесу я был предоставлен самому себе, в лесу было страшно и одиноко. *(Пауза.)* А в сумраке леса сверкает ясное вечернее око. Без усталости журчит вода, она течет через леса, собираясь в ручьи, реки и глубокие озера. «Откуда берется вся эта вода?» — спросил мальчик. «Она спускается с высокой горы, — ответил Старик. — Она спускается с горы, вершина которой закрыта огромной тучей». «Какой тучей?» — спросил мальчик. И Старик ответил: «Каждый человек носит в себе надежды, страх, тоску, каждый человек в крике выплескивает свое отчаяние, одни молятся определенному богу, другие кричат в пустоту. Это отчаяние, эта надежда, эта мечта об искуплении, все эти крики накапливаются тысячами и тысячами лет, все эти слезы, все эти жертвы, вся эта тоска сгущаются в необъятную тучу над высокой горой. Из тучи на гору льется дождь. Так образуются ручейки, ручьи и реки, так образуются глубокие источники, из которых ты можешь утолить свою жажду, в которых можешь омыть свое лицо, в которых можешь остудить свои израненные ноги. Каждый человек слышал когда-нибудь об источниках, о горе и о туче, но большинство остается на пыльной дороге, боясь не успеть до заката к какой-то неизвестной цели».

3

Через несколько дней открываются дипломатические переговоры между Епископом и бывшими деверями Эмили. Место проведения переговоров — библиотека

Епископской резиденции. На Эдварде Вергерусе пасторский сюртук и золотой крест. Братья в дневных костюмах. Угощение состоит из сухого хереса и печени. Осеннее солнце проникает сквозь пыльный полумрак и придает лицам мужчин восковую бледность.

Эдвард: Может быть, сядем? Пожалуйста, дорогой брат Карл, советую сесть в кресло, а Густав Адольф расположится на диване. Разрешите предложить вам еще капельку хереса? Ах не хотите. Тогда миндальный хворост, кулинарный шедевр моей сестры? Тоже не желаете. Я сяду в свое старое кресло. Оно следует за мной повсюду, еще с тех пор, как я начинал викарием в приходе Амсбергской капеллы на юге Даларна.

Епископ не находит больше, что сказать. Посетители молчат. В солнечных бликах кружатся пылинки. По ковру медленно ступает толстый черный кот с задраным вверх хвостом, извивающимся точно змея. Мужчины рассматривают кота.

Эдвард: Я желаю, чтобы дети вернулись обратно. Город у нас маленький, сплетни распространяются моментально.

Вновь наступает молчание. Братья обмениваются взглядами. Когда Карл Экдаль начинает говорить, он собран до предела. Густав Адольф сопровождает его речь короткими кивками. Черный кот вспрыгнул на стол и разлегся в центре солнечного круга. Он наблюдает за собравшимися широко раскрытыми желтыми глазами, уши стоят торчком, хвост медленно ходит из стороны в сторону, из брюха доносится громкое урчание.

Карл: Боюсь, дорогой брат неправильно понял причину нашего визита. Мы пришли для того, чтобы от имени всей семьи и от себя лично уговорить нашего брата дать свободу Эмили и детям. Мы не осмеливаемся утверждать, будто нам в деталях известно, что здесь произошло. Мы знаем только, что наша милая Эмили глубоко несчастна и что детям плохо в Епископской резиденции.

Густав Адольф: Наша семья прекрасно понимает, каким болезненным шагом является развод для служителя церкви в таком высоком сане, и мы бы искренне хотели подобающим образом возместить дорогому брату его тяжкую потерю. Я говорил предварительно с

моей матерью, и мы готовы уплатить значительную сумму. Сумму, которую мой уважаемый брат волен, естественно, употребить на благотворительные дела, на благотворительное общество или на какие-либо иные цели, угодные моему уважаемому брату. Мы совершенно согласны с нашим дорогим братом по поводу необходимости соблюдать строжайшую тайну, и моя мать заявила, что согласна уехать с Эмили в Италию на срок не менее одного года.

Эдвард: Прежде всего разрешите мне сказать, что я по достоинству ценю то уважение и щедрость, которые семейство Экдаль готово проявить ко мне в этот тяжелый для меня момент. В то же время я вынужден, хотя это и причиняет мне боль, поставить все точки над «i». Дети убежали из своего дома. Они должны быть безусловно и без промедления возвращены своим законным родителям. Любая проволочка причинит всем нам, и в не меньшей степени их матери, невыразимые страдания. После возвращения детей я согласен выслушать возможные предложения со стороны семейства Экдаль. При этом во избежание дополнительных задержек и недоразумений хочу подчеркнуть, что вопрос о разводе обсуждению не подлежит.

Карл: Я чрезвычайно благодарен моему уважаемому брату за четкое и недвусмысленное изложение его позиции. В то же время я обязан сообщить моему уважаемому брату, что дети никогда не будут возвращены в резиденцию Епископа, чтобы и дальше подвергаться там насилию, которое они уже на себе испытали. Возможно, следует также добавить, что в этом вопросе семья Экдаль придерживается единого мнения. Таким образом, этот вопрос обсуждению не подлежит. Дети по рождению принадлежат нашей семье, и мы несем ответственность за их благополучие и развитие.

Эдвард: Меня очень огорчает, что семья Экдаль диктует условия. Особенно учитывая то обстоятельство, что, поскольку я являюсь отчимом детей, закон на моей стороне. Кроме того, у меня, как у служителя церкви, есть и нравственное преимущество.

Густав Адольф (смеется): А у нас есть дети, дорогой брат.

Эдвард: Меня радует, что брат находит повод для веселья в столь болезненном вопросе. Тем не менее юридического и полицейского вмешательства, по видимому, не избежать.

Густав Адольф: Сомневаюсь, дорогой Эдвард! Ты скорее наложишь в штаны от страха опозориться в

глазах шамкающих вставными челюстями прихожанок. Очень может быть, что нравственность и юрисдикция на твоей стороне, старина. Но учти, я заключил союз с безнравственностью, и, даже если тебе удастся одержать победу в верховном суде, мы, поборники безнравственности, до этого успеем распустить такие невероятные слухи о твоей персоне, и о твоём поведении, и о твоём доме, и о твоей сестре, и о твоих служанках, и о твоём рассудке, и о твоей сексуальной распущенности, и о твоём парике, и о твоём лицемерии, и о твоей ипохондрии, и о твоей непорядочности, что на всю оставшуюся жизнь тебе придется удовольствоваться службой среди язычников и эскимосов. Все это я говорю вовсе не для того, чтобы тебя запугать, мой уважаемый брат, а для того, чтобы игра шла с открытыми картами. А теперь докажи нам, что мозги у тебя встали на место, если они, конечно, у тебя есть.

Эдвард: Брат демонстрирует высокий уровень клоунского искусства, и я бы с удовольствием посмеялся, если бы в болтовне моего брата не содержалось то, что я склонен называть реальной, неприкрытой угрозой.

Густав Адольф: Я скажу тебе кое-что, мой высокопреподобный друг, кое-что, чего ты, возможно, не совсем понимаешь — я вижу тебя насквозь. Ты — фантастическая скотина.

Карл: Заткнись-ка, милый Густен, подумай о своем давлении. (*Епископу.*) Я приношу свои извинения, дорогой Эдвард. Даже если мы придерживаемся разных точек зрения по поводу конфликта, который в настоящее время представляется неразрешимым, мы обязаны вести себя как образованные люди. Я совершенно не одобряю мыслей и выражений, высказанных здесь моим братом, и прошу тебя учесть, что он говорит только от своего имени и ни в коей мере не выражает общего мнения нашей семьи.

Епископ молча кланяется профессору, потом снова откидывается на спинку кресла — длинные костлявые пальцы узкой руки барабанят по подлокотнику, взгляд голубых глаз прикован к какой-то точке за левым ухом Густава Адольфа. В уголках губ змеится улыбка.

Эдвард: Да, да. (*Пауза.*) Да.

Густав Адольф (с трудом): Пусть мой уважаемый брат меня извинит. Тысяча извинений. Я неотесанный мушлан, по крайней мере так утверждает моя жена. Забываю о внутренних качествах человека. Слишком много пью. Мне стыдно. Прошу простить.

Эдвард: Не будем больше об этом говорить. Я даже готов по достоинству оценить честное высказывание честного человека, хотя оно и несколько... резковато. (*Улыбается.*) Не желает ли мой брат выпить стаканчик хереса? Могу заверить, вино прекрасно.

Густав Адольф (присмирив): Благодарю. Спасибо большое. (*Пьет.*) Я действительно сожалею. Я так люблю эту дурочку Эмили, эту глупую актрису. Мы все ее любим, все семейство. И вот наш брат Оскар умер. А мы не сумели проявить о ней достаточной заботы. Нам есть за что упрекнуть себя. Мы чертовски ленивы, заняты только собой. Я сегодня утром так и сказал Альме: если бы мы не были так чертовски ленивы и заняты собой, никогда бы...

Он осекается и закусывает кончик уса. Карл сделал ему предупреждающий знак. Епископ сидит с отсутствующим видом, под высоким потолком стучатся тьма, солнечный пожар погас, заставленные книгами стены отступают в сумрак. Черный кот мурлычет.

Карл: Мне думается, что при имеющихся обстоятельствах мы не сможем прийти к соглашению. Будем считать нашу в основном доверительную и искреннюю беседу осторожным зондированием.

Эдвард: Боюсь, что не смогу разделить осторожного оптимизма моего уважаемого брата. Я считаю наши переговоры прерванными и полагаю необходимым уточнить свою точку зрения. Дети должны быть возвращены домой не позднее чем через двенадцать часов. В противном случае — хотя это и претит моей природе и моим принципам — я буду вынужден передать дело в полицию и прокуратуру.

Карл: В случае возвращения детей можно ли рассчитывать на неофициальное обсуждение вопроса относительно их общения, а также их матери, со своими кухнями и родственниками в будущем?

Эдвард: Я сторонник твердых правил и принципов, но это никак не противоречит моей искренней и страстной любви к свободе. Это краеугольный камень моей христианской веры.

Карл: Иными словами, я могу понимать высказывание моего уважаемого брата как косвенное обещание обсудить в будущем щепетильный вопрос, касающийся свободы передвижений Эмили и ее детей?

Эдвард (с усталой улыбкой): Наши жизни разбиваются чаще всего из-за того, что порываются связи между людьми, имеющими все основания уважать и

любить друг друга. Жестокая и непостижимая тайна.

Густав Адольф (гневно): Вы только подумайте, меня, взрослого, бородатого человека весом больше ста килограммов, с вполне развившимися мозгами, заставляют сидеть на этом дурацком неудобном стуле и слушать этого законченного лицемера! «Наши жизни разбиваются!»! Поцелуй меня туда, где спина уже называется по-другому. Теперь ты заткнись, Карл. И не раскрывай рта, пока я не выложу этому духовному недоноску все наши карты. Слушай же, Эдвард Вергерус. *Я скупил все твои долговые обязательства!* Этого ты не знал, а? Да, друг мой. Сто десять тысяч риксдалеров долга! Так что условия диктую я. Ага, ты побледнел. Он побледнел, этот святой человек! Смотри, Карл! *(Смеется.)* Будь я проклят, если у него и нос не вытянулся! Ты особого рода бандит, Эдвард Вергерус, но одному моя профессия меня научила — распознавать бандитов по запаху, даже если они одеты в пасторское платье. И я знаю, как поступать с бандитами! Побандитски! Малышка Эмили должна немедленно получить развод, иначе я разорю Его Святейшество дотла, совсем не по-христиански.

Густав Адольф вынужден сделать перерыв. Он почти задохнулся от бешенства, лицо пошло багровыми пятнами. Но настроение у него превосходное, свой монолог он прерывал громким хохотом. Итак, он замолкает, неприятно удивленный воцарившейся тишиной. Карл, сжавшись в углу дивана, разглядывает свои неухоженные ногти. Улыбка на губах Епископа стала шире, а взгляд прозрачных голубых глаз устремлен в сумеречную даль. Кот встал и начал точить когти о книжный переплет, издавая при этом негромкие царапающие звуки.

Карл: Идиот!

Густав Адольф: Что?

Карл: Я сказал — идиот. Ты идиот.

Густав Адольф: Я думал, будет честнее выложить ему все и лишить последнего шанса.

Карл: До чего же устаю от тебя иногда, Густав Адольф.

Густав Адольф: Ага. Так. Какую же я еще глупость совершил?

Карл: Скоро узнаешь.

Епископ постепенно приходит в себя, возвращаясь к действительности и к своим гостям. Он смотрит на них с неожиданным дружелюбием, почти сердечно.

Эдвард: Несколько минут назад мы говорили о том преимуществе, которое дает игра с открытыми картами. Если вы позволите, я через некоторое время вернусь к этой метафоре. Господину Экдалю я хочу сказать, что мне его жаль. Его представление о мире убого, его взгляды на человеческую природу одностронни. Он пребывает в широко распространенном заблуждении, будто человеком управляют его потребности. Он считает, что все продается и покупается. Господин Экдаль — сын одной из величайших актрис страны. Но несмотря на это, он очень мало знает или не знает вовсе о безграничной власти духа над материей. Он — несчастный Калибан, хватаящийся неуклюжими руками свои тупые орудия. Мне жаль его, я испытываю к нему искреннее сострадание. *(Карлу.)* Мой уважаемый друг и брат, я благодарю тебя за приличную и во всех смыслах достойную беседу. Я сожалею, что мы не пришли к согласию. Я высоко ценил мои связи с семьей Экдаль и радовался тому теплу и дружелюбию, которые там встречал. Теперь все это в прошлом. *(Пауза.)* Попытайся как-нибудь внушить твоему брату... хотя, впрочем, ему никогда не понять, что есть люди без потребностей, люди, равнодушные к деньгам, люди, отвергающие земные блага. Люди, которые с радостью приемлют клевету и грязные оговоры, ибо совесть их чиста перед Всемогущим Господом. *(Короткая пауза.)* Ну, а теперь вернемся к карточной игре, о которой так вдохновенно говорил господин Экдаль. Позвольте мне выложить мою последнюю карту. Извините, я на минутку.

Епископ делает едва заметный поклон вставшим со своих мест братьям. Он быстрым шагом идет по огромному ковру и растворяется в темноте. Кот, спрыгнувший со своего наблюдательного пункта, мурлычача трется о ноги Карла.

Густав Адольф: Этого человека вылепил сам дьявол. Ты когда-нибудь видел подобного мерзавца?

Карл: Если бы ты не вел себя как последний...

Густав Адольф: ...идиот. Какось. Я в отчаянии. Кстати, это слово здесь не подходит. Я страшно огорчен.

Карл: Молчи. Он вернулся. Ни слова больше.

Густав Адольф: Клянусь.

Отодвигается драпировка, и входит Епископ. Он ведет за руку Эмили. На ней мягкое, ниспадающее складками платье, которое подчеркивает ее красоту.

Волосы расчесаны и заплетены в косу. Она идет навстречу братьям со счастливой улыбкой, со слезами на глазах, обнимает их, целует, жмет им руки.

Эмили: Дорогой, милый Густав Адольф, дорогой Карл. Как мило, что вы пришли помочь нам в этом затруднительном деле. Эдвард все мне рассказал, изложил весь ваш разговор. Не знаю, как и выразить вам свою благодарность за вашу заботу и нежность. Спасибо, огромное спасибо. К сожалению, вы все истолковали превратно. Исак Якоби исключительно по собственной инициативе, самовольно выкрал детей. Это ужасно и непостижимо. Нам здесь очень хорошо и спокойно. Эдвард так добр к нам, мы очень счастливы. От всего сердца умоляю вас привезти детей обратно.

У Эмили на глазах выступают слезы. Она на мгновение умолкает, прижимает маленький кружевной платок к губам и отворачивается. Братья стоят с ничего не выражающими лицами, опустив руки по швам. Епископ с нежностью смотрит на жену. Кот сел, обвив хвостом лапы. Происходящее его как будто абсолютно не занимает.

Эмили: Это правда, что мне было страшно и я была несчастна. Это правда, что я ездила в Экснэсет и говорила с тетушкой Хеленой. Это правда, что детям было трудно приспособиться к новым условиям. Это правда, что мы здесь живем более строгой и суровой жизнью, чем дома. Но я счастлива и спокойна. Эдвард — сама доброта. Вы должны мне верить. И прошу вас, от всего сердца прошу: привезите обратно моих детей! Я не могу без них жить. Дорогие, дорогие друзья! Сделайте так, как я прошу. Все это чудовищное недоразумение.

4

Той же ночью Александру пришлось пережить три события, о которых он никогда никому потом не рассказывал. Он просыпается в четыре часа утра (слышит бой часов на Соборе, не такой родной и близкий, как дома, не такой пугающий и оглушительный, как в Епископской резиденции, а отдаленный и незнакомый, точно во сне). И тут же понимает, что нестерпимо хочет в уборную. Поскольку накануне вечером он свалился без сил от усталости и заснул, изменив своей доброй привычке. Положение серьезное.

У Александра есть одна особенность. Он говорит сам с собою, особенно в критических ситуациях. Сейчас ситуация критическая.

Александр: Я хочу в уборную, надо найти горшок.

Он вылезает из-под перины, в слишком длинной ночной рубашке Арона, и начинает лихорадочно искать горшок, но горшка нет.

Александр: Горшка здесь нет, придется идти в уборную.

С трудом сдерживаясь, он отправляется в путешествие по незнакомой квартире. В окно сочится бледный рассвет.

Александр: Будем надеяться, что здесь нет привидений.

Все сбивает с толку: коридоры и неожиданно открывающиеся комнаты, забытые хламом, статуями, картинами, утварью, старой одеждой, драгоценностями, книгами. Александр слышит приглушенный храп, одна дверь приоткрыта. На высоком ложе спит дядя Исак, он лежит точно король в саркофаге, издавая мощные звуки. Александру становится не по себе. Дядя Исак не обычный знакомый, а далекий грозный враг, живущий тайной жизнью за неприступными стенами. Александр смотрит на него с отвращением и некоторым страхом. У подножия катафалка на поставленной поперек раскладушке свернулся Арон. Лицо его в колеблющемся свете залито восковой бледностью. Открытый рот, черные тени под длинными подрагивающими ресницами, темные влажные волосы, спадающие на лоб, пальцы чуть согнуты. То ли ребенок, то ли старик. Александр задумывается, но остро напомнившая о себе необходимость поскорее найти нужное заведение выводит его из этого состояния.

Александр: Я сейчас лопну. Или налью в горшок с пальмой. Она вроде совсем засохла и пожелтела, надо ее полить.

В пузатом горшке стоит пожелтевшая пальма. Александр долго и сладострастно мочится. Исак Якоби храпит. Арон спит как убитый. Пока Александр мочится, до него доходит, что он не найдет дорогу обратно, что он заблудился.

Александр: Теперь надо найти дорогу обратно. Вероятно, это будет не так легко.

Он открывает одну из дверей и понимает, что попал не туда. Неприятное леденящее чувство заставляет его присесть на ближайший стул. Он подбирает под себя ставшие довольно грязными ноги и крепко зажмуривается, чтобы отогнать страх или сдержать слезы. Когда он опять открывает глаза, он видит прямо перед собой отца, который смотрит на него добрым озабоченным взглядом. Александр не испугался, но и не особенно обрадовался. Он отводит глаза. Оскар осторожно опускается в невысокое кресло и благодаря этому становится ниже сына.

Оскар: Я не виноват, что все пошло вкривь и вкось. Я бессилен, Александр. Ужасно стоять рядом и видеть, как вы страдаете. Не знаю, за какие грехи я осужден жить в таком аду.

Александр: Можешь держаться подальше, как все другие.

Оскар: Многие могут, я — нет.

Александр: Ты всегда говорил, что человек после смерти приходит к богу. Значит, это неправда?

Оскар: Я не могу вас бросить.

Александр: Поскольку ты все равно не в силах нам помочь, было бы гораздо лучше, если бы ты подумал о себе и убрался на небо или куда там тебе положено.

Оскар: Всю свою жизнь прожил я с вами — с детьми — и с Эмили. Смерть не имеет никакого значения.

Александр: Вообще-то это не мое дело.

Оскар: Почему ты сердишься, Александр?

Александр: А-а.

Оскар: Я не сделал тебе ничего плохого.

Александр: Наверное, я любил тебя, когда ты был жив, во всяком случае, мне так кажется. Фанни и Аманда любили тебя больше, чем я, потому что ты задаривал их подарками.

Оскар: Ты тоже получал подарки.

Александр: Конечно, разумеется. Но ты всегда был такой бестолковый, папа. Вечно делал какие-нибудь глупости. Мама и бабушка все решали за тебя. Ты был смешон, когда, не зная, как поступить, спрашивал у всех совета, и я стыдился тебя. Ты ни разу не высказал собственного мнения. А потом ты умер. И сейчас ты тоже, так же как при жизни, не можешь ни на что решиться. Ты говоришь, что тебе нас жалко. Все это болтовня, папа. Почему ты не пойдешь к богу и не попросишь его убить Епископа, это ведь его епархия? Или богу на тебя наплевать? И на всех нас тоже

плевать? Ты вообще *видел* бога там, по ту сторону? Могу поклясться, что ты даже не удосужился узнать, какие есть возможности приблизиться к богу. Ты только, как всегда, бестолково суетишься и беспокоишься за нас и за маму.

Оскар: Мой отец тоже считал меня ничтожеством.

Оскар Экдаль произносит последнюю фразу едва слышно, отвернувшись. Крупные слезы катятся по круглым щекам. Александр собирается что-то сказать, но сдерживается. Ожесточенно молчит. Наконец он бросает в пространство:

Александр: Безмозглые сволочи.

Оскар: Ты должен любить людей, Александр.

Александр: Идиоты. Почти все.

Оскар: Со временем ты поймешь...

Александр: Не верю я этому трепу. «Со временем ты поймешь». Что это за проклятое «со временем»? Я все вижу. Люди смешны, и я не люблю их.

Он крепко зажмуривает глаза. Когда он размыкает веки, отца уже нет. Александр дрожит от холода рассвета.

5

Той же ночью, в то же время в Епископской резиденции. Башенные часы бьют еще раз, четыре громовых удара, за кирпичной массой Собора медленно встает сырой рассвет. Эмили сидит в конце обеденного стола в столовой. Перед ней чашка с горячим бульоном. Тело разбухло от беременности, бледные щеки ввалились, сухие губы сжаты. Она целиком во власти странных, удивительных мыслей и образов, взгляд устремлен на робкий утренний свет. Тускло горит керосиновая лампа. Слышатся шаги, дверь открывается.

Эдвард: Ты не собираешься ложиться? Только что пробило четыре.

Эмили: Не могу заснуть.

Эдвард: Я тоже.

Эмили: Я была у Эльсы. Она совсем плоха. Надо бы послать за доктором Фюрстенбергом.

Эдвард: Он придет утром.

Эмили: Она умирает.

Эдвард: На все воля божья. *(Пауза.)* Что ты пьешь?

Эмили: Я разогрела себе бульон. Помогает от бессонницы.

Эдвард: А мне не дашь?

Эмили (улыбаясь): Пожалуйста, друг мой.

Она пододвигает чашку Епископу, тот пригубливает жидкость, проводит рукой по лбу и по щекам. Глаза воспалены, потускнели от слез и бессонницы.

Эдвард: Ты не хочешь меня простить?

Эмили: Я же остаюсь с тобой.

Эдвард: Эта внезапная сговорчивость. Не понимаю.

Эмили: Пей, пока не остыло.

Эдвард: А вдруг ты собираешься меня отравить?

Эмили: Разве это было бы так уж нелогично?

Эдвард: Нет.

Он делает большой глоток, ставит чашку, опять проводит рукой по лицу, кладет ладонь на стол и растопыривает пальцы — белая широкая ладонь с узловатыми суставами и морщинистой кожей.

Эмили: Ты требуешь, чтобы дети вернулись?

Эдвард: Да.

Эмили: В таком случае ничего поправить нельзя.

Эдвард: Меня не интересует, что можно поправить, а что нет. Меня интересует только то, что правильно.

Эмили: Мне показалось, Эльса зовет.

Эдвард: Сиди. Я сам схожу посмотреть.

Он идет по комнатам в своем грубом поношенном халате, тяжелыми, неуклюжими шагами: топочущая тень, мрачное отчаяние, приговоренный к смерти за два часа до казни. (Все уж не так, как должно было бы быть, но он не жалуется. Ни бога, ни Эмили, ни обстоятельства винить не приходится. Епископ винит себя.) Он открывает дверь в комнату Эльсы. Она, точно вздувшийся кит, лежит на горе подушек, лицо истерзано, в пятнах, глаза вылезают из орбит, рот широко разинут.

Эдвард: Эльса, ты звала?

Эльса: Да.

Эдвард: Я могу чем-нибудь помочь?

Эльса: Здесь так темно.

Эдвард поднимает тумбочку, на которой горит керосиновая лампа, и ставит у самой кровати, так, чтобы фрекен Бергиус видела лампу и могла достать ее рукой. Он склоняется к ней и вдыхает ее смердящий смер-

тельный ужас. Потом резко выходит из комнаты, оставив дверь приоткрытой. Больная тихонько, словно смирившись, скулит, с усилием поднимает правую руку и кладет ладонь на горячее светящееся стекло. (Ни один адвокат не захотел бы — ни устно, ни письменно — выступить в защиту фрекен Бергиус. Она отвратительна, она заживо гниет, это паразит, чудовище. Ее роль скоро будет сыграна, и не имеет смысла расточать сострадание на столь неудачное изделие в великой мировой выпечке.)

Эмили в несвежей ночной рубашке сидит на кровати, плечи укутаны шалью, руки лежат на коленях; Эдвард Вергерус, стоя у окна, допивает бульон.

Эмили: Который теперь час? Мои часы остановились.

Эдвард: Почти половина пятого.

Эмили: Какая длинная ночь.

Эдвард: Тебе надо было бы постараться немного поспать.

Эмили: У меня болят ноги. Распухают и болят.

Супруги замолкают. Они недвижимы. Секунды и минуты ползут по комнате. Вот заключительный миг.

Эдвард: Я слышал, будто вселенная расширяется. Небесные тела на огромной скорости удаляются друг от друга. Вселенная взрывается, а мы существуем в самый момент взрыва.

Эмили молчит, смотрит на него.

Эдвард: «Понимать». Как злоупотребляют этим словом. Я понимаю. Я понимаю, что ты имеешь в виду. Я понимаю, каково тебе. Это лживое слово.

Эмили молчит, смотрит на него.

Эдвард: Ты говорила когда-то, что непрерывно меняла маски и в конце концов перестала понимать, кто же ты есть на самом деле. (Пауза.) У меня лишь одна маска. Но она прикипела к моей плоти, если я попытаюсь содрать ее...

Эмили молчит, смотрит на него.

Эдвард Вергерус садится на другой край кровати. Эмили поворачивается к нему спиной, но она по-прежнему неподвижна, точно замерла в гнетущем ожидании.

Эдвард: Я всегда думал, что нравлюсь людям. Я считал себя умным, терпимым, справедливым. Я даже не подозревал, что кто-нибудь сможет меня ненавидеть.

Эмили: Я не питаю к тебе ненависти.

Эдвард: Твой сын меня ненавидит.

Эмили: Это верно.

Эдвард: Я боюсь его.

6

Может быть, Александр задремал, может быть, он все еще спит и видит сон. А может быть, просто смежил веки, и то, о чем будет рассказано, вовсе не фантазия и не сон, а произошло на самом деле. Когда он иногда — не слишком часто — вспоминает три переживания, выпавшие на его долю в ту ночь, он так и не может решить: то ли просто не придавать им никакого значения, то ли отнести случившееся к разряду событий, коренным образом повлиявших на его жизнь. Как бы то ни было, размышления эти отброшены, они не попадут на пленку, поэтому два других события предстанут перед нами в том виде, в каком они запечатлелись в сознании Александра.

Итак, спал ли он, дремал или просто сидел с закрытыми глазами — нам безразлично, он слышит слабый, словно бы крадущийся звук и открывает глаза. В дальнем конце комнаты приоткрылась дверь. На ручке двери покоится пугающе огромная ладонь, переходящая в чудовищное запястье, которое исчезает в широком рукаве из плотной темно-красной ткани. Из-за двери до Александра доносится мощное, спокойное дыхание. Он понимает, что там, во мраке коридора, скрывается великан. Александр цепенеет от ужаса, волосы на затылке встают дыбом, сердце остановилось, губы заледенели, лицо свело судорогой.

Дверь с тихим скрипом открывается чуть пошире. Там кольшется что-то красное, бесформенное, белая рука на ручке двери похожа на большое умирающее животное. Открывается еще одна дверь, подрагивающее трепетное сияние без усилия переливается через порог и с журчащим смехом быстро взмывает к потолку. Из глубины мерцающего сияния выглядывает лицо, смеющееся девичье лицо, обрамленное рыжими волосами. Внезапно сияние гаснет, и лицо исчезает.

Александр: Ну все, мне крышка. А?

Под потолком и из темных углов звенит легкий многоголосый смех. Белая рука описывает полукруг, кольшется красное, бесформенное.

Александр: Кто стоит за дверью?

Голос: За дверью стоит бог.

Александр: А ты не мог бы войти?

Голос: Ни одному живому существу не дозволено узреть лицо бога.

Александр: Что тебе от меня нужно?

Голос: Я просто хотел доказать, что я существую.

Александр: Благодарю. Спасибо.

Голос: Для меня ты всего лишь крошечная, ничтожная пылинка. Ты об этом знал?

Александр: Нет.

Голос: Кстати, ты очень дурно обращаешься со своими сестрами и с родителями, дерзишь учителям, и у тебя бывают гадкие мысли. Собственно говоря, я сам не понимаю, почему позволяю тебе жить, Александр!

Александр: Да?

Голос: Свят! Александр!

Александр: Что?

Голос: Свят! Кошка на мышку, мышка на веревку, веревка на мясника и так далее. Понимаешь, что я имею в виду?

Александр: Кажется, нет.

Голос: Бог есть мир, и мир есть бог. Только и всего.

Александр: Прошу меня простить, но, если это так, как ты говоришь, значит, я тоже бог.

Голос: Ты вовсе не бог, ты всего лишь тщеславное дерьмецо.

Александр: Я утверждаю, что я не более тщеславен, чем бог. И буду очень признателен, если бог докажет мне противоположное.

Голос: Любовь! Александр!

Александр: Какая любовь?

Голос: Я говорю о *Моей* Любви. Любви бога. Любви бога к людям. (*Пауза.*) Ну?

Александр: Да, об этой любви я наслышан.

Голос: Бывает ли что-нибудь больше Любви?

Александр: Наверное, только член Его Высокопреподобия Епископа, больше я ничего придумать не могу, потому что мне всего десять лет и опыт у меня невелик.

Голос: Ответ правильный, но довольно дерзкий. Может, ты хочешь, чтобы я совершил чудо?

Александр: А что ты умеешь?

Голос: Я всемогущ. Ты забыл?

Александр: Не забыл, но не верю, потому что ты сам только и делаешь, что болтаешь о своем всемогуществе. Если бы ты действительно был всемогущим, это и так было бы ясно, и ни тебе, ни Епископу не приходилось

бы каждое воскресенье доказывать это твоё всемогущество.

Красное за дверью заколыхалось сильнее, рука вытягивается, пальцы шевелятся, зрелище вызывает отвращение. Глухой шум прокатывается по половицам. Дверь распаивается настежь, огромная фигура с раздутым лицом вываливается на пол, и из дыры в потолке спрыгивает Арон. Он смеется.

Арон: Поверил!

Александр: Я сразу понял, что это кукла.

Арон: А вот и не понял. Ты испугался.

Александр: Ни капельки.

Арон (передразнивает): «Ну все, мне крышка, а?»

Александр в бешенстве бьет Арона прямо в смеющееся лицо. Ожесточенная драка длится очень недолго, через пару минут Александр лежит на полу, Арон сидит на нем верхом.

Александр: Сдаюсь. (*Грустно.*) Я сдаюсь.

Арон неожиданно улыбается и похлопывает его по щеке.

Арон: Не реви, Александр, я совсем не хотел тебя напугать, ну, во всяком случае, не слишком сильно. Я всю ночь работал над этой марионеткой — один богатый директор цирка из Англии помешан на наших куклах. И услышал, как ты крался по квартире. (*Прислушивается.*) Тихо. Слышишь? Мой брат Измаил проснулся. Слышишь? Он поет. Жалко Измаила. Он не выносит людей. Иногда он приходит в бешенство и тогда становится опасным. Пойдем навестим его. Врачи говорят, что его интеллект намного выше, чем у нормальных людей, он непрерывно читает, невероятно много знает, и все наизусть. Хочешь кофе, Александр? Или кусок хлеба? Или подогреть тебе молока?

Александр: Ты сказал, что всю ночь работал. А я видел, как ты спал в спальне твоего дяди.

Арон: Есть много странных, необъяснимых вещей. Особенно ясно это видишь, занимаясь магией. Ты видел нашу мумию? Смотри внимательнее, Александр! Видишь, она дышит? Она мертва уже четыре тысячи лет, но она дышит. А теперь я погашу свет. Что ты видишь?

Александр: Она светится.

Арон: Правильно. Никто не знает почему. Сюда приходила целая куча ученых мужей, которые обследовали почтенную даму и снаружи и изнутри, но они не

смогли объяснить, почему она светится. Непонятное приводит людей в ярость. Поэтому гораздо удобнее все валить на аппараты, зеркала и проекции. Тогда люди смеются, а это гораздо полезнее со всех точек зрения, особенно с экономической. У моих родителей был театр чудес в Петербурге. Поэтому я знаю, о чем говорю. Однажды, в разгар представления, появилось настоящее привидение, тетка моего отца, которая умерла за два дня до этого вечера. Привидение заблудилось среди механизмов и проекторов. Разыгрался скандал, и отцу пришлось выплатить зрителям деньги за билеты.

Александр: Я кое-что знаю о привидениях.

Арон: Дядя Исак утверждает, что мы окружены множеством миров, наложенных один на другой. Он говорит, что кругом кишат привидения, духи, призраки, мѳроки, демоны, ангелы и дьяволы. Он утверждает, что даже самый малюсенький камешек живет собственной жизнью. (*Обрывает себя.*) Еще кофе хочешь, Александр?

Александр: Спасибо, хочу.

Арон (подает): Все живет, все есть бог или промысел божий, не только добро, но и зло. А что ты по этому поводу думаешь?

Александр: Если бог и есть, это дерьмовый бог, и я бы с удовольствием дал ему пинка под зад.

Арон (вежливо): Твоя теория представляется мне весьма интересной, дорогой Александр, и вполне обоснованной. Что касается меня, то я атеист. Коли уж тебя с детства готовили в колдуны и обучили всевозможным фокусам, к чему потустороннее вмешательство! Я — фокусник и предпочитаю понятное, а в непонятном пусть зрители сами изощряются. Пойдем отнесем Измаилу завтрак? Идем, Александр. Ты действительно парень сообразительный, особенно если учесть, что тебе всего десять лет.

Александр: Мне в ноябре исполняется одиннадцать.

7

Как раз в это время, душным сентябрьским утром, до Эдварда доходит, что он выпил снотворное. Он по-прежнему сидит на краю кровати, отвернувшись к окну, одетый в свой грубый халат. Эмили неподвижно стоит у двери.

Эмили: Твоя сестра дала мне тубик с таблетками брома, от бессонницы. Я положила три таблетки в

бульон. У меня и в мыслях не было угощать им тебя. А когда ты ушел к Эльсе, я добавила в чашку еще три таблетки.

Эдвард: Дьявол.

Эмили: Ты будешь спать крепко-крепко. А когда проснешься, меня не будет. Я спокойно умоюсь, причешусь и оденусь. Потом спущусь по лестнице и отопру калитку. Я возвращаюсь к детям, в Театр, в мой дом, к моей семье.

Эдвард: Я люблю тебя!

Эмили: Через несколько минут ты заснешь. А проснувшись, будешь страдать от тоски и одиночества. Но это пройдет, Эдвард.

Эдвард: Я изменюсь, и ты вернешься ко мне.

Эмили: Я никогда не вернусь.

Эдвард: Я буду преследовать тебя везде, куда бы ты ни уехала. Я отравлю тебе жизнь и погублю будущее твоих детей.

Эмили: Бедный Эдвард, ты уже не понимаешь, что говоришь.

Эдвард: Я не сплю. Сна ни в одном глазу.

Он встает и, охваченный яростью, почти ничего не видя, пытается нашарить ее руку. Она уклоняется. Он ищет ее глазами, его сотрясают судорожные глухие рыдания, слезы стоят в его воспаленных глазах.

Эдвард: Помоги мне хотя бы лечь. Я ничего не вижу. Кружится голова.

Он стоит посередине комнаты с протянутыми руками, сомкнув веки, освещенный душным рассветом. Эмили, на мгновение забывшись, делает несколько шагов ему навстречу, но приходит в себя и останавливается вне пределов досягаемости.

Эдвард: Ты здесь? Я не вижу тебя. Не вижу.

Эмили: Я здесь.

Эдвард: Помоги мне.

Эмили: У меня не хватает смелости помочь тебе.

Глухие, душераздирающие рыдания, слепые глаза, полукрытый слюнявый рот, протянутые руки, спорбленное шатающееся тело, вытянутая шея. Пышные перины на мрачных кроватях, гримасы боли на лице распятого, тяжелые драпировки, потертые кресла и рассвет, не дающий ни тени, ни света, свинцовый, болезненный рассвет. Все это запечатлевается в мозгу Эмили, до конца своих дней она будет помнить это

мгновение, слышать плач, всхлипы, резкие удары собственного сердца, будет ощущать запах пыли и вызванного страхом холодного пота, будет видеть именно эту картину, именно этот миг.

8

Арон открывает запретную дверь. Александр входит в продолговатую комнату, в торце которой — окно без штор. В центре стоят грубо сколоченный деревянный стол и сломанное кресло. По стенам — полки, заваленные книгами, журналами и грудями бумаг. На узкой раскладушке, застеленной грязными простынями, лежит мальчик лет шестнадцати. У него круглое бледное лицо, светло-рыжие вьющиеся волосы и бледно-голубые узкие глаза, движения его по-женски изящны, голос высокий и чуть хрипловатый. Он одет в чересчур тесный черный костюм без жилета и галстука, рубашка в пятнах. На ногах вместо туфель толстые серые носки. Он с довольным выражением лица смотрит на вошедших, но с места не двигается.

Арон: Доброе утро, Измаил. Мы принесли тебе завтрак. Это мой друг Александр Экдаль.

Измаил быстро встает с кровати, подходит к Александру, кладет руку ему на плечо и рассматривает его своими узкими бледно-голубыми глазами. Потом утвердительно кивает и улыбается, не улыбаясь.

Измаил: Даже дураку ясно, что Александру нехорошо. Оставь нас одних, Арон, не бойся, я его не съем, хотя вид у него аппетитный. Не забудь запереть дверь снаружи и возвращайся через полчаса. Иди, Арон!

Последние слова Измаил произносит с внезапной резкостью и нетерпением, хотя губы по-прежнему растянуты в улыбке.

Арон: Дяде Исаку не понравилось бы...

Измаил: Дядя Исак старый козел, и он не узнает о том, что ты был у меня, Александр! Иди же!

Арон медлит, но потом уходит и запирает за собой дверь. Измаил пригубливает горячий кофе, протягивает кружку Александру.

Александр: Спасибо, я не хочу.

Измаил: Меня зовут Измаил, ты уже знаешь. «Он

будет между людьми как дикий осел; руки его на всех, и руки всех на него». Я считаю себя опасным, поэтому сиюзу взаперти. В общем и целом я не возражаю.

Александр: А чем ты опасен?

Измаил: Обладаю неудобными талантами.

Александр: Неудобными?

Измаил: Напиши свое имя вот на этом листе, это обычная оберточная бумага, вот тебе карандаш, он, правда, совсем затупился, но ничего, сойдет. Так, Александр Экдаль, а теперь прочитай, что ты написал.

Александр: Здесь написано Измаил Ретжински.

Измаил: Может быть, мы с тобой один человек, может быть, у нас нет границ, может быть, мы переливаемся один в другого, течем друг сквозь друга, нескончаемо и величаво. В твоей голове бродят ужасные мысли, находиться рядом с тобой почти мучительно, но в то же время заманчиво. Знаешь почему?

Александр: Я не уверен, хочу ли я это знать.

Измаил: Недобрые мысли притягательны. Большинство людей не способны их материализовать, наверное к счастью для человечества. К тому же все это примитивно, просто варварство! Изготавливают, например, подобие своего недруга и втыкают в это подобие иголки. Довольно нелепый метод, если учесть, каким быстрым и прямым путем способна двигаться недобрая мысль.

Александр: Мне бы не хотелось говорить с тобой об этом.

Измаил: Ты удивительное маленькое создание, Александр. Тебе не хочется говорить о том, о чем ты думаешь постоянно.

Александр: Если так... да, это правда.

Измаил: Скажи мне, о чем ты думаешь.

Александр молчит, мотает головой.

Измаил: Ты носишь в себе смерть одного человека. Подожди. Не говори ничего. Я знаю, о ком ты думаешь: высокий человек со светлыми с проседью волосами и бородой—поправь меня, если я ошибаюсь,—у него голубые глаза, яркие голубые глаза и костистое лицо, он широкоплеч—поправь, если я ошибаюсь,—в этот момент он спит, и ему снится, будто он упал на колени перед алтарем, над которым висит распятый пророк. Во сне он поднимается с колен и кричит в пустоту огромного собора: «Свят, свят господь Саваоф! Вся земля полна славы его!» Но кругом темно, и нет ответа, не слышно даже смеха.

Александр: Я не хочу, чтобы ты так говорил.

Измаил: Это говорю не я, а ты сам. Я облакаю в слова твои образы, я повторяю твои мысли. Правда о мире—это правда о боге. Отбрось колебания. Он спит крепко, его мучают кошмары. Дай мне твою руку, Александр, вообще-то это не обязательно, но так надежнее. Распахнутся двери... крик разнесется по всему дому.

Александр: Я не хочу, не хочу.

Измаил: Поздно. Я знаю твоё желание. (*Смеется.*) Такой маленький мальчик—и носит в себе такую ненависть, такие ужасные желания! (*Насмешливо.*) Твоя тощая грудная клетка того и гляди взорвется. Не бойся, Александр. Надо лишь отбросить колебания в решительный миг, поэтому я держу тебя в своих объятиях. Перед тобой только один путь, и я пойду с тобой, я уничтожу себя, войду в тебя, мой мальш, не бойся, я с тобой, я твой Ангел-хранитель. Сейчас пять часов утра, солнце только что встало. Распахиваются двери... нет, погоди. Сначала крик, душераздирающий крик разносится по дому, бесформенная пылающая фигура с воплем движется по...

Александр: Я не хочу! Отпусти меня, отпусти меня!

Александр пытается освободиться из объятий Измаила, но не в силах пошевелить и пальцем, не в силах даже закричать—он ясно видит охваченную пламенем фигуру, которая, шатаясь и вопя...

9

Эмили: Что случилось?

Комиссар полиции: Ваш муж, Его Высокопреподобие Епископ, скончался сегодня утром при ужасающих обстоятельствах. Мы полагаем, что нам удалось детально восстановить ход событий. Фрекен Эльса Бергиус, которая была тяжело больна, лежала в своей кровати. На ее ночном столике стояла зажженная керосиновая лампа. По несчастной случайности лампа упала на постель, вследствие чего загорелось постельное белье, а также волосы и рубашка фрекен Бергиус. Охваченная пламенем, больная кинулась вон из комнаты и случайно попала в спальню Его Высокопреподобия Епископа. Согласно показаниям сестры Его Высокопреподобия, фрекен Хенриэтты Вергерус, Его Высокопреподобие спал очень крепко благодаря снотворному, которое вы, фру Вергерус, дали ему накануне вечером, перед тем

как после бурного разговора с мужем вы покинули дом в двадцать минут пятого. Фрекен Бергиус бросилась на спящего, и огонь перекинулся на его постель и халат. Его Высокопреподобие проснулся и сумел высвободиться из-под умирающей и все еще горячей женщины, но ему не удалось самостоятельно погасить пожирившее его пламя. Когда старая фру Вергерус обнаружила своего сына, тело у него обгорело, а лицо было обуглено. Он подавал слабые признаки жизни и не переставая кричал, какие невыразимые муки испытывает. Через десять минут на место происшествия прибыли врач и «скорая помощь», но к тому моменту Его Высокопреподобие уже избавился от страданий и испустил последний вздох. Хотя я, фру Вергерус, не могу отбросить тот факт, что данное вами снотворное, возможно, усугубило несчастье, тем не менее у меня нет оснований придавать этому факту серьезное значение, и посему я должен определить случившееся как страшное стечение особо злополучных обстоятельств, и я прошу вас, сударыня, принять мои глубочайшие и искренние соболезнования.

10

Два дня спустя после жуткой кончины Епископа Эмили с детьми приходит в Театр. Они в трауре, на вдове густая вуаль. Время раннее, до полудня еще далеко, через щели закрытых ставен пробиваются лучи осеннего солнца. Над сценой мигает сонная рабочая лампа, зал погружен во мрак.

В пыльном сумеречном свете актеры похожи надвигающиеся оцупью тени.

Харальд Мурсинг: Мадам, я имел честь нанести вам вчера визит, но ваша девчонка-горничная не пустила меня на порог, передав при этом ваши оскорбительные слова.

Ханна Шварц: Господин Маркиз, мне стыдно за вашу назойливость, и я не могу не сожалеть, что у моих слуг не было возможности и сегодня утром не пустить вас на порог. Вы уверяете, что любите меня, господин Маркиз. В таком случае будьте добры избавить меня от вашего присутствия, которое — я говорю это совершенно искренне — у меня вызывает лишь негодование, чтобы не сказать гнев, при воспоминании о том унижении, которому вы меня подвергли в присутствии Ее Величества Королевы.

Микаэль Бергман (входя): Так-так, господин Маркиз, какова причина столь раннего визита?

Филип Ландаль (в сторону): Вот так сюрприз, воистину! Интересно, чем дело кончится?

Харальд Мурсинг: Господин Граф!

Микаэль Бергман: Господин Маркиз!

Харальд Мурсинг: Только мысль о крови, пролитой вами за вашего Короля, господин граф, удерживает меня от того, чтобы незамедлительно, со всей силой бросить вам в лицо ту же гнусность, которую вы совершили по отношению к Маркизе. Избавьте эту благородную даму от позора...

Суфлерша (сморкается): ...который вы навлекли на мой дом.

Харальд Мурсинг: ...который вы навлекли на мой дом. (*Филипу Ландалю.*) Не говоря уж о том, что хуже этой дряни ничего не писалось на французском языке, перевод, господин Ландаль, отвратительный, я говорю совершенно откровенно, хотя и знаю, сколько труда вы на это положили.

Филип Ландаль: Я знаю, господин Мурсинг, все делалось наспех, но у нас критическое положение.

Харальд Мурсинг: Раньше мы играли Шекспира, уважаемый. Мы играли великого Мольера, мы даже осмеливались ставить Генрика Ибсена.

Филип Ландаль: Вкусы публики, господин Мурсинг! Никто больше не желает слушать песни великанов, публика довольствуется мелодийками карликов. Никому больше нет дела до нашего Театра, ни зрителю, ни семейству Экдалъ. Касса пустеет, актерам приходится несладко.

Ханна Шварц и Микаэль Бергман с удрученными лицами устроились на высоком деревянном диване без подлокотников. Они держатся за руки, вид у них пришибленный.

Эмили (шепчет): Ханна!

Ханна разглядела Эмили и детей в тени боковой кулисы. Она вскрикивает от радости. Мужчины обрывают спор и оборачиваются. Микаэль Бергман встает, на лице у него изумление. Все на ногах. Но вот Эмили раскрывает объятия, и Ханна бросается ее обнимать. Все плачут от волнения, целуются, гладят друг друга по щекам, жмут руки, смеются и говорят, очень тихо, словно боясь спугнуть мгновение.

Филип Ландаль: У меня нет слов. У меня нет слов.

Харальд Мурсинг: Дорогая фру Экдаль, дорогая, милая фру Экдаль.

Микаэль Бергман: И чего это я так чертовски растрогался.

Ханна Шварц: Ты вернулась к нам насовсем, да?

ЭПИЛОГ

Зимой Эмили и Май разрешились каждая своим младенцем женского пола к большой радости не только матерей, но и братьев, сестер, кузин, донельзя гордого Густава Адольфа и особенно фру Хелены, которая всю осень, против всех своих правил, неважно себя чувствовала и пребывала в некоторой меланхолии. С истинно экдальской любовью к разного рода празднествам было решено отметить двойные крестины в пору цветения сирени.

Наконец зима, поджав хвост, убралась восвосяи, и на дворе в полном расцвете начало лета. После ласкового дождя солнце сияет с новой силой, матери сами подносят детей к купели — крестины проходят в квартире Эмили. Церемонию совершает пожилой круглолицый священник, который, получив порядочную мзду от Густава Адольфа, закрыл оба глаза на сомнительное происхождение одного из младенцев. Присутствуют, разумеется, все родственники, приглашены и актеры Театра.

На дамах широкополые, украшенные цветами шляпы, на джентльменах костюмы, полагающиеся по этикету в дополуденное время, Александр страдает в белом мастросском костюмчике. Фрекен Вега и фрекен Эстер красуются в новых серых шелковых платьях, остальные служанки нарядились согласно вкусу и возможностям. Еще до начала церемонии было подано шампанское, и потому царит раскованная, почти фривольная атмосфера. Обед сервируется в обширной столовой фру Хелены. Огромный стол, застланный красной скатертью, ломится от цветов, серебряные канделябры и хрустальные люстры сверкают на солнце, театральный оркестр играет вальсы, а две крошечные виновницы торжества лежат в своих колыбельках, установленных на специальном возвышении, увитом сиренью и розовыми розами. У многих возникает непреодолимое желание сказать речь, особенно у Густава Адольфа, который произносит целых две.

Густав Адольф: Мои дорогие, драгоценные Друзья, я растроган до глубины души. Дорогие Друзья, дражайшая Мама, горячо любимая жена Альма, моя любимая Эмили, красивая как никогда, мои замечательные дети Петра и Энни и *столь же* замечательная фрекен Хелена Виктория, которая так трогательно лежит там в своей колыбельке, и моя девочка Май, которую я так люблю! Мой неподражаемый брат Карл и его прелестная жена, и мой высокоуважаемый друг Исак Якоби, оказавший этой семье неоценимые услуги, дорогие фрекен Вега и фрекен Эстер, и вы, мои добрые Друзья, верно помогающие нам преодолевать жизненные перевалы. И наконец, дорогие, восхитительные и в высшей степени талантливые, гениальные художники — господин Ландаль, фрекен Шварц, господин Мурсинг и господин Бергман, — если бы я мог, я прижал бы всех вас к моей груди, заключил бы всех вас в свои объятия и запечатлел бы нежнейший поцелуй на вашем челе, поцелуй, который лучше всяких слов выразил бы мою радость и мою любовь. Мы опять все вместе, наш маленький мирок вновь сомкнулся вокруг нас, даря нам покой, мудрость и порядок. Миновало время страха и растерянности, рассеялись тени смерти, зима убралась восвосяи, и в наши сердца вернулась радость. А сейчас я должен вынуть фрекен Хелену Викторию из кровати — можно? Я был уверен, что мне позволят это сделать. Аманда, возьми малышку Аврору и посади к себе на колени, пусть она не думает, будто о ней забыли в этот счастливый день, лучший день в моей жизни. Сейчас я скажу речь, посмотрите-ка, она улыбается мне, моя дочь Хелена Виктория, смейся, смейся над своим старым отцом и не обращай внимания на то, что он болтает. Все это глупости! *(Его глаза наполняются слезами.)* Мудрость моя проста, и, наверное, некоторые ее презирают, но мне, черт меня побери, на это глубоко наплевать, извини, Мама, я вижу, как ты подняла правую бровь, тебе кажется, что твой младший сын слишком много болтает, не волнуйся, я буду краток. Итак: мы, Экдали, пришли в этот мир вовсе не для того, чтобы разгадывать его загадки, ни в коем случае. Для подобных дел мы не снабжены нужными аппаратами. И поэтому к черту большой мир! Мы будем жить в нашем маленьком, маленьком мирке. За него мы будем держаться, его будем возделывать и украшать. Внезапно нас поражает смерть, разверзаются пропасти, внезапно проносятся над нами бури и катастрофы — обо всем этом мы *знаем*. Но мы не хотим думать о

таких неприятных вещах. Мы любим понятное, мы, Экдали, обожаем увертки. Лиши человека возможности вернуться—и он сойдет с ума и начнет крушить все вокруг себя. (*Смеется.*) Люди должны, черт меня возьми, быть понятными, иначе ни у кого не хватит духу ни любить их, ни дурно о них отзываться. Мир и действительность должны быть понятными, чтобы мы могли с чистой совестью жаловаться на их однообразие. Дорогие, великие художники, актеры и актрисы, вы нам чертовски *нужны*. Это *вы* должны вызывать у нас потусторонние содрогания, а еще лучше—дарить нам посюсторонние удовольствия. Мир—это разбойничий притон, над которым опускается ночь. Скоро наступит время воров и убийц. Зло освобождается от своих оков и как бешеная собака набрасывается на мир. Все мы будем отравлены, все без исключения,—и мы, Экдали, и все остальные. Никто не спасется, ни Хелена Виктория, ни малышка Аврора, сидящая на коленях у Аманды. (*Плачет.*) Так будет. Поэтому надо радоваться, когда ты счастлив, надо быть добрым, щедрым, нежным и великодушным. Поэтому необходимо, а вовсе не стыдно, радоваться *нашему маленькому мирку*, вкусной еде, добрым улыбкам, цветущим фруктовым деревьям, вальсам. На этом, мои любимые друзья, мои дорогие, любимые братья и сестры, я заканчиваю свое выступление, которое вы можете расценивать как вам угодно—как сентиментальные излияния необразованного директора ресторана или пустой лепет выжившего из ума старика. Мне абсолютно все равно, каково бы ни было ваше мнение. Я держу на руках маленькую императрицу. Это понятно и в то же время непостижимо. И придет день, она докажет, что я ошибаюсь, в один прекрасный день она станет владычицей не только нашего *мирка*, но и... всего, всего!

Он поднимает Хелену Викторию, словно драгоценный сосуд, и целует ее в животик.

В десять часов вечера веселье стихает, и Эмили удаляется кормить дочь. Она удобно сидит в глубоком кресле, откинувшись на спинку и поставив ноги на мягкую скамеечку. На ней широкий зеленый ночной капот. Нянька скромно ждет у двери. Это тонюсенькая, словно тростиночка, девушка лет двадцати с густыми каштановыми волосами и большими карими глазами. Зовут ее Роза.

Эмили кладет Аврору на плечо и легонько похлопывает по попке.

Эмили: Во время этого кормления она обычно засыпает. *(Разговаривает с дочкой.)* Вот так, моя маленькая! Будь умницей, дай маме поспать. Ты, кажется, все-таки не наелась.

Роза: Я возьму ее.

Эмили: Спасибо, Роза!

Роза: Спокойной ночи, фру Экдаль.

Эмили: Спокойной ночи, Роза. Тебе хорошо у нас?

Роза: Мне никогда в жизни не было так хорошо. Все такие добрые. Особенно господин директор. Он, наверное, всех любит.

Эмили: Он, безусловно, любит всех, но особенно молодых девушек, так что будь осторожна, Роза.

Роза (двусмысленно): О боже!

Эмили: Спокойной ночи, Роза!

Эмили отправляется пожелать спокойной ночи детям. Она идет по квартире, наслаждаясь вечерним светом и тишиной. В гостиной сидит пьяненький Густав Адольф со стаканом рога в руках.

Эмили: Не пора ли спать?

Густав Адольф: Ха-ха-ха!

Эмили: Не забудь погасить лампу, когда будешь уходить.

Густав Адольф (отдает честь): Слушаюсь, полковник. Ха-ха-ха!

В детской происходит что-то таинственное. Шторы спущены, на полу расстелены одеяла, рядом горят стеариновые свечи, с двух сторон установлены ширмы. Аманда, завернувшись в простыню поверх ночной рубашки, скользит по комнате. Фанни и Енни взобрались на стулья и сидят, держась за руки. Александр лежит, распростертый на полу, лицо у него закрыто носовым платком.

Фанни: Привет тебе, могущественный король, владыка всех миров. *(Кланяется Аманде.)*

Енни (пищит): Тебе не кажется, что он бледноват?

Фанни: Он почти прозрачен.

Енни: Если мне будет дозволено высказать свое мнение, то, по-моему, вид у него неприятный. А как от него воняет!

Александр (из-под платка): Я умираю!

Фанни: Я вижу его пустые глазницы! Фу!

Енни (пищит): А в голове уж точно пусто! Фу!

Эмили незаметно наблюдает жуткий спектакль. Аманда останавливается, не теряя достоинства, поворачивается к матери и объясняет, что они репетируют пьесу, написанную Александром, и не хотели бы, чтобы им мешали.

Эмили: Только поосторожнее со свечами и не засиживайтесь слишком долго.

Она осторожно закрывает за собой дверь, из-за которой теперь доносятся жуткие хрипы умирающего и испуганные крики живых. Смерть обрела свое воплощение в детской.

Эмили вновь проходит через столовую. Альме только что удалось вытащить Густава Адольфа из кресла, они добродушно переругиваются. Директор ресторана уверяет, что он абсолютно трезв, а Альма выражает сомнение в истинности его слов. Он не хочет идти спать, считает, что праздничный день следовало бы увенчать бутылкой шампанского. Альма доказывает, что в такое позднее время ни у кого нет желания пить шампанское, зато если он сейчас пойдет вместе с ней домой, то получит бутерброд с ветчиной и стакан пива.

Густав Адольф: Эмили наверняка не откажется выпить бокал шампанского за наших дочерей.

Эмили: Иди спать, Густен.

Густав Адольф: Я чертовски счастлив.

Альма: Прекрасно, Густен, но завтра тоже будет день. И ты будешь мучиться головной болью.

Густав Адольф: Мы опять все вместе.

Эмили (Альме): Я завтра еду на дачу договориться с мастерами. Тебе ничего не нужно? Я останусь там до четверга.

Альма: Тогда я постараюсь приехать во вторник.

Густав Адольф: Правда, у меня самая лучшая в мире жена?

Эмили: Гораздо лучше, чем ты того заслуживаешь.

Густав Адольф: И самая хорошенькая в мире любовница. Настоящая конфетка.

Альма: Ты завтра рано едешь?

Эмили: Не раньше двух.

Альма: Спокойной ночи, Эмили. *(Поцелуй.)*

Эмили: Спокойной ночи, Альма. *(Поцелуй.)*

Густав Адольф: Когда я вижу тебя, мне хочется плакать от радости. Подумать только, ты опять с нами.

Эмили: Спокойной ночи, Густен. Будь умницей, подумай об Альме, ей ведь тоже поспать надо.

Густав Адольф: Я-то знаю, что ей надо.

Со смехом и шумом они исчезают. Лестница оглашается гулким эхом и грохотом. Эмили оставляет открытой наружную дверь, чтобы выветрить запах сигары Густава Адольфа. Вернувшись в спальню, она обнаруживает там посетителей. Это Петра и Май, на их серьезных лицах выражение напряженного ожидания.

Петра: Мы хотим уехать в Стокгольм.

Май: Подруга Петры..

Петра: Ты ее знаешь, Марианн Эгерман.

Май: ...собирается открыть модный магазин...

Петра: ...и зовет нас приехать и помочь ей.

Май: ...и нам бы очень хотелось...

Петра: ...просто ужасно хочется...

Май: ...но есть одна загвоздка...

Петра: ...папа собирается купить Май ту самую кондитерскую.

Май: Он такой добрый. *(Начинает плакать.)*

Петра: Май уже не в силах выносить папину опеку.

Май: Он такой добрый, это безнадежно.

Петра: Май хочет иметь свою жизнь и сама решать свою судьбу и судьбу ребенка.

Май: Ума не приложу, что делать.

Петра: Мы говорили с бабушкой, она согласна с нами.

Май: ...мы и с Альмой говорили.

Петра: Мама сперва страшно возмутилась и сказала, что мы не имеем права так поступать с папой...

Май: ...а потом успокоилась и сказала, что жизнь должна идти своим путем и детей нельзя принуждать.

Петра: ...хотя она ужасно расстроилась за папу. Но надо ведь в первую очередь думать о себе. Папа уже старый. Правда, тетя Эмили?

Эмили: Идите спать. Я поговорю с бабушкой.

Девушки уходят, перешептываясь. Петра — ласково, утешающе, Май — плача, склонив кудрявую голову на полную грудь Петры. За окном еще светло, черный дрозд репетирует свою арию. Эмили собралась было опустить штору и наконец-то создать в комнате ночной сумрак, но замирает, устремив взгляд в бледное ночное небо и сложив руки на том месте, где когда-то был большой живот: «Так-то вот, — произносит она вслух, — так-то вот».

Эмили: Бедный Густав Адольф. Бедный толстый дурачок. Сам во всем виноват, или ... ? Может ли кто-

нибудь сам быть во всем виноватым или все должны только винить себя? (*Грустно смеется.*) Майский вечер, а я одна, разговариваю сама с собой, и на следующей неделе мне исполняется сорок один год. Мама в сорок лет была совсем седая и страдала хроническим насморком. Так-то вот. Дойдя до середины жизни, ты оказываешься уже в ее конце.

Она корчит в зеркало сердитую гримасу, которая ей самой нравится и укрепляет в решении вернуться в Театр, что-то ищет в маленьком секретере, находит книгу в красном переплете с золотым обрезом, запахи-вает капот, набрасывает на плечи шаль и через потайную дверь столовой отправляется на половину фру Хелены.

Эмили: Хочу с тобой посоветоваться.

Хелена: Что-нибудь серьезное? А, знаю. Девочки собираются переехать в Стокгольм. Что ты думаешь по этому поводу?

Эмили: Можно и не спрашивать.

Хелена: Хотя в настоящее время было бы преувеличением утверждать, будто я купаюсь в деньгах — сколько съел за зиму этот треклятый Театр, — несмотря на то, что, как я уже сказала, дела мои в настоящий момент не блестящи — Карл и Лидия обобрали меня до нитки, он только и твердит, что покончит с собой, а я ведь как-никак его мать, о господи, что мне остается делать, — так вот, короче, хотя финансы мои оставляют желать лучшего, я обещала девочкам первый год давать им деньги на жизнь, сумма не королевская, но порядочная. Должны же они шить себе новый гардероб, а то выглядят как две провинциалочки, ужасно милые, но не слишком хорошо одетые.

Эмили: Май беспокоится за Густава Адольфа.

Хелена: Ну, это уже ни в какие ворота не лезет! Мой уважаемый Сын в полной мере насладился дарами жизни, и теперь он должен наконец понять, что его май уже миновал.

Эмили: Еще одно.

Хелена: Да-да, ты абсолютно права. Оскар на смертном одре просил тебя позаботиться о Театре. Я сама при этом присутствовала и очень хорошо это помню.

Эмили: Густав Адольф оскорбится до глубины души.

Хелена: Что это вы все носите с Густавом Адольфом словно с писаной торбой! Он руководил Театром со

времени твоего замужества и доруководился до полного краха. Густен умеет делать дела, но в искусстве он никогда не разбирался. Это твой Театр, дорогая моя Эмили, и сейчас самое время дать понять нашему дорогому провинциальному Наполеону, что он подошел к своему Ватерлоо.

Эмили: И еще проблема с Амандой.

Хелена: Какая проблема?

Эмили: Она больше не хочет поступать в балетную школу. Хочет остаться здесь и закончить гимназию.

Хелена: Вот как! Так-так!

Эмили: Она тебе ничего не говорила?

Хелена: Нет.

Эмили: Видишь ли, она намерена стать врачом.

Хелена: А не выпить ли нам чуточку ликера?

Эмили: Одну каплю.

Хелена: Так-так. Малышка Аманда Экдаль. Наме- рена стать врачом!

Эмили: По-твоему, нам надо поддержать ее планы?

Хелена: Эта худющая девчонка. *(Смеется.)* Так- так!

Эмили: Я была не совсем уверена, поэтому и решила посоветоваться с тобой.

Хелена: Ты? Не уверена?

Эмили: Я отвыкла решать.

Хелена: Послушай-ка, Эмили.

Эмили: Да?

Хелена: Ты знакома с канцлером университета, так ведь?

Эмили: Ты имеешь в виду Эссиаса Экберга. Очень симпатичный человек и завзятый театрал.

Хелена: Ты не могла бы поговорить с ним?

Эмили: Думаешь, Карлу не дадут стипендии на научную работу?

Хелена: Полагаю, что дадут, но наверняка никогда не знаешь.

Эмили: Эссиас придет к нам на следующей неделе. Я приглашу его на обед.

Хелена: Все дома в Экнэсете нуждаются в ремонте. Они пришли в полный упадок. После смерти Оскара никто ничем не занимался. Этим летом были вечные перебои с водой.

Эмили: Я еду туда завтра. *(Показывает книгу в красном переплете.)* Я бы очень хотела, чтобы ты прочитала новую пьесу Августа Стриндберга.

Хелена: Этого отвратительного женоненавистника!

Эмили: Я положу книгу сюда.

Хелена: Ты что-то задумала?

Эмили: По-моему, мы могли бы обе сыграть в его пьесе.

Хелена: Ни за что в жизни. Я не стояла на сцене уже...

Эмили: Тем больший резон, Хелена.

Хелена: Да?

Эмили: Мы должны беречь наш Театр.

Хелена (вздыхает): Да, да.

Эмили: А теперь пора спать. Спокойной ночи, дорогая.

Хелена: Спокойной ночи, моя девочка. *(Целуются.)*

Эмили уходит. Хелена мгновение сидит и смотрит в окно, потом тянется за очками, перелистывает книгу, зеваёт, начинает читать первую страницу.

Хелена (читает): «...Все может произойти, все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. На крошечном островке реальности воображение прядет свою пряжу и ткёт новые узоры...»

Форё, воскресенье, 8 июля 1979 г.

Летопись творчества Бергмана¹

Задача летописи — дать представление о театральных работах Ингмара Бергмана (кроме ранних, непрофессиональных постановок режиссера). Предмет ее — работа Бергмана в драматическом театре, поэтому здесь отмечены только важнейшие из его постановок на радио и телевидении. Вы не найдете здесь и полной фильмографии, однако даты создания важнейших фильмов в летописи отмечены. Она показывает обширность бергмановского репертуара на протяжении вот уже почти четырех десятилетий его работы в профессиональном театре и убедительно свидетельствует о необычайной работоспособности Бергмана, о поразительной разносторонности его творчества.

1944

Получив назначение на должность художественного руководителя Хельсингборгского городского театра, двадцатипятилетний Ингмар Бергман начинает завоевывать внимание широкой публики. Бурной осенью своего первого театрального сезона, когда Альф Шеберг снял первый фильм по его сценарию («Травля»), молодой режиссер поставил в театре следующие спектакли:

«Графиня Ашеберг в Видшевле» — народную комедию на местные темы Бриты фон Хорн и Эльзы Колин; премьера — *21 сентября*.

«Кто я?» — фрейдистскую сатиру датского драматурга Карла Эрика Сойи* (годом раньше, еще будучи студентом, Бергман уже обращался к этой пьесе); премьера — *10 октября*.

«Макбета», представленного как антифашистская драма; премьера — *19 ноября*.

1945

«Крисс-красс-филибом» — сатирическое ревю с подзаголовком: «Несколько сцен, объединенных в двухак-

¹ Составлена Л. Л. Маркер и Ф. Дж. Маркером.

тное действо и представленных Скапенем, Пимпелем и Каспером» — было показано в первый день нового года. (Интерес Бергмана к традиции Каспера-Касперля* проявился еще тремя годами ранее: тогда на студенческой сцене он поставил спектакль «Смерть Каспера» по самой ранней своей пьесе.)

«Сказание» Ялмара Бергмана; премьера — 7 февраля: это стало первой из трех постановочных версий горьковатой фантастической пьесы шведского драматурга.

«Убогая мораль» — современная комедия Суне Бергестрема; премьера — в апреле.

Новый сезон открылся 12 сентября популярной антифашистской трагикомедией Франца Верфеля «Якобовский и полковник»*. «Наш театр должен стать пробным камнем в определении нашей способности к самокритике», — заявлял режиссер в программе к спектаклю. Премьера «Бешенства» Оле Хедберга*, пьесы, которая «острее самых острых произведений Бернарда Шоу», состоявшаяся 1 ноября, показала, что Бергман намерен выполнить данное обещание.

«Пеликан» — Опус IV из «Камерных пьес» Стриндберга*, который Бергмана пригласили поставить в Городском театре Мальмё, — был показан на Интимной сцене 25 ноября. «На этого режиссера возлагают большие надежды. В следующий раз он их полностью оправдает», — писал Герберт Гревениус в «Стокгольм-Тиднинген».

1946

26 февраля. «Свенск Фильминдустри»¹ выпускает первый самостоятельный фильм Бергмана — «Кризис».

6 марта. «Реквием» — новая шведская пьеса Бьёрна-Эрика Хейера — становится девятой и последней режиссерской работой Бергмана в Хельсингсборге.

12 сентября. Бергман ставит на Интимной сцене Городского театра Мальмё одну из своих ранних пьес — моралите «Рахиль и капельдинер кинотеатра».

9 ноября. На экраны выходит следующий фильм — «Дождь над нашей любовью».

Осенью Бергман, руководимый твердой рукой директора Торстена Хаммарена, принимает на себя обязанности постоянного режиссера в более крупном и более посещаемом Городском театре Гётеборга. Первый

¹ Далее сокращено «СФ». — Прим. перев.

из десяти спектаклей, которые он там поставил,— «Калигула» Камю; премьера — 29 ноября.

1947

Бергман ставит комическую фантазию Г. К. Честертон «Волшебник»; премьера — 29 марта, а также два своих моралите: «Рано кончается день» (12 января) и «К моему ужасу» (26 октября), представленные в Экспериментальной студии Гётеборгского городского театра. Кроме того, он чрезвычайно занят работой в кино и как сценарист («Женщина без лица»), и как режиссер («Музыка в темноте»). Он совмещает эти функции, что станет для него привычным делом («Корабль идет в Индию»). На радио Бергман осуществляет первую из своих многочисленных постановок Стриндберга: «Игра с огнем» и «Голландец».

1948

8 февраля. Премьера «Танца на пристани» Бьёрна-Эрика Хейера в студии Гётеборгского театра.

12 марта. На основной сцене Бергман показывает свой второй вариант «Макбета».

11 сентября. На студийной сцене — премьера «розовой» комедии Жана Ануя «Бал воров».

18 октября «СФ» выпускает «Портовый город» — фильм, навеянный впечатлениями от жизни Гётеборгского порта.

4 ноября. Радиопостановка небольшой пьесы Стриндберга «Любовь матери» продолжает тему жизни шведского побережья.

8 декабря. В Хельсингборге — премьера «Пустого номера» — единственной из пьес Бергмана, первую постановку которой осуществил не автор.

1949

Выходят фильмы «Тюрьма» и «Жажда». В Гётеборге Бергман ставит раннюю «черную» пьесу Ануя «Дикарка» (11 февраля, студийная сцена). Завершает он свое трехлетнее сотрудничество с театром постановкой «Трамвая «Желание» Теннесси Уильямса (1 марта, основная сцена). «Это шедевр Ингмара Бергмана. Создав его, он покидает Гётеборг», — писала «Стокгольмс-Тиднинген». Оставшиеся месяцы режиссер посвящает работе в кино.

1950

Бергман возвращается в Гётеборг для постановки жестокой и эротической «трагикомедии из деревенской жизни» «Божье слово» Рамона Марии дель Валье-Инклана*.

Выходят еще два фильма: «К радости» и «Такого здесь не бывает». Первая «летняя» картина Бергмана — «Летняя игра» — была окончена за весну и лето, но вышла на экраны только год спустя.

Тем временем он принимает приглашение от Лоренса Мармстедта стать режиссером в стокгольмском «Интиме театрн», но осуществляет там всего две постановки: «Трехгрошевая опера» (единственный брехтовский спектакль Бергмана); премьера — 17 октября и 28 декабря — премьера спектакля, объединившего «Тень» — одну из «кукольных пьес» Ялмара Бергмана — и одноактную трагедию Жана Ануя по Еврипидовой «Медее».

«В то время все шло к черту, — вспоминает Бергман. — Важно было только понравиться публике».

1951

Когда шведская кинопромышленность, протестуя против завышенного налога на зрелища, приостановила выпуск картин, Бергман осуществил две гастрольные постановки:

«Свет в лачуге» Бьёрна-Эрика Хейера — народную драму из жизни северной Швеции (Малая сцена «Драматен», 19 апреля). В третий раз обращаясь к творчеству этого автора, режиссер впервые поставил спектакль на сцене Шведского Национального театра.

«Татуированная роза» — второй спектакль по Теннесси Уильямсу, представлявший собой вольную и изобретательную трактовку пьесы; премьера — 15 ноября в Муниципальном театре Норчёпинга.

19 мая вышла в эфир экспериментальная радиопьеса Бергмана «Город».

1952

Шестилетнее творческое сотрудничество Бергмана с Городским театром Мальмё в качестве его художественного руководителя началось после того, как режиссер поставил в экспериментальном театре-студии

на 204 места («Интиман») свою противоречивую пьесу «Убийство в Барьерна» (14 февраля).

14 ноября он показал на основной сцене упрощенную постановку народной пьесы Стриндберга «Венок невесты». (У него нашлось время и для радиопостановок, среди которых были еще две пьесы Стриндберга: «Преступления и преступления» и «Пасха», а также «Кровавая свадьба» Гарсиа Лорки.)

Как только было снято эмбарго на выпуск картин, Бергман показал один за другим два значительных фильма: «Женщины ждут» и «Лето с Моникой».

1953

«Вечер шутов» вышел на экраны 14 сентября.

Тема унижения, размышления о месте художника в жизни связывают этот фильм с пьесой, которой Бергман решил открыть свой первый полный сезон в Мальмё,— «Шесть персонажей в поисках автора» Пирранделло («Интиман», 21 ноября). Премьера «Замка» — инсценировки Макса Брода по произведению Кафки, поставленной Бергманом на почти пустой сцене,— прошла четыре недели спустя.

9 октября вышла в эфир новая постановка на радио «Голландца» Стриндберга.

1954

Премьера «Сонаты призраков», третьей и наиболее известной из «Камерных пьес» Стриндберга,— 5 марта, в Мальмё, на основной сцене.

В постановке «Веселой вдовы» Франца Легара (1 октября) Бергман проявил умение работать в музыкальном театре; критики сравнивали спектакль со знаменитой «Летучей мышью» Рейнхарта.

Через три дня «СФ» выпускает «Урок любви», кинокомедию Бергмана.

1955

Этот год, столь важный для творчества Бергмана, начинается весьма ироничной трактовкой «Дон Жуана» Мольера в «Интиман» (4 января). Коммерческий боевик Джона Патрика «Чайный домик и луна в августе» был показан месяц спустя на основной сцене. В марте Бергман возвращается в «Интиман», где ставит «Роспись по дереву» — одноактную пьесу, написанную в

учебных целях для студентов-актеров из Мальмё; эта работа становится источником вдохновения для одного из самых значительных его фильмов — «Седьмой печати». 27 октября в «Интиман» проходит премьера спектакля «Лия и Рахиль» — библейской драмы популярного шведского романиста и драматурга Вильгельма Муберга.

В августе выходит на экраны картина «Сны», в конце года — «Улыбки летней ночи».

1956

Международное признание приходит к Бергману после того, как «Улыбки летней ночи» получают Специальный приз на Каннском кинофестивале 1956 года. В том же году он в умопомрачительные сроки — за 36 дней — снимает «Седьмую печать». Одновременно, и с не меньшей углубленностью, Бергман работает в театре. («Именно жизнь в театре была абсолютно лишена нервозности — работать в театре было весело: там все проникнуто какой-то специфически театральной жизнестойкостью».)

«Бесприданница» А. Н. Островского: премьера в «Интиман» — 28 января.

«Кошка на раскаленной крыше» — третий спектакль Бергмана по Теннесси Уильямсу — постановочно выглядел весьма упрощенным; премьера — 19 октября.

«Эрик XIV» — сложная историческая драма Стриндберга — появилась на большой сцене всего семью неделями позже.

1957

В год, когда вышли «На пороге жизни» и всемирно известная «Земляничная поляна», Бергман нашел время и для постановки на основной сцене в Мальмё двух спектаклей, ставших его самыми значительными работами в театре: «Пер Гюнт» Ибсена (8 марта) и «Мизантроп» Мольера (6 декабря). Макс фон Сюдов, еще не «остывший» после триумфа в «Седьмой печати», играл и Пера, и Альцеста.

Кроме того, Бергман осуществляет свою первую телепостановку. «Господин Шлееман сейчас придет» Ялмара Бергмана вышел в эфир 18 апреля — чуть больше, чем через два года после официального открытия Шведского телевидения. «Телевидение не может многого требовать от своих зрителей, — говорил Бергман

в одном из своих интервью,— мои фильмы построены музыкально, как симфония: в них пять-шесть, а то и больше мотивов. На телевидении все по-другому. Здесь нужен только один мотив» («Квелльспостен», 5 января 1958 года).

1958

Бергман ставит на телевидении еще два спектакля: 21 января— «Венецианца» — анонимную пьесу XVI века, а 7 ноября— телеверсию уже поставленного им в театре «Бешенства» Оле Хедберга.

Три его последние работы в Городском театре Мальмё продемонстрировали разные стороны режиссерского дарования Бергмана.

Поставив во второй раз «Сказание», он подтвердил свое пристрастие к символическим фантазиям Ялмара Бергмана («Интиман», 12 апреля).

Ранняя редакция «Фауста» Гёте (большая сцена, 17 октября) была смелым переосмыслением классики. Мефистофель оказался дьявольским вездесущим зеркальным отражением Фауста.

«Люди из Вермланда» Ф. А. Дальгрена* — традиционная народная пьеса XIX века — явила собой пример скрупулезной, почтительной и серьезной реконструкции. После премьеры спектакля, состоявшейся 19 декабря, Бергман простился со своими зрителями в Мальмё.

Через неделю вышел на экраны его фильм «Лицо».

Несмотря на приглашение в стокгольмский «Драма-тен» в качестве главного режиссера, в последующие два года Бергман почти исключительно работал в кино.

1959

Ничего нового в театре Бергман не ставил. Он счел нужным отказаться от работы над «Амфитрионом» Мольера, намеченной на март в Городском театре Мальмё (постановку принял на себя Ларс-Леви Листадиус, директор театра). «Сказание» Ялмара Бергмана в постановке 1958 года было возобновлено 14 марта в «Интиман», а затем показано в Париже, в «Театре Сары Бернар». Той же весной бергмановский «Фауст» отправился на гастроли в Лондон.

Важнейшие фильмы этих двух лет (1959—1960)— «Девичий источник» и «Око дьявола».

1960

«Непогода» — Опус I из «Камерных пьес» Стриндберга — была показана в постановке Бергмана телевидением всех скандинавских стран (22 января). 11 августа вышла в эфир его постановка одноактной комедии Стриндберга «Первое предупреждение».

1961

6 января. Через десять лет после первой своей работы в «Драматен» Бергман осуществляет на сцене этого театра противоречивую постановку чеховской «Чайки» («Усталая, слабая работа, — скажет позже сам режиссер, — я был несчастлив в театре и чувствовал, что ничего не получается»).

22 января. В эфир выходит новая радиоверсия «Игры с огнем», мрачной одноактной комедии Стриндберга.

22 апреля. Блистательная постановка оперы «Похождения повесы» Стравинского — Одена на сцене Стокгольмской Королевской оперы — одна из кульминаций режиссерской биографии Бергмана.

16 октября. «СФ» выпускает фильм «Как в зеркале» («Скрытая театральная пьеса, — замечает Бергман, — на которую оказала влияние постановка «Чайки»).

1962

За полтора года, последовавшие за «Похождениями повесы», Бергман завершил кинотрилогию: «Как в зеркале» — «Зимний свет» — «Молчание» — и ничего не поставил в театре.

1963

Бергман назначается преемником Карла Рагнара Гирова на посту руководителя Шведского Национального театра с тем, чтобы приступить к работе в конце сезона. Первой и долгожданной его постановкой в новом театре становится совершенно неожиданная интерпретация имевшей коммерческий успех пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?»; премьера — 4 октября. Режиссер в третий раз обращается к «Сказанию» Ялмара Бергмана (спектакль состоялся 20 де-

кабря на Малой сцене — в студийном зале «Драматен» на 350 мест). В том же году Бергман ставит на телевидении «Игру снов» Стриндберга (2 мая).

1964

Премьера «Трех ножей из Вэй» — жестокой легенды из истории Китая XVII века, написанной шведским поэтом Харри Мартинсоном и впервые поставленной Бергманом, — 4 июня. Через три дня вышел первый цветной фильм Бергмана — комедия-фарс «Что бы там ни говорили обо всех этих женщинах». Успеха эти работы не имели.

Но удача все-таки приходит после радикально упрощенной постановки ибсеновской «Гедды Габлер» (премьера — 17 октября), бесспорно, одной из самых примечательных театральных работ Ингмара Бергмана.

1965

24 февраля. «Дон Жуан» Мольера, поставленный Бергманом десять лет назад в Мальмё, восстановлен режиссером как учебный спектакль. (Он был показан по учебной программе телевидения.)

4 декабря. «Крошка Алиса» Олби, которую Бергман поставил вместо заболевшего режиссера, показана на Малой сцене.

1966

Когда выходит на экраны мощная бергмановская «соната для двоих» — «Персона», — первый его значительный фильм со времен «Молчания», режиссер отказывается от постоянной должности в «Драматен». Последняя работа, осуществленная им в качестве главного режиссера, была образцом «театра факта». Документальная «оратория» Петера Вайса «Дознание»*, премьера — 13 февраля.

В ноябре Бергман возвращается в «Драматен» и ставит противоречивый спектакль по «Школе жен» Мольера, который многие критики находят удручающе «абстрактным». Вызывающим прологом к нему была «Критика «Школы жен», где Эрланд Юсефсон, сменивший Бергмана в «Драматене», исполнил роль Доранта — проводника идей самого Мольера и выражающего мнение здравомыслящей публики.

В то время казалось, что этим спектаклем Бергман резко порывает со шведским театром и его недостатками.

1967

Большая часть этого года была посвящена работе в кино. Сценарий «Стыда» Бергман окончил весной, а в сентябре начались съемки. В июле Бергман заканчивает насыщенную, «артистическую» пьесу «Ритуал», которую он впоследствии поставит на телевидении (вышла в эфир *24 марта 1969 г.*).

Однако *1 апреля* он снова показывает «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, но на этот раз в Национальном театре Осло. Первая работа Бергмана вне Швеции становится поворотным пунктом в его театральной карьере. Хотя режиссер назвал спектакль своей «прощальной работой» в театре, эта постановка оказалась первой в целом ряду выездных работ в различных театрах Европы.

Поставленная ранее «Гедда Габлер» была показана в июне в Хельсинки. Этим же спектаклем открылся театральный сезон в «Драматен», а через месяц он был с восторгом встречен берлинскими зрителями.

1968

На экраны выходят «Час волка» и «Стыд». Ничего нового Бергман в театре не ставит. В то же время «Гедда Габлер», показанная в лондонском театре «Олд-Вик», начинает свой краткий, но насыщенный гастрольный путь.

1969

К счастью, «уход» Бергмана из шведского театра оказался недолгим. *12 марта* в «Драматен» состоялся первый официальный спектакль по «Войцеку» Бюхнера, решенный режиссером как открытое, цирковое действо. Через три дня Бергман уже начинает работу над «Форё—документ» — 80-минутным документальным фильмом из жизни рыболовецкого сообщества одного из островов Балтийского моря. *10 ноября* «СФ» и «Кинематограф» выпускают цветную картину «Страсть», которую обычно считают продолжением «Стыда».

1970

«Игра снов» Стриндберга, поставленная Бергманом как камерный спектакль, была показана на студийной сцене «Драматен» 14 марта.

Английский вариант «Гедды Габлер» был сыгран актерами Национального театра 30 июня в лондонском «Кембридж театре».

«Святылище» — «банальная трагикомедия», написанная Бергманом, но поставленная Яном Муландером, была показана Евровидением 28 октября.

1971

20 марта. «Шоу» — новое произведение шведского драматурга Ларса Форселя * — становится четырнадцатой постановкой Бергмана в «Драматен».

19 апреля. «Игра снов» показана в лондонском театре «Олд-Вик» в рамках Международного театрального сезона.

6 июня. «Прикосновение» — первый фильм Бергмана на английском языке, представлен на кинофестивале в Западном Берлине.

1972

Премьера «Дикой утки» Ибсена, признанной многими одной из тончайших театральных работ Бергмана, — 17 марта, «Драматен».

«Крики и шепоты» — мучительное киноисследование процесса смерти — относится к тому же году (выпуск — 5 марта 1973 г.).

1973

В течение этого столь важного и творчески насыщенного года Бергман ставит два спектакля, почерпнутые из его старого репертуара в Мальмё. Два с половиной месяца он репетирует «Сонату призраков» и показывает ее 13 января в «Драматен». После почти месячного перерыва он уезжает в Копенгаген для постановки «Мизантропа» Мольера; премьера — 6 апреля в датском Королевском театре.

Одновременно в Лондоне зрители знакомятся с его «Дикой уткой», представленной в рамках десятого и последнего Международного театрального сезона, организованного Питером Добени * в «Олд-Вик». С Бергманом

знакомится даже нью-йоркская публика, хотя и получает о нем не совсем верное представление, посмотрев мюзикл Стивена Сондхайма* «Ночная музыка» по «Улыбкам летней ночи». (Режиссер хотел поставить «музыкальный спектакль, основанный на вальсе»!)

Популярность Бергмана достигает своей кульминации, когда шведское телевидение в течение шести недель, с 11 апреля по 16 мая, показывает его шестисерийный телефильм «Сцены из супружеской жизни». (В США последующий кинопоказ фильма был охарактеризован как «наиболее удачная попытка привлечения массовой аудитории».)

1974

Становится традицией, что Бергман ежегодно ставит в «Драматен» новый спектакль. На этот раз такой работой становятся первая и вторая части трилогии Стриндберга «Путь в Дамаск»; премьера — 1 февраля. 10 мая датское телевидение представляет телеверсию копенгагенского «Мизантропа». В конце того же года спектакль был показан на гастролях в «Драматен».

1975

В первый день нового года во всех скандинавских странах была показана бергмановская телеверсия оперы Моцарта «Волшебная флейта», осуществленная предыдущей весной. Выпуск был приурочен к пятидесятилетию шведской Радиокompании.

«Двенадцатая ночь» идет в «Драматен» с 7 марта до конца лета. Это первое обращение Бергмана к Шекспиру со времен «Макбета» 40-х годов.

Новой работой Бергмана на телевидении становится картина «Лицом к лицу», насыщенная галлюцинациями и психоанализом. Все четыре ее серии были выпущены в следующем году.

1976

30 января шведская полиция допрашивает Бергмана в связи с якобы имевшей место неуплатой налогов. Обвинения были вскоре опровергнуты, но инцидент произвел на режиссера глубокое впечатление. 25 апреля он заявил «Экспрессен» — крупнейшей скандинавской газете, — что покидает Швецию и переселяется в ФРГ. В августе, во Франкфурте, на церемонии вруче-

ния ему премии Гёте, Бергман сказал: «Я не могу дольше оставаться в стране, где публично и несправедливо оскорбляют мое достоинство».

1977

Первыми произведениями Бергмана в ФРГ оказываются две разные, но одинаково неровные работы: «Змеиное яйцо», посвященное бурным столкновениям и хаосу, царившим в Германии в ноябре 1923 года, — тридцать девятый художественный фильм Бергмана и первый, целиком созданный вне Швеции, и спектакль «Игра снов»; премьера — в «Резиденцтеатре» — его новом «доме» в Мюнхене (19 мая).

1978

В этом году, когда на экраны вышел второй фильм Бергмана на немецком языке — «Осенняя соната», — в мюнхенском «Резиденцтеатре» 22 июня состоялась премьера вызывающе переосмысленных «Трех сестер» Чехова, увенчавшая необычайно интенсивный репетиционный период, продлившийся пятнадцать недель.

Весь следующий сезон спектакль шел в театре и был показан на гастролях в других западногерманских городах.

Репетиции «Пляски смерти» Стриндберга, прерванные полицией в 1976 году, возобновляются в августе в «Драматен», но все опять срывается — на этот раз из-за болезни Андерса Эка, занятого в роли Капитана.

Тем не менее, когда 14 июля на Форё Бергман отмечает шестидесятилетие, он может констатировать необычайную насыщенность своей творческой жизни: за тридцать пять лет профессиональной деятельности им поставлено около сорока пяти крупных театральных спектаклей и снято сорок фильмов.

1979

«Тартюф» — шестая постановка Бергманом комедий Мольера; премьера в «Резиденцтеатре» — 13 января; была показана в июле на театральном фестивале в Брегенце.

Бергман в третий раз обращается к «Гедде Габлер», показывая ее теперь в Западной Германии (премьера — 11 апреля в «Резиденцтеатре»).

В июле в «Драматен» возобновляется «Двенадцатая ночь» — первый бергмановский спектакль, показанный в Швеции за последние четыре года.

1980

Фильм «Из жизни марионеток» был впервые показан в июле на небольшом кинофестивале в Оксфорде. Официальная премьера состоялась в Париже *8 октября*.

«Форё — документ 79» — продолжение фильма об остромном сообществе — был показан *8 октября* в Нью-Йорке.

«Двенадцатая ночь» — один из ярчайших примеров театрального искусства Бергмана — была привезена в Париж в ноябре и придала дополнительный блеск празднествам, посвященным трехсотлетию «Комеди Франсез».

1981

«Нора и Юлия» — спектакль, объединивший «Кукольный дом» Ибсена и «Фрёкен Юлию» Стриндберга; премьера — в «Резиденцтеатре» *30 апреля*. В тот же вечер в Интимном театре в Марсталле состоялась премьера завершающей части этой «трилогии» — сценического варианта «Сцен из супружеской жизни».

«Фрёкен Юлия» была показана в мае в «Драматен» как гастрольный спектакль в рамках Стриндбергского фестиваля.

В 1982—1984 гг. Бергманом были поставлены фильмы «Фанни и Александр» (1982) и «После репетиции» (1984), а также спектакль «Король Лир» («Драматен», 1984).

(Прим. составителей)

Е. С. Громов

Ингмар Бергман: грани противоречий

Вот уже более четверти века творчество шведского режиссера Ингмара Бергмана вызывает самые разноречивые отзывы и оценки. Им безмерно восхищаются. Его напрочь отрицают. Бергмана называют глубоким критиком буржуазного общества, ниспровергателем конформистской морали. Но и — эгоцентристом, холодным аналитиком человеческих пороков, декадентом. Ясно, что подобные взаимоисключающие суждения возникают не на пустом месте. Произведения Бергмана, само его мироощущение очень противоречивы по своей философско-идейной направленности. И эту противоречивость порою отчетливо сознает их автор, что, впрочем, ее не снимает...

В начале 60-х годов, когда Бергман, поставив «Земляничную поляну» и «Девичий источник», переживал медовый месяц своей славы, шведский киножурнал «Чаплин» выпустил знаменитый «антибергмановский» номер. В нем были опубликованы четыре разгромные статьи — три шведские и одна французская, подписанная никому не известным именем: Эрнест Риффе. Соотечественники режиссера пространно доказывали, что при всей талантливости и мастерстве Бергман «говорит загадками», в его фильмах «много шума и внешних эффектов», его религиозные взгляды негативны. Эрнест Риффе солидарен с этими оценками. Он тоже яростно бичует «презрение к человеку» Ингмара Бергмана, его высокомерие, холодность, его «недостаточный контакт с внешним миром». «Он одинок в своем пустом самочувствии, он — призрачная фигура, не способная ни любить, ни согреть...»¹ Как сообщила в следующем номере редакция «Чаплина», под именем Эрнеста Риффе скрывался сам Бергман (его полное имя — Эрнест Ингмар). И тогда, пишет шведский исследователь Вильгот Шёмон, стало понятным, что данная статья — едкий памфлет, в котором режиссер высме-

¹ Бергман Ингмар. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969, с. 267.

ивает своих критиков. Но и не только памфлет, а и своеобразный акт самозащиты. «Ингмар Бергман швыряет обратно всю ругань, направленную против него. Но делает это тем сильнее, чем сильнее его сомнения в себе: статья насыщена пессимизмом и меланхолией, боязнью, что в оценках критиков много оправданно»¹.

Эта мистификаторская статья — одно из немногих литературно-критических выступлений режиссера. Обычно он от таких выступлений воздерживается. Подобно Феллини, Бергман пишет, в соавторстве или самостоятельно, сценарии ко многим своим фильмам. Но, в отличие от него, пока не написал книгу о своем творчестве и жизненном пути. Мешает «северная» сдержанность? Или просто не хватает времени? Скорее — второе. Бергман вполне откровенно рассказывает о себе в предисловии к сборнику своих сценариев. Более того, он, видимо, испытывает внутреннюю потребность высказаться, прояснить свою творческую позицию. Не случайно, несмотря на всю свою занятость, он довольно охотно дает долгие, многочасовые интервью, на основе которых построен ряд искусствоведческих исследований, посвященных анализу его работы в кино и театре.

Стоит заметить, что такого рода интервью — а брать их не только искусство, но и наука — существенно отличаются от стереотипных газетных расспросов очередной знаменитости. Его интервьюеры, тот же Х. Шегрен или Лайз Лоун Маркер и Фредерик Дж. Маркер (они опубликовали в 1982 году в Кембридже книгу «Ингмар Бергман: четыре десятилетия в театре»), ведут разговор с режиссером очень целенаправленно и строго «на равных». Не навязывая ему своей позиции, порою мягко полемизируя с ним, они умело создают доверительную атмосферу живого общения, в ходе которого их собеседник свободно и откровенно высказывает свои взгляды. Эти высказывания, особенно если брать их вкуче с произведениями Бергмана, которые зачастую носят исповедальный характер, дают богатый материал для понимания его философско-эстетического кредо. Богатый, хотя и не исчерпывающий. Зарубежные искусствоведы, в чем сказывается буржуазная ограниченность их собственной мировоззренческой позиции, подчас обходят или тушуют острые социальные проблемы, неминуемо всплывающие при анализе творческой деятельности столь сложного художника, каким

¹ Там же.

является И. Бергман. Да и он сам, в своих автохарактеристиках, подобных проблем предпочитает порою не касаться.

Тем не менее мера его откровенности нередко поражает. Нет, нет, Бергман достаточно сдержан во всем, что относится к его частной жизни. Более того, он резко не приемлет ту бесцеремонность, с которой пытаются вторгаться в нее бульварные репортеры. Одного из них он едва не побил, когда тот написал какую-то мерзкую чушь, причем даже не о нем самом, а об его актерах. В подобной бесцеремонности Бергман видит наглядное проявление того неприкрытого унижения, которому, по его мнению, беспрестанно подвергается художник в буржуазном обществе. И вместе с тем в автобиографических признаниях он бывает порою исключительно открыт и самокритичен — настолько самокритичен, что невольно ловишь себя на мысли: уж не кокетство ли это? Или бравада? Нет, скорее всего, тоже своего рода акт самозащиты.

Один из лучших своих фильмов, «Девичий источник», Бергман небрежно называет «духовной халтурой» и «убогим подражанием Куросаве». В его интервью нередко встречаются заявления, что он то-то и то-то не сумел выразить, доказать, воплотить, там-то ошибся, просчитался. А вот признание уже не столько эстетического, сколько этического порядка. «Первоначальным фоном фильма „Стыд“ был показ страха. Я думал показать, как бы я вел себя в период нацизма, если бы Швеция была оккупирована, если бы на меня самого возлагалась ответственность за кого-то или если бы я просто был частным лицом, которому угрожает опасность, — мог ли бы я проявить гражданское мужество против физического и психического насилия, войны нервов, которую несет оккупация. Продумав это, я пришел к выводу, что я и физически и психически труслив, за исключением тех моментов, когда впадаю в ярость. Но в ярость я впадаю на момент, а труслив постоянно. Во мне силен инстинкт самосохранения, но моя ярость может сообщить мне чисто физически изначальную храбрость. Это физиологическое явление. Но как бы я смог вынести долгую, изматывающую холодную угрозу? Эта мысль давно занимает меня, и я до сих пор не готов ответить на этот вопрос».

Да, весьма примечательное признание, многое проясняющее в мироощущении и творчестве режиссера. Гражданин благополучной Швеции, соблюдавшей во второй мировой войне крайне выгодный для себя

нейтралитет, Бергман, родившийся в 1918 году, в юности побывал в фашистской Германии. «Берлин,— скажет он впоследствии,— внушал мне какое-то удивительное чувство, производил впечатление чего-то демонического... мрачный город разрушений».

Сталкивался с нацизмом он и в своей собственной стране, там было немало ревностных сторонников третьего рейха. Даже после войны, начав работать в театре, Бергман вскоре убедился, что труппа распадается на антифашистов и скрытых приверженцев Гитлера, скорбевших о его гибели. В вопросе, кому отдать свои симпатии, у Ингмара Бергмана не было колебаний. В молодости он испытывал самые разные идеологические и политические воздействия, но нацизм, в любых его формах и проявлениях, отверг сразу и навсегда, что вполне четко выразил в своем творчестве. Это он подтвердил впоследствии и самым своим социально определенным фильмом, «Змеиное яйцо» (1977).

В нем показано зарождение фашизма, трактуемого Бергманом как тотальное варварство, убивающее на своем зловещем пути все подлинно человеческое, доброе—и, может быть, в первую очередь в своих адептах. В фильме выведен страшный образ профессора медицины, экспериментирующего над живыми людьми во имя «высших» евгенических, а проще говоря—расистских, целей. Палачу в белом халате оказывают противодействие, с ним борется главный герой фильма, цирковой артист. Однако этот герой, хоть он и не лишен известной привлекательности, все-таки не внушает к себе большого уважения. Отягощенный различными комплексами, от которых у него основное лечение—алкоголь, он способен на яростный взрыв, на акт отчаянного мужества, но вряд ли на активную и последовательную борьбу со злом. В финале ленты он бежит от людей и самого себя. Куда? В никуда. На герое лежит явная печать декадентства.

Разумеется, нельзя отождествлять экранный персонаж с его создателем. Но и бесспорно, что в первом так или иначе преломляется мироощущение второго. Оно же все в кричащих противоречиях. Сочувствует ли Бергман «простому», «обыкновенному» человеку? Конечно, такое сочувствие восходит к давним традициям либеральной интеллигенции, и это выражено, например, в образах бродячих актеров, которые выводятся Бергманом в фильмах «Вечер шутов» и «Седьмая печать». И наряду с тем он—в сравнении с Чарли Чаплином или Федерико Феллини—зачастую более

жестоко, даже порою издевательски относится к слабостям и недостаткам «маленького человека». В данной связи нельзя не признать, что Бергман подчас дает основания для упреков в антигуманистичности, элитарном высокомерии. Героиня фильма «Лето с Моникой», девушка из народа, мила, добра, но вульгарна, не без подлинки и совершенно бездуховна, «одномерна». Главное же, что подобная бездуховность рассматривается Бергманом (и не только в картине «Лето с Моникой») вне социальных, классовых условий, ее — бездуховность — порождающих, как нечто изначально присущее человечеству в массе своей. Не рабочим или крестьянам, буржуазии мелкой или буржуазии крупной, а людям как таковым, поскольку они не входят в интеллектуальную когорту «избранных».

Было бы неверным считать Бергмана сознательным приверженцем элитарных концепций. Однако режиссеру свойственно как решительное неприятие «маскульта», расхожего, коммерческого искусства, так и аристократическое презрение к «человеку толпы», боязнь его, что нередко оборачивается недоверием к глубинным потенциям народных масс. Но Бергман не теоретик, а художник. И почти на каждое «да» у него приходится свое «нет». Вот он с холодной аналитичностью изображает «маленького человека». И в то же время с душевной болью и искренней тревогой вглядывается в него, пытаясь понять его психологию, характер, предугадать его судьбу.

Бергман стремится осмыслить человеческую личность и в понятиях фрейдистско-юнгианской психологии. Он часто говорит о «коллективных комплексах» — комплексах страха, вины, унижения, обуревающих якобы изначально род людской. Эти комплексы, по мнению Бергмана, больно поражают и художника. Тот, разумеется, не «маленький человек», но в силу своей особо тонкой душевной организации, «детскости» мироощущения, нравственной незащищенности оказывается зачастую не в состоянии преодолеть такого рода комплексы, даже их осознавая. Одновременно Бергман указывает и на более «простые» социальные предпосылки, мешающие человеку быть человеком, а художнику творить свободно и вдохновенно. Это — диктат буржуазного общества, власть денег, классовое неравенство. Мысль Бергмана бьется об острые углы разных идеологических и философских конструкций, он пытливо задает себе самые сложные мировоззренческие вопросы, на которые часто не находит удовлетво-

ряющего его ответа. Но важно, что он эти вопросы задает; многим, пусть даже и талантливым, людям в среде западной интеллигенции они совершенно чужды, далеки.

Среди таких вопросов один, пожалуй, с наибольшей остротой волнует режиссера. Как могут из рядовых и, казалось бы, вполне добропорядочных бюргеров вырастать калигулы и гитлеры? Действительно, это очень важный и сложный вопрос, им нередко задавались художники (и, разумеется, не только они) во всем мире. Глубоко и серьезно рассматривается он в фильме советского кинорежиссера М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Но философско-этический и психологический анализ этого вопроса неотрывен от рассмотрения другого, не менее важного и сложного, вопроса: как возвращаются и формируются люди, гитлеров ниспровергающие? К сожалению, этого второго вопроса Ингмар Бергман, в отличие, скажем, от Ромма, почти не касается в своих фильмах.

Бергман полагает себя «внеидеологичным» художником. «Я не позволяю насильно тянуть себя в ту или иную сторону. Я не позволяю подгонять себя под ту или иную формулировку или систему, не позволяю насильно вести себя туда, куда мне идти не интересно... Мои основные воззрения заключаются в том, чтобы вообще не иметь никаких основных воззрений. Когда-то мое представление о мире было крайне догматичным, потом оно все больше и больше расшатывалось, а теперь его вообще больше не существует». И еще: «Я просто радарное устройство, которое регистрирует предметы и явления и возвращает эти предметы и явления в отраженной форме вперемешку с воспоминаниями, снами и фантазиями. Тоска и стремление обрести форму».

Эти слова высказаны в беседе со шведскими журналистами Стигом Бьёркманом, Турстеном Маннсом и Йунасом Симой. Примечательно, что собеседники Бергмана, внимательно его выслушав, решительно возразили: «Разве можно жить в современном обществе, не имея мировоззрения? Разве каждый человек не должен, даже если это нелегко, занимать определенную политическую позицию?» И Бергман тут же себя корректирует и выступает даже с целой политической декларацией. Он считает, что западный мир движется к закату. «Наши политические системы скомпрометированы, и ими больше невозможно пользоваться. Наши социальные отношения — и извне, и изнутри —

потерпели полный крах. Трагизм заключается в том, что мы не можем и не хотим менять направление. Мир насекомых уже стоит у самых наших дверей и в один прекрасный день ворвется в наше крайне индивидуалистическое существование. А что касается всего прочего, то тут я вполне обыкновенный социал-демократ».

В коллизиях жизненной и творческой судьбы Ингмара Бергмана во многом отражается противоречивое положение либеральной интеллигенции в буржуазном обществе. Ей очень хочется быть свободной от него; она постоянно декларирует эту свою свободу и столь же постоянно убеждается в ее иллюзорности, мнимости. Бергману неоднократно приходилось испивать из чаши унижений. Как он сам вспоминает, им долго владело «ощущение полной зависимости». Когда он был руководителем «Драматена», его вызывали в министерство, где он должен был «держаться ответ за различные вещи...». Ревизоры «грозили мне пальцем, я вспоминаю все это как нечто унижительное потому, что я куда лучше знал, что следует делать, чем все те люди, которые не имели к этому никакого отношения, но тем не менее приходили и давали указания».

Придя в кино уже известным театральным режиссером, Бергман сначала получает поддержку со стороны хозяев киностудии. А затем, когда выясняется, что поставленные им фильмы не собирают нужных доходов, наступает охлаждение. В частности, на год был задержан выпуск на экран его картины «Летние игры». Бергман оказывается на грани финансового краха. Якорем спасения послужил заказ на рекламные ролики. Бергман, великий Бергман делает «фильмы о мыле». А как иначе? Надо было жить. «Настроение было ужасным, меня одолевали всевозможные страхи, и положение было просто катастрофическое. Я думал только о том, что нужно написать коммерчески выигрышный сценарий к тому времени, когда закончится перерыв. Чтобы иметь средства к существованию. Никакой радости я при этом не испытывал, можете мне поверить. Скорее, это был юмор висельника». Так появился фильм «Женщины ждут», не лучшее творение Бергмана, но собравшее приличную кассу.

Став знаменитостью и обретя прочное материальное положение, Бергман в своем самосознании вроде бы освободился от «ощущения полной зависимости». И действительно, степень его творческой свободы заметно возросла. Однако фактическая зависимость от буржуазного общества все равно осталась, хотя и выража-

лась теперь в более мягких и опосредованных формах. Даже самый прославленный режиссер не может не считаться с существенными условиями реализации и потребления художественной продукции. Сознательно или бессознательно, но он нередко вынужден идти на уступки тому же коммерческому кино, хотя он его и презирает, ненавидит. От таких уступок не уберется и Бергман.

С другой стороны, подчеркивая свою независимость от массового потребителя, обывательских вкусов и потребностей, художник в буржуазном обществе начинает подчас работать как бы от противного — он стремится всячески подчеркнуть и продемонстрировать свою непохожесть на ремесленников от искусства и свободу от общественного мнения. Так возникают субъективные предпосылки эстетического снобизма, формальной изоциренности, внутренняя, пусть порою и ясно не осознаваемая, ориентация на некоего сугубо интеллектуального, «избранного» зрителя, который-де только и в состоянии понять гения. Так художник — подобное не раз происходило и с Бергманом — встает на путь элитарного, декадентского искусства, что дает ему ощущение личной свободы, незавербованности, а на деле означает уход от реальных конфликтов своего времени. И это тоже устраивает буржуазное общество. Оно заинтересовано в том, чтобы деполитизировать ряд активных и авторитетных художников и как бы выключить их из потока текущей социальной жизни. А вместе с ними выключить из нее и часть интеллигенции, оставив ей убеждение в своей исключительности и «абсолютной» свободе от чьих-то вкусов и взглядов. Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало.

Да — еще раз отметим, — в личности и биографии Бергмана отражается социальный статус либеральной интеллигенции. Но надо сказать и о другом. Человек огромного таланта и глубокого ума, Бергман нередко выходит за рамки своей среды и круга. Он, например, вовсе не настаивает на «избранности», «исключительности» гуманитарной интеллигенции и художников. С понятной горечью он констатирует, что в условиях капитализма «творчество — это производство товаров широкого потребления». И тут же добавляет: «А если получается нечто большее, то мне приятно». Он стремится к этому «большему», сознавая, как трудно его достичь, с какими препятствиями непрерывно приходится сталкиваться.

В суждениях о себе и окружающем мире Бергман

выступает как беспощадный аналитик. Эта его аналитичность окрашена, бесспорно, в экзистенциалистские тона, о чем он и сам неоднократно говорил. Человек, по его собственным словам, не книжный, Бергман, скорее всего, специально не штудировал туманные философские трактаты Ясперса и Сартра — в этом не было у него особой необходимости. Он воспринял экзистенциализм как определенное умонастроение, определенный образ мышления. Это умонастроение, подобно смерчу, захватило в послевоенные годы сознание значительной части либеральной гуманитарной интеллигенции на Западе. Бергман, чем он весьма гордился, переписывался тогда со знаменитым французским писателем-экзистенциалистом А. Камю и собирался экранизировать одно из его произведений, чему помешала только внезапная смерть автора «Чумы».

Одиночество, «заброшенность» человека, бессмысленность и иррациональность его существования являются ведущими темами многих бергмановских фильмов. Обычно, и это сближает шведского режиссера с итальянцем Антониони периода 50—60-х годов, Бергман трактует тотальное отчуждение личности в фаталистическом духе, абстрактно-ригористически. Оно является для него раковой болезнью не столько частнособственнического, капиталистического строя, сколько человечества вообще, вне времени и социально-экономических условий. Подобная трактовка наиболее отчетливо выражена в фильмах «Персона», «Молчание» и особенно, пожалуй, в «Часе волка» — фильме, к тому же еще в переизбытке насыщенный фрейдистскими мотивами и символами. Действие его замкнуто на некоем странном заброшенном острове, где по воле случая оказались все персонажи. И все они тотально одиноки, несчастны, жестоки, у каждого, а в первую очередь у главного героя, художника, изломанная, больная психика.

Здесь Бергман снова обращается к своей излюбленной теме — судьбе художника в буржуазном обществе. По мнению режиссера, отчуждение, деперсонализация особенно тяжело переживаются творческим индивидом. Чтобы полноценно работать в искусстве, надо идти к людям, находиться с ними в тесном душевном контакте. А это как раз самое трудное и даже невозможное. Невозможное и в силу якобы перманентной враждебности людей к искусству, олицетворенному в фигуре художника; самое трудное и в силу его, художника, собственной эгоцентричности, некоммуникабельности...

Заметим, что нечто подобное высказывали в своих фильмах и многие другие мастера зарубежного кино. Достаточно вспомнить здесь Ф. Феллини. Главный герой его знаменитого фильма «Восемь с половиной» (он произвел большое впечатление на Бергмана) кинорежиссер Гвидо Ансельми переживает мучительнейший творческий кризис, из которого никак не может вырваться. Гвидо — образ во многом автобиографический, Феллини исповедуется с экрана, не только не утаивая, но обнажая раздирающие его противоречия и сомнения. Фильм пронизан самоиронией, сдобрен, при всех своих модернистских изысках, народным, «карнавальным» юмором. В «Восьми с половиной» явственно звучат пессимистические ноты, но он не лишен и жизнелюбивых мотивов. Бергман же в своих фильмах о творческих людях более негативен, мрачен. У него получается, что художнику, если он не хочет тратить свой талант всуе, остается либо «молчание», полный отказ от творческой деятельности (фильм «Персона»), либо физическая смерть, которая и настигает героя ленты «Час волка». Впрочем, тут нет «либо». И то и другое, в сущности, гибель для творческой личности. Иной же альтернативы для Бергмана не существует.

Глобальный и, как мне кажется, несколько спекулятивный пессимизм Бергмана оборачивается нередко своего рода эстетизацией отчуждения, что отрицательно сказывается на художественном уровне отдельных его лент. Смотреть картину «Час волка» — она, кстати, телевизионная — сущее наказание. И это несмотря на замечательный исполнительский ансамбль, в котором блистают любимые бергмановские актеры — Макс фон Сюдов и Лив Ульман. Действие развивается вяло, фильм монотонен, а его экранный язык откровенно компилятивен — странная смесь немецкого экспрессионизма, Хичкока, Бунюэля.

Мне могут заметить: Бергман, что он не раз декларировал, вообще является режиссером, склонным к творческим заимствованиям по принципу «беру свое всюду, где нахожу». Это верно, и это не вызывает возражений, пока и поскольку речь идет именно о творческих заимствованиях — когда в итоге рождается новое художественное качество, та глубоко оригинальная бергмановская поэтика, с характерным для нее сцеплением реального и ирреального, условного и документального. Но в фильме «Час волка», а отчасти и в «Персоне», «Как в зеркале», «Параде марионеток» «чужое» отнюдь не всегда становится «своим». Не

исключено, правда, что Бергман, великий мистификатор, идет порою и на сознательное цитирование киноклассики с целью некоторого ее пародирования. Однако тот же «Час волка» от этого не становится менее скучным. Так или иначе, но те его фильмы, в которых он слишком рьяно следует постулатам кафкианско-экзистенциалистской эстетики и фрейдистско-юнгианской психологии, носят во многом иллюстративный, рассудочный характер. Они, конечно, противоположны коммерческому кинематографу, «масскульту», но являются произведениями сугубо элитарного типа, декадентски ущербными.

Другой вопрос, что к этим произведениям не сводится Бергман-художник, как не сводится к экзистенциализму и фрейдизму его мировоззрение. Мощной силой своей творческой интуиции он нередко его раздвигает. Так произошло в фильме, который сам уже стал киноклассикой, — «Земляничной поляне» (1957 г.). Вместе со своим героем, престарелым профессором Боргом, режиссер размышляет о сложных проблемах человеческой жизни, об ответственности личности перед самим собой и людьми. Жизнь становится бессмысленной, тщетной, если из нее уходит любовь, сострадание, привязанность. Простые человеческие чувства? Но такие ли уж они простые? Самое худшее, что есть в человеке, — это, говорит Бергман устами одного из своих персонажей, «эгоизм, черствость, холодность, равнодушие». В фильме глубоко вскрывается губительная сущность человеческой пассивности и развенчиваются эгоцентризм и индивидуализм.

Спору нет, и в этом, одном из лучших бергмановских творений звучат, как и в феллиниевском «Восемь с половиной», пессимистические ноты. Душевное прозрение приходит к профессору Боргу слишком поздно, на пороге смерти, когда уже ничего нельзя существенно изменить, кардинально поправить. Людям, полагает Бергман, вообще свойственно опаздывать с прозрением. Трагически опаздывать, а то и вовсе оставаться слепыми. Но это пессимизм иного толка, чем тот, который присущ «Часу волка» или «Молчанию». В «Земляничной поляне» он пронизан чеховской болью и тоской по солнечным далям нашего детства, по жизни светлой и чистой. Тоской, в которой, однако, нет чеховской веры в лучшее будущее человечества. И все же в фильме ощущается причастность Бергмана к гуманистическим традициям европейской художественной культуры. Их он воспринял и через своего любимого Ибсена, и,

конечно, через русскую классику, через весьма почитаемого им Антона Павловича Чехова, «Трех сестер» которого он не раз ставил на театральной сцене.

Печалью и тревогой пронизано и одно из последних крупных произведений Бергмана — пятичасовой телевизионный фильм «Фанни и Александр». Действие его разворачивается в первое десятилетие нашего века, и тем более симптоматичны слова, которые режиссер вкладывает в уста близкого ему по духу персонажа — старого и мудрого Исака Якоби.

«— Тебе грустно, потому что ты стал старым, Исаак? — спрашивает Исака Якоби его давняя приятельница и любовница Хелена.

— Нет. Просто такое впечатление, будто все вокруг портится, становится страшнее. Портится погода, портятся люди, страшнее становятся машины, страшнее войны. Границы взорваны, и все то, что не имеет названия, расползается по миру, и остановить это не удастся. Тогда уж лучше умереть».

Далее эти слова даются через призму восприятия юного героя фильма Александра, которому режиссер придал некоторые автобиографические черты. «Исаак говорил мне: человек кажется маленьким и незначительным, но в нем скрываются бездны, небеса и вечности. Хуже всего, что человек не сознает своего величия. Слишком редко он использует свои возможности — так сказал однажды дядя Исаак, когда я болел корью».

Так мы снова возвращаемся к вопросу, который ставит перед собой Бергман едва ли не с первых своих фильмов. Почему человек не реализует заложенные в нем внутренние потенции — «слишком редко использует свои возможности»? Ответ на него Бергман ищет преимущественно в метафизическо-психологической сфере, взятой зачастую в неоправданном отвлечении от конкретной социальной практики. Более того, сама эта практика представляется ему вторичной по отношению к «вечным» постулатам человеческого существования, которые выражаются в вере (или неверии) в бога и различные духовные ценности...

Устойчивый интерес к религиозно-этической проблематике, как известно, свойствен многим крупным художникам; из современников и коллег шведского режиссера он присущ, например, Брессону, Бунюэлю, Феллини. Но у Бергмана этот интерес носит особо напряженный и личностный характер, что давно зафиксировано западной критикой, а нередко ею и раздувается, преувеличивается.

Характерный пример. В связи с двадцатилетием бергмановского фильма «Молчание» западногерманский журнал «Синема» поместил на него пространную рецензию, снабдив ее следующим броским подзаголовком: «Сын пастора в поисках бога: кинематографическое рассмотрение Ингмаром Бергманом принципиальных вопросов теологии. Фильм приобрел дурную славу благодаря сексуальным сценам, вызвавшим сенсационный скандал»¹. Здесь верно лишь одно: Бергман, как бы идя навстречу надвигавшейся тогда «сексуальной революции», ввел в свой фильм более чем откровенные эротические эпизоды, что подогрело прокатный интерес к нему, но не пошло на пользу искусству. Что же касается «рассмотрения теологических вопросов», то его просто нет, так что закрадываются подозрения, пересматривал ли рецензент фильм; может быть, он просто пользовался готовыми критическими клише: если Бергман, значит, теология. Как раз в «Молчании» режиссер менее всего ищет бога, а только холодно констатирует его отсутствие в сердцах своих героев. По словам шведского киноведа и режиссера И. Доннера, «вряд ли можно обнаружить в поступках персонажей фильма мотивы, имеющие хоть какое-нибудь отношение к религии»². Да и вообще Бергмана никак не следует записывать в усердные богоискатели, скорее его можно назвать богониспровергателем, хотя и это понятие не передает всей сложности и противоречивости бергмановского отношения к религии.

Сын пастора, Ингмар, естественно, воспитывался в духе добропорядочного протестантства. Нет никаких оснований сомневаться в субъективной честности и искренности его отца, священника по убеждению и призванию. Свои взгляды и понятия он, что тоже естественно, хотел привить детям, а они, в первую очередь Ингмар, далеко не всегда соглашались с отцом. Как вспоминает режиссер, в отрочестве и юности он сильно конфликтовал с семьей. Его бунт против общества выражался в бунте против отца. Однако Бергман никогда и не разрывал решительно всех связей с семьей. В зрелые годы он будет поддерживать добрые отношения с отцом — и даже консультируется с ним в ходе работы над фильмом «Причастие». Там главным героем является провинциальный пастор, изображаемый отнюдь не без симпатии. Это глубокий и добрый

¹ Cinema, № 7, 1984, p. 89.

² Бергман Ингмар. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью, с. 78.

человек, хотя и разочаровавшийся в своей вере. В то же время он не находит в себе сил решительно порвать с нею, восстать против бога. Возможно, Бергман придал пастору из «Причастия» какие-то черты своего отца. А в «Фанни и Александре» выведен гротескно-сатирический образ злого и мстительного епископа Эдварда Вергеруса. Словом, не надо переоценивать тот факт, что создатель «Земляничной поляны» является сыном пастора. Однако этот факт нельзя и недооценивать. Как-никак, но первые свои понятия о мире и людях будущий режиссер получил в весьма религиозной семье. И даже тогда, когда он эти понятия начнет пересматривать, он еще надолго, возможно — на всю жизнь, останется в круге теологических идей, хотя им и подчас резко оспариваемых, опровергаемых.

Так или иначе, но Ингмар рано почувствовал «боле-вые точки» вероучения. Сначала, видимо, у него возникло чисто непосредственное неприятие его изо дня в день нудно повторяющихся ритуалов и обрядов. Подобно Александру из своего фильма, он уже не трепетно произносит, а «барабанит» молитвы. Каким бы искренне верующим человеком ни являлся Бергман-старший, но отправление культа было его профессией — работой, бытом, рутинной, чего не мог не видеть Бергман-младший. И он рано начал спрашивать себя, кому и чем помогают все эти молитвы и ритуалы? Пройдет совсем немного времени, и Ингмар поставит под сомнение и самое существо и смысл пасторских нравоучений. Он увидит их вопиющее несоответствие с реалиями повседневной жизни. «Не убий» — а в мире льется кровь. «Возлюби ближнего как самого себя» — а кругом люди враждуют друг с другом.

Протест Бергмана против протестантской морали с ее холодным ригоризмом и неизбежным ханжеством стимулировался зреющими в его сознании антиконформистскими настроениями, помноженными еще на специфическое чувство «шведской вины». Швеция и шведы процветали во время второй мировой войны, отнюдь не заботясь о судьбах других стран и народов. Хорошо, конечно, что удалось сохранить политический нейтралитет, но нельзя же сохранять нейтралитет этический... Позднее Бергман скажет, что в молодости в его политических и философских взглядах царил полный хаос, он искал, но не мог найти устойчивых духовных ценностей, в истинность которых можно было бы поверить сразу и навсегда. Важно, однако, — еще раз подчеркнем это, — что Бергман в отличие от десятков и сотен тысяч

своих сверстников и соотечественников, вполне довольных жизнью и комфортом «потребительского общества», такие ценности настойчиво искал. И продолжает их искать сегодня.

Конечно, Бергман оригинален как крупный художник, а не как самостоятельный теоретик, на роль которого он никогда не высказывал претензий и каким, конечно, не является. Однако бесспорно, что художественная оригинальность в значительной мере связана с его постоянным обращением к сложным философско-этическим проблемам. В их глубины он, пожалуй, погружается свободнее и увереннее, чем кто-либо другой из западных кинорежиссеров.

Ключевое значение для понимания мировоззренческих взглядов Бергмана имеют фильмы «Седьмая печать» и «Причастие». Герой первого фильма, рыцарь Антоний Блок, возвращается из крестового похода, куда он отправлялся с глубокой верой в христианского бога. Но она оказалась вдребезги разрушенной. Там, в дальних краях, Антоний Блок вынужден был во имя господне сеять лишь ужас и смерть. Теперь она сама пришла за ним. Блок давно уже утратил вкус к радостям бытия, но умирать ему все равно не хочется. Не из-за страха загробного наказания за свои грехи — рыцарь не верит и в это наказание. Он уже вообще ни во что не верит. Хотя нет. Сам факт существования бога кажется ему неоспоримым. И он страстно желает узнать, «отчего бог так жестоко непостижим нашим чувствам? Отчего надо ему скрываться за дымкой невнятных посулов и невидимых чудес?».

Эти вопросы Блок задавал жизни — она ему на них не ответила. Теперь он задает их смерти — и она тоже молчит. Рыцарь не в силах до конца убить в себе впитанную с материнским молоком идею христианского бога, хотя к этому жадно стремится. «Отчего он больно, унижительно продолжает жить во мне, хоть я его клянусь, хочу вырвать его из своего сердца? Отчего, вопреки всем вероятностям, он издевательски существует — и я не могу от него избавиться?» В итоге Антоний Блок приходит к вполне экзистенциалистскому выводу, что «вся наша жизнь — один бессмысленный ужас». И ответственность за него несет бог, если он есть, и мы сами, поскольку живем грешно, зло, во лжи и крови, прикрываясь, однако, пышными словами о служении высшим религиозным идеалам.

Еще резче высказывается пастор Томас Эриксон из фильма «Причастие». «Каждый раз, как я устраивал

моему богу очную ставку с реальной жизнью, он превращался в нечто отвратительное, в какого-то паучьего бога—настоящее чудовище. Поэтому я прятал его от жизни и света. Единственный человек, которого я допускал к созерцанию моего бога, была моя жена. Она меня поддерживала, подбадривала, помогала мне, затыкала, так сказать, брешь».

По-видимому, жена пастора являлась искренне верующим человеком, к тому же добрым и отзывчивым. Но она умерла, ее бог ничем не помог ей. Не захотел? Но почему, почему он вообще допускает, что люди страдают, мучаются? В конечном счете Томас Эриксон приходит к полному отрицанию бога. «Страдание непостижимо и в объяснении не нуждается. Звезды, планета, небеса—все во Вселенной возникает само по себе или одно из другого. Никакого Творца, никакого Вседержителя, никакой высшей идеи, головокружительно далекой и необъяснимой».

Так, богоборчески, высказываются герои Бергмана. А вот что говорит он сам: «Я считаю, что христианский бог—нечто разрушающее, опасное для человека, вызывающее к жизни темные разрушительные силы».

Красноречивое признание, не правда ли? Вместе с тем оно, как и ему аналогичные, не дает еще основания считать Бергмана последовательным и законченным атеистом. И не только потому, что Бергман бывает изменчив в своих суждениях, как и в творчестве. Скорее потому, что атеизм предполагает наличие целостного, в итоге материалистического мировоззрения, которое Бергману отнюдь не присуще. Отрицая бога и религию, он нередко склоняется к мистике и иррационализму.

«Если начать издалека,—говорил Бергман в июне 1968 года в беседе со Стигом Бьёркманом,—то можно сказать, что мое представление о боге с годами совершенно изменилось, стерлось и исчезло. Но ад для меня по-прежнему среда, обладающая сильным психологическим воздействием. Правда, я всегда имел в виду лишь то, что ад в самом деле существует на земле. Ад создан самими людьми, и он существует на земле.

Тем не менее я верил, очень долго верил, в то, что есть некое токсичное зло, которое ни в малейшей степени не зависит от среды или наследственных факторов. Можно назвать его первородным грехом или как-то еще—активное зло, которое присуще только человеку и которое отличает его от животных. Структура человека такова, что он всегда носит в душе

разрушительные тенденции по отношению к себе самому и окружающему миру — не важно, осознанно это или нет».

О своей вере в «некое токсичное зло» Бергман говорит в прошедшем времени. Но я думаю, что она присуща ему и сегодня. Во всяком случае, и в фильмах 70—80-х годов («Крики и шепоты», «Змеиное яйцо», «Из жизни марионеток») категория зла трактуется как нечто неизбежное, вечное — как непостижимая болезнь или, точнее, безумие, могущее без видимых причин поразить всех и каждого.

Вряд ли нужно оспаривать мысль, что зло является в известной мере безумием. Но прежде всего оно социальная болезнь, чего часто не хочет признать Бергман. Отсюда и возникает у него онтологизация и мистификация зла, рассматриваемого вне конкретно-исторических причин, его вызывающих. Идея о бессмысленности человеческого существования отливается у него в идею бессмысленности веры в бога и надличные силы.

Юная девушка из фильма «Девичий источник» свято хранила эту веру в своем сердце. И была изнасилована и убита людьми, которые тоже являлись христианами. А те в свою очередь были убиты ее отцом и братьями, не пощадившими в своем слепом гневе и безвинного мальчишку, невольного свидетеля преступления.

В конце концов, утверждает Бергман, не важно, существует бог или нет. Скорее всего, не существует. Однако дело в другом. Вера в него не только ничего не дает человеку, но даже будит в нем «темные силы». Сын пастора искушен в теологической казуистике. Согласно ей, сам господь, безусловно, велик и добр, он есть любовь, однако люди в силу своей неискоренимой порочности искажают и нарушают его прекрасные предначертания. Но почему, спрашивается, бог терпит эту порочность, мирится со злом — ведь он же всемогущ? Вопрос не новый. Им задавались люди, в том числе и верующие, еще на заре христианства. Но в двадцатом столетии, когда постоянно нарастает апокалипсическая угроза тотального уничтожения человечества, этот вопрос становится с каждым годом все более и более трудным и острым.

По-видимому, Бергман решает его для себя в духе своего рода негативной диалектики. Если бог и есть, то он наивысшее воплощение разрушения и зла. Надо, утверждает Бергман, полностью отказаться «от мысли

о возможности спасения за пределами земной жизни. Я пришел к этому убеждению в последние годы и верю, что святое заключено в самом человеке. Это единственная святость, существующая в действительности. Она вполне земная. Единственная форма святого начала — любовь». Сам же христианский бог, как уже выше отмечалось, есть, по мнению Бергмана, «нечто разрушающее».

Сказано это было в том же 1968 году. Нечто подобное, впрочем, Бергман высказывал и ранее, в связи с выходом фильмов «Как в зеркале», «Персона». И западная критика поспешила провозгласить его создателем новой религии — «религии любви». Она, конечно, не новая. В прошлом веке ее утверждал, например, Людвиг Фейербах, призывавший человечество к всеобщему примирению, братанию, любви. Прекрасные призывы. Так и хочется сказать: вашими бы устами да мед пить. Но как претворить эти призывы в жизнь? Что-то не спешат брататься эксплуататоры с эксплуатируемыми, богатые с бедными. Не спешат, хотя подобные призывы слушают и слышат уже не одно столетие.

Социальную ограниченность фейербаховской «религии любви», как и любой ригористической этической доктрины, глубоко вскрыл в свое время Фридрих Энгельс, его аргументация не потеряла своей убедительности и по сей день. Вместе с тем марксисты не отрицают, что «религия любви» является при определенных условиях одной из форм гуманистического мироощущения. Более того, преломляясь в живые образы искусства и им как бы корректируясь, она может давать и весьма плодотворные результаты, что видно и на примере Бергмана, прежде всего его «Земляничной поляны». Любовь к человеку, к ближнему своему и к дальнему, далекому, является, полагает профессор Борг, реальным выходом из тупика одиночества.

Является, согласимся и мы. Только, увы, не кардинальным, не все решающим, а зачастую и просто иллюзорным, мнимым. Надо ли это доказывать? По видимому, не надо. Это очевидно.

Впрочем, Бергман скорее был зачислен критиками в адепты «религии любви», чем им являлся на самом деле. Мне даже кажется, что ему, человеку аналитического и скептического склада ума, ее иллюзорность, нежизненность была ясна изначально. Не случайно, когда его спросили: «Ты когда-нибудь испытывал ощу-

щение, будто ты религиозный проповедник или пророк?», он ответил: «Никогда! В моем мироощущении всегда было „с одной стороны“ и „с другой стороны“». Так или иначе, но образы любви, надежды в бергмановских фильмах набрасываются обычно весьма контурно, эскизно. Отрицание, критическое начало зачастую преобладают в его творчестве над утверждением, а подчас и полностью поглощают его, что оборачивается абсолютным неприятием мира и человека. Скажем прямо, что, например, фильм «Молчание», где с клинической дотошностью анализируется распад связей между людьми, знаменует собой отказ от гуманизма. Все плохо в человеке, потому что он человек. И вот две сестры живут одна подле другой в полном отчуждении, в котором неизвестно чего больше — холодной ненависти или ледяного равнодушия. Но почему-то они все-таки живут вместе. Как узники, скованные одной цепью. Здесь я снова процитирую Доннера: «В фильме „Молчание“ как-то особенно чувствуются отвращение, презрение к человечеству, ранее лишь мельком проявлявшиеся в фильмах Бергмана, и проявляется это не в том, что персонажи совершают крайне бесчестные поступки, а в иррационалистической тенденции, присущей творчеству Бергмана. Сознательная, сознательно поступающая личность является для него все же чем-то вроде исключения»¹.

В некоторых фильмах 70-х годов негативистская позиция Бергмана смягчается. Он начинает теплее, заинтересованнее относиться к своим персонажам, что видно, например, по фильмам «Осенняя соната» и «Сцены из супружеской жизни». Их герои способны на сострадание, отзывчивость, доброту. Но в тех же «Сценах из супружеской жизни» буржуазная модель брака и межличностных отношений генерализируется до неких космических масштабов. Люди, даже если и хотят, не могут любить друг друга просто и цельно. «Религия любви» остается для них недостижимым идеалом, но не потому, что этот идеал абстрактен, а потому, что они люди. И снова с клинической дотошностью показывает он распад человеческих связей. Между мужем и женой, родителями и детьми, между друзьями и товарищами...

Как уже отчасти говорилось выше, бергмановские персонажи при полном материальном благосостоянии глубоко несчастны, живут в вечном страхе, нравственно разбиты, пусты. Выходит, что жернова тотального

¹ Бергман Ингмар. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью, с. 79.

отчуждения всех перемололи. Внешне все прекрасно, внутри—все гнило. Но что и кому дает подобная констатация? От нее давно уже ушел итальянский певец отчуждения Антониони, иные проблемы волнуют сегодня Феллини, не говоря уже о режиссерах более молодых генераций. И возникает вопрос: неужели, отпраздновав свое шестидесятилетие, Ингмар Бергман остановился в своем духовном развитии?

Не будем, однако, спешить с выводами и оценками. Бергман художник трудно прогнозируемый. Мало кто ждал, например, что, уехав из Швеции, он поставит антифашистскую картину «Змеиное яйцо». Ошиблись и те, кто думал, что после нее он пойдет по пути «политического фильма». Напротив, в «Параде марионеток», снятом сразу по завершении «Змеиного яйца», Бергман вернулся к традиционной психологической драме.

Во многом в ее русле находится и фильм «Фанни и Александр». Но одновременно он и вырывается из этого русла. Жанровую природу фильма определить нелегко. Семейно-биографический фильм? Бесспорно—поскольку в нем рассказывается история влиятельной и многочисленной семьи Экдалей. Но сама эта история взята в широком контексте социальных отношений, что придает фильму эпический размах. В то же время «Фанни и Александр» фильм философский, в нем рассматриваются сложные категории добра и зла, долга и возмездия. В западной критике его трактуют как своего рода итог и экстракт всего бергмановского творчества. Датский журналист Нильс Енсен даже утверждает, что в «Фанни и Александре» нет ничего нового. Это, конечно, неверно. Более интересно другое суждение Енсена: «На протяжении всего своего творчества он (Бергман.— Е. Г.) постоянно сталкивался застой с развитием, сдержанность с искренними чувствами, косность с фантазией, порядок с неукротимостью, страх перед жизнью с наслаждением жизнью. И всегда вера во второе была сильнее, чем боязнь первого»¹.

У Бергмана отнюдь не всегда «вера во второе» была сильнее «боязни первого». Но действительно «Фанни и Александр» позволяет глубже понять всю творческую эволюцию Бергмана, его духовный мир. И дело тут не только в том—хотя это и существенно,—что почти за каждым героем «Фанни и Александра» словно стоит

¹ Jensen, Niels. Fanny og Alexander og alle de andre: Bergmanes univers.— «Kogmorama», № 163, marts 1983, S. 9.

персонаж из предыдущих бергмановских картин. Александр напоминает мальчика из «Молчания», его отец Оскар Экдаль — директора цирка из «Вечера шутов» и фокусника из «Лица», мать Эмилия — Альму из «Персоны» и т. д. Повторяемость мотивов, переключка персонажей — обычное явление в творчестве крупного художника. Свой микрокосмос создали Феллини и Фолкнер, Шолохов и Шукшин. Более существенно другое. В фильме «Фанни и Александр» результируются многие лучшие устремления Бергмана, рассеянные по прежним его произведениям. Результируются и обогащаются, наливаются новыми соками.

Бергман, например, всегда высоко ценил здравый смысл и доброту старых людей, если они находили в себе силы преодолеть эгоизм и равнодушие. Мудрость, доброту ярко утверждает он теперь в образах Хелены Экдаль и ее друга Исака. Дети в бергмановских фильмах нередко наделены недетской пытливостью и глубиной чувств. Это в полной мере присуще и юному Александру. А еще он наделен удивительной фантазией, недюжинным умом и сильной волей, позволяющей ему стойко выдержать выпадавшие на его долю испытания. И при всем том Александр остается живым, непосредственным мальчиком. В подлинность всех героев веришь безусловно, они даны реалистически объемно, сочно, динамично.

Особой удачей фильма является образ кальвинистского епископа Вергеруса. Это незаурядный злодей, хотя и заурядны его злодеяния — он тиранствует в своей семье. Но дать ему волю, и он, инквизитор по натуре и убеждению, стал бы измываться над всем человечеством. Разумеется, лишь во имя его собственного блага. Вергерус не просто религиозный фанатик, он потенциальный фашист, родной брат профессора медицины из фильма «Змеиное яйцо». Епископ гибнет во время пожара в своем доме. Символическая сцена. Бергман хотел бы каленым железом выжечь зло, понимая, однако, что оно, словно птица феникс, нередко возрождается из пепла. А что сделать, чтобы оно не возродилось? Такой вопрос, в полном его объеме, не ставится в фильме, но в нем выражена вера, что будущее — за Александром. Ему не случайно дано это имя. Победитель!

В «Фанни и Александре», особенно к финалу, явственно звучит романтическая нота. А в первой половине — комедийная. Воистину неожиданный Бергман. Или забытый, неизвестный. Как театральный

режиссер он ставил и романтические пьесы, не говоря уже о комедийных. Как кинорежиссер он тоже пробовал свои силы в комедии и не чурался романтизма. Романтизма, правда, своеобразного, так сказать, готического — «Седьмая печать»... Только все это как-то ушло на периферию нашего представления о Бергмане — в 60—70-е годы он воспринимался преимущественно как суровый певец отчуждения.

Новые рубежи мысли — новые ступени мастерства. Впрочем, и в «Фанни и Александре» Бергман-драматург уступает Бергману-режиссеру. Основные характеры разработаны полно, пластично, а вот отдельные сюжетные линии слабо связаны с осевой, сравнительно просто отделяются от нее, как легко «вынимаются» и некоторые второстепенные персонажи. Это наглядно выявляется при сопоставлении телевизионной версии фильма с кинематографической. Однако само режиссерское мастерство — виртуозно. Органически впитывая в себя богатый опыт современного мирового кино, Бергман менее всего о нем думает. Он не стремится быть ни модным, ни сложным, ни оригинальным. Никаких изысков и самодовлеющих приемов. Надо ему дать длинный диалог — дает, не боясь обвинений в театральности. Надо показать предметно-бытовую среду — он густо насыщает кадр удивительно «стильно» подобранным реквизитом, не боясь упреков в живописной картинности. Любое «надо» — строго по делу, оно оправдано логикой действия и авторским замыслом, который реализуется всем комплексом возможных на сегодня экранных средств. Ни одному из них не дается приоритета. Фильм можно назвать актерским — в нем, как всегда у Бергмана, великолепный актерский ансамбль. Но в не меньшей мере «играют» и декор, и свет, и музыка, и шумы.

Словом, «Фанни и Александр» — творческая победа Бергмана. В фильме социально четко и рельефно выявлены антибуржуазная и особенно антиклерикальная темы, ощутим авторский поиск положительного начала, звучат ранее почти не свойственные режиссеру жизнеутверждающие мотивы. Так что, по-видимому, режиссер стремится выйти за пределы экзистенциалистско-кафкианских представлений, преодолеть хаос модернистской философии и эстетики.

Но вот парадокс. Несмотря на все свои успехи в экранном искусстве, в последние годы Бергман все чаще выступает с «антикинематографическими» заявлениями. Он утверждает, что ему интереснее и прият-

нее ставить спектакли, а не фильмы и он, чуть ли не насовсем, собирается уйти из кино. Согласимся, что от режиссера, снискавшего себе именно в экранном искусстве мировую славу, такие заявления слышать достаточно странно. Причем, по его собственным словам, кинематографом он «заболел» еще в раннем детстве, когда ему подарили проекционный аппарат. Начав свою творческую жизнь как театральный режиссер, Бергман настойчиво, преодолевая немалые препятствия, пробивался в кино. И вот теперь, на склоне лет и на гребне кинематографической славы, он вроде бы ему изменяет. Что это — причуда гения? Ностальгия по молодости? Полное разочарование в киноискусстве?

Прежде всего отметим, что Бергман — даже, казалось бы, целиком уйдя в кино — никогда, однако, полностью не обрывал нитей, связывающих его с театром. Нередко он ухитрялся одновременно ставить кинокартины и спектакли. Если кинорежиссеры первого и второго «призыва» закладывали в двадцатые — тридцатые годы основы нового искусства, обычно противопоставляя его сценическому, то Бергману подобное противопоставление всегда было совершенно чуждо. И в ранних, и в поздних своих фильмах он не выступает пуристом экранной специфики. Порою даже кажется, что съемочная площадка является для него лишь продолжением или вариантом сценической. Бергман смело идет на откровенную условность и пространственную замкнутость интерьеров, зачастую относительно статично выстраивает мизансцены. Все это не делает его фильмы, в том числе и поставленные по пьесам, некинематографичными, но их кинематографичность меньше связана с внешним действием, а больше с действием внутренним. Оно преломляется в остром столкновении идей и страстей, которые и призваны передать актеры. Им Бергман отводит особое место в своих фильмах.

Актер, по Бергману, является решающим инструментом экранного воздействия на зрителя. Актер как полный единомышленник режиссера. Настоящий соавтор фильма, как и спектакля. Актеру не просто дано право импровизировать на съемочной площадке; он должен с чувством полной внутренней свободы неустанно искать оригинальные творческие решения, адекватные как его собственной индивидуальности, так и режиссерско-сценарному замыслу. Бергман любит работать с актерами, которых хорошо знает и с которыми он может, от фильма к фильму, от спектакля

к спектаклю, идти на разного рода художественные эксперименты.

Последние для него особенно существенны. Бергман экспериментатор по натуре своей. И в кинематограф он пришел в значительной мере потому, что тот сулил ему выход на неизведанные эстетические рубежи. А выйдя на них, Бергман скоро почувствовал, что работа в кино связана с немалыми внутренними и внешними ограничениями. Прежде всего это большая, чем в театре, личная зависимость от коммерческой конъюнктуры и требований рынка. Как уже говорилось выше, снискав мировую славу, Бергман, казалось бы, получил возможность не очень считаться с такого рода требованиями. С его именем иногда позволительно ставить и совсем некоммерческие, «трудные», «скупные» фильмы: Они все равно найдут своего зрителя, хотя бы потому, что смотреть Бергмана (хвалить или ругать)—престижно, это, в понятиях западного интеллектуала, а еще больше человека, пытающегося им выглядеть, свидетельствует о принадлежности к некоей культурной элите. Но сам режиссер жаждет теперь более широкого признания. И вместе с тем, в чем снова сказывается противоречивость Бергмана, ему претит необходимость в той или иной форме заигрывать с публикой, оправдывая свою репутацию эпатажного режиссера. Скандал, вызванный «Молчанием», вряд ли пришелся ему по душе. В театре, полагает Бергман, легче «договориться» с публикой, она более однородна по своим эстетическим вкусам и ориентациям.

С точки зрения Бергмана, кинематограф многим уступает храму Мельпомены по самим условиям режиссерского труда. Киностудия—это фабрика. При создании фильма, утверждает Бергман, 95% усилий падает на решение производственно-организационных и административных вопросов и лишь 5%—на решение творческих. Неоднократно Бергман возвращается к мысли, что в театре тоже, конечно, много суеты и суматохи, но все же больше, чем в кино, «чистого» искусства. И больше творческого разнообразия, это особенно ценит Бергман. Художник, человек беспокойный, с частой сменой настроений и пристрастий, он на сценической площадке может пробовать и пробует свои силы в самых разных постановках. Шекспир и Стриндберг, Честертон и Жан Ануй, Брехт и Теннесси Уильямс, Кафка и Мольер, Чехов и Островский, Гёте и Ибсен, Пиранделло и Гарсиа Лорка—вот далеко не

полный перечень авторов, к произведениям которых в разные годы обращается Бергман.

Западные исследователи внимательно изучают его театральный опыт. Опубликован, в частности, подробный дневник, в котором описывается работа режиссера над постановкой пьесы немецкого драматурга Георга Бюхнера «Войцек» в Драматическом театре Стокгольма («Драматен») в январе—марте 1969 года. В этот дневник включены и интервью с Бергманом, в которых он излагает свои взгляды на театральное искусство. И подтверждает свою особую к нему привязанность. Подтверждает он ее и сегодня тем, что, как уже говорилось выше, грозитя навсегда уйти из кино.

Возможно, он так и поступит, в чем лично я очень сомневаюсь. Однако в любом случае кинематограф навсегда останется с Бергманом и в Бергмане. Что ни говори, но самые оригинальные достижения его творческой мысли связаны с экранным искусством. И все же не так уж важно, где активнее будет работать Бергман—в театре, в кино, на телевидении. Гораздо важнее другое. Как будет работать этот столь талантливый и столь же противоречивый художник. Очень бы хотелось, чтобы в его творчестве и мировоззрении взяли верх антибуржуазные, социально-критические, гуманистические тенденции и устремления. Ведь именно с ними связано то лучшее, что сделано Ингмаром Бергманом в искусстве двадцатого века.

Комментарии

Стр. 7

Два интервью.— Впервые опубликовано в книге: Маркер Л. Л., Маркер Ф. Дж. Ингмар Бергман. Четыре десятилетия в театре (L.-L. Marker, F. G. Marker. Ingmar Bergman. Four decades in the Theatre, 1982). Известные канадские исследователи Л. Л. Маркер и Ф. Дж. Маркер— авторы нескольких монографий по скандинавскому театру, в том числе "The Scandinavian Theatre", 1975.

Стр. 10

«Гедда Габлер».— К интерпретации этой пьесы Г. Ибсена Бергман обращался трижды: в 1964 г. («Драматен», Стокгольм), 1970 г. («Кембридж-тиэтр», Лондон) и 1979 г. («Резиденцтеатр», Мюнхен). Специфику последней постановки составляло, в частности, режиссерское решение пространства сцены и зрительного зала как единого целого. Этому способствовало единство декоративного оформления сценической площадки и интерьера зрительного зала «Резиденцтеатра» в красном бархате; на протяжении почти всего действия освещенность сцены и зрительного зала была одинаковой, что также служило их пространственному и эстетическому объединению.

«Резиденцтеатр» (основан в 1753 г.)— театр в Мюнхене, благодаря которому этот город представляет собой один из центров современной сценической культуры ФРГ. Деятельность И. Бергмана в «Резиденцтеатре» в 70-е гг. способствовала упрочению этой репутации. До работы в Мюнхене театральная деятельность Бергмана оставалась как бы в тени, не получая широкого общественного резонанса, что объясняется в первую очередь языковым барьером, отказом Бергмана от зарубежных гастролей. Шумный успех «Двенадцатой ночи», показанной Бергманом на Фестивале Театра Наций в Варшаве (1975), был неожиданностью для европейских почитателей Бергмана-кинорежиссера. Такие постановки в «Резиденцтеатре», как «Игра снов» А. Стриндберга, «Три сестры» А. П. Чехова, «Тартюф» Мольера, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, принесли ему славу крупнейшего театрального режиссера наших дней.

Стр. 15

Мариво Пьер Карле де Шамблен (1688—1763)— французский писатель и драматург, выдающийся представитель жанра любовно-психологической комедии. Изысканный язык его блестящих, остроумных диалогов, воссоздававший язык великосветских парижских салонов того времени, получил наименование «мариводаж».

Стр. 19

Нестрой... Раймунд!— Бергман перечисляет представитель австрийской театральной культуры XIX — начала XX века: *Нестрой Й. Н.* (1801—1862)— драматург, актер, крупнейший театральный деятель демократического направления. В его творчестве прослеживается влияние традиций народного театра, тяготение к гротесковым формам и сатире; *Грильпарцер Ф.* (1791—1872)— писатель, драматург, исследователь театра; его творчество характеризуется широким жанровым диапазоном (трагедия рока, историческая трагедия, драматическая поэма, комедия); *Шницлер А.* (1862—1931)— писатель, драматург, представитель австрийского театрального импрессионизма; *Хорват Э.* (1901—1938?)— драматург и киносценарист; *Раймунд Ф.* (1790—1836)— драматург и актер, в творчестве которого отразились традиции народного театра, а в комедиях юмор и оптимизм сочетаются с грустью осознания несовершенства мира, тоской по идеалу.

Стр. 21

...писал Августу Фальку в «Интимном театре».— Имеются в виду так называемые «Открытые письма «Интимному театру» Стриндберга, представляющие своеобразный свод принципов его театральной эстетики. «Интимный театр» (1907—1910) был организован им в Стокгольме совместно с режиссером А. Фальком и предназначался для постановок пьес самого Стриндберга; положил начало традиции «интимных театров» в Скандинавии, став одновременно одним из первых воплощений идеи «интимного», «камерного» театра, популярной для театральной европейской культуры XX века. Основные принципы «интимного театра»: предпочтение малой драматургической формы; концентрация на психологической, философской проблематике; небольшие по размерам сценические площадки и зрительные залы для максимального приближения актеров и зрителей друг к другу; большое значение «крупного актерского плана», выражение динамики действия в мимике и жесте актера; сдержанность и аскетизм в использовании выразительных средств; «натурализм» ми-

зансценирования. Некоторые принципы «интимного театра» Стриндберга были творчески осмыслены и преобразованы в режиссерской практике Бергмана.

Помимо «Интимного театра», организованного Стриндбергом, в истории шведского театра в разные годы существовало еще несколько театров с похожим названием («Интиман», «Интима-театерн») в Стокгольме, Гётеборге; в «Интима-не» в Мальмё в 50-х гг. работал Бергман.

Стр. 22

Андерс Эк (р. 1916) — крупнейший шведский актер, работал с Бергманом в театрах Гётеборга, Мальмё, Стокгольма. Среди лучших драматических образов Эка, созданных под руководством Бергмана, — Калигула в одноименной драме А. Камю и Макбет в пьесе Шекспира.

Стр. 23

Муландер Улоф (р. 1892) — один из основоположников шведской театральной режиссуры; его творческим принципам присущи антибуржуазная направленность, высокая гражданственность, лаконизм и монументальность стиля, яркая эмоциональная выразительность. Улоф Муландер обратился вновь к постановке философской драмы Стриндберга «Путь в Дамаск» после спектакля 1938 г., произведшего на молодого Бергмана сильное впечатление, в 1965 году, поставив на этот раз все три части.

Линдберг Пер (1890—1944) — один из представителей знаменитой театральной династии, крупнейший шведский режиссер, во многом определивший развитие национального театра. К интерпретации пьесы Стриндберга «Путь в Дамаск» он обратился в конце 20-х годов, поставив заключительную, третью часть.

Стр. 26

Ульман Лив (р. 1940) — норвежская актриса театра и кино. Героиня многих фильмов Бергмана, таких, как «Молчание», «Крики и шепоты», «Осенняя соната». Сыграла роль Дочери в пьесе Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» в Национальном театре в Осло. Женственным, внешне слабым героиням Ульман свойственна интенсивная духовная жизнь, мучительная сосредоточенность на осмыслении глубинных мировоззренческих вопросов. На протяжении всей театральной и кинодеятельности Бергман сохранял постоянный творческий контакт с несколькими актерами, создав своеобразную, стабильную по составу труппу для работы в театре и кино, в которую вошла и Лив Ульман. Режиссер как бы закрепил за ее

членами определенные амплуа, некоторые устойчивые, индивидуальные актерские темы. В известном смысле этот творческий «коллектив» можно назвать «школой Бергмана». Наиболее выдающиеся среди этих актеров: *Андерссон Биби* (р. 1935)—шведская актриса театра и кино, выразительница жизнеутверждающих мотивов в кинематографе Бергмана; снималась в фильмах «Улыбки летней ночи», «Седьмая печать», «Лицо», «Земляничная поляна», «Око дьявола», «Страсть», «Прикосновение», исполнительница ролей в спектаклях «Школа жен» и «Критика «Школы жен» Мольера, «Кто боится Вирджинии Вульф?» Олби, «Двенадцатая ночь» Шекспира. *Андерссон Харриет* (р. 1932)—шведская актриса театра и кино, снималась в фильмах Бергмана «Лето с Моникой», «Как в зеркале», «Вечер шутов», принимала участие в спектаклях «Замок» по пьесе Макса Брода, «Соната призраков» Стриндберга, «Дон Жуан» Мольера и т. д. *Бьёрнстранд Гуннар* (р. 1909)—шведский актер, мастер острохарактерного, точного и яркого рисунка. Снимался в фильмах Бергмана «Вечер шутов», «Женские грезы», «Седьмая печать», «Лицо», «Как в зеркале», «Причастие», «Око дьявола». *Линдблум Гуннель* (р. 1931)—участвовала в постановке пьесы Бергмана «Роспись по дереву», исполнительница ролей Шарлотты («Дон Жуан» Мольера), Ларисы («Бесприданница» А. Островского), Астрид («Сказка» Я. Бергмана), Гретхен («Пра-Фауст» Гёте). *Сюдон Макс фон* (р. 1929)—шведский актер, исполнял роли в спектаклях: Пер Гюнт в одноименной пьесе Ибсена, Альцест в «Мизантропе» Мольера, Фауст в «Пра-Фаусте» Гёте в городском театре Мальмё, в фильмах: «Седьмая печать», «Источник», «Лицо», «Как в зеркале», «Причастие». Макс фон Сюдон—частый партнер Гуннара Бьёрнстранда в фильмах Бергмана. *Тулин Ингрид* (р. 1929)—шведская актриса театра и кино, снималась в фильмах Бергмана «Земляничная поляна», «Частная жизнь», «Лицо», «Молчание», «Причастие». Героиням Тулин присуще состояние острого внутреннего кризиса, разлада с окружающей средой. Ингрид Тулин принимала участие в театральных постановках Бергмана: «Пер Гюнт» (Анитра), «Сказка» Я. Бергмана (Росе).

Стр. 28

Жуве Луи (1887—1951)—французский режиссер, актер, театральный педагог, выдающийся интерпретатор классических произведений, ученик одного из реформаторов сцены XX века—Жака Копо. Жуве—один из создателей знаменитого «Картеля четырех» (совместно с Гийомом Бати (1885—1952), Жоржем Питоевым (1884—1939) и Шарлем Дюлленом (1885—1949)). Молодой Бергман мог видеть в 1949 году его в

песах Мольера «Дон Жуан», «Проделки Скапена» и «Школа жен».

Стр. 29

Мейер Жан (р. 1914)— французский актер и режиссер.

Фейдо Жорж (1862—1921)— французский драматург, представитель так называемой «бульварной драматургии»; его пьесы отличаются занимательностью интриги и забавные сценические ситуации; был непревзойденным мастером фарса.

Барро Жан-Луи (р. 1910)— французский актер и режиссер, наследник традиций «Картеля четырех», виртуозно владеющий актерской мимикой и мастерством сценического движения. В его творчестве классические театральные формы органически сочетаются с поисками новых средств сценической выразительности. Бергман мог видеть его в роли Гамлета, а также в спектаклях, поставленных Барро в те годы: «Ночи гнева» Салакру, «Процесс» Кафки.

Стр. 30

...сосьетерка (от франц. *société*— товарищество)— название актеров— членов труппы «Комеди Франсез», объединенных в общество на паях (все доходы театра делятся соответственно количеству пайщиков).

Стр. 37

Макс фон Сюдов.— См. комм. к с. 26.

Стр. 40

Страсберг Ли (р. 1901)— американский актер, режиссер и театральный педагог. Руководитель Студии актера (организована в 1947 году), подготовившей многие поколения ведущих актеров американской сцены и экрана. Изучал и пропагандировал систему Станиславского, своеобразная интерпретация которой стала основой его режиссерского и педагогического метода.

Андерссон Биби.— См. комм. к с. 26.

Стр. 44

...проблема доктора Джекиля и мистера Хайда.— В философской повести Р. Л. Стивенсона (1850—1894) «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» (1886) разработан традиционный для литературы XIX—XX вв. мотив «двойничества», духовного раздвоения личности в данном случае на две противоположные— дурную и добрую—

ипостаси. Мотив «двойничества» близок творчеству Бергмана, прослеживается в его кинематографе и театре.

Стр. 45

Шегрен Хенрик (р. 1926) — критик и исследователь театра, автор нескольких книг о современном шведском театре, в том числе двух, посвященных творчеству Бергмана: «Ингмар Бергман в театре» («Ingmar Bergman på teatern», 1968) и «Режиссер: Ингмар Бергман» («Regi: Ingmar Bergman», 1968). В первой из них анализировалась двадцатилетняя деятельность Бергмана на скандинавской сцене. Во второй книге, являющейся документальной записью репетиционного процесса, фиксируются некоторые специфические черты режиссерского метода Бергмана, особенности его контакта с труппой, «механизм» рождения спектакля. Особенностью данной режиссерской работы Бергмана (по мнению Шегрена) было утверждение новых принципов взаимодействия театра и публики. Одна из важнейших эстетических задач, которую ставил перед собой Бергман, — «театрализация» зрителя, своеобразное переосмысление функции публики в театре. Введение «открытых репетиций» — важный этап на пути реализации этой задачи.

Драма немецкого драматурга Георга Бюхнера (1813—1837) «Войцек» дошла до нас в виде собрания черновых набросков, оставшихся после его смерти. При этом пьеса представляет собой удивительное сочетание явной фрагментарности формы с поразительной завершенностью эмоционально-смыслового содержания. Драматургу Бюхнера «открыли» на рубеже XIX и XX веков, когда обнаружилась не только ее социальная актуальность, но и современность ее художественной формы, объединяющей черты ведущих художественных направлений того времени: натурализма, символизма, экспрессионизма.

«Драматен» — сокращенное название Королевского драматического театра в Стокгольме, старейшего в стране (основан в 1787 г.), труппа которого является одним из ведущих театральных коллективов Швеции. Театральная деятельность Бергмана тесно связана с «Драматеном», в разные годы он ставил там «разовые» спектакли, дважды его возглавлял. В то время Бергманом был проведен целый комплекс реформ организационно-художественного и финансового порядка. В стремлении сделать театр действительно общедоступным и массовым Бергман способствовал проведению следующих мероприятий: снижение цен на билеты (до 5 крон, дешевле, чем в кино), сокращение длительности спектакля до 1,5 часов, что позволяло давать по два представления за один

вечер. Были открыты новые сценические площадки (всего в «Драматене» 4 сцены). Стали регулярно даваться «школьные спектакли».

Стр. 50

Форганг—выход на сцену.

Стр. 55

...кто-то из восточных немцев... поставил по ней фильм.—По-видимому, Бергман имеет в виду постановку «Войцека» в 1947 г. Г. К. Клареном.

Стр. 56

Берг Альбан (1885—1935)—австрийский композитор; представитель музыкального экспрессионизма. Автор оперы «Войцек» (1922).

Стр. 59

...Стриндбергу было это знакомо: силы.—«Силы»—важнейшая категория мировосприятия Стриндберга, используемая для символического осмысления уродства буржуазного миропорядка, привносящего дисгармонию в душу художника. «Силы»—область мистически ужасного, демонического, сверхъестественного, они проявляются у Стриндберга в форме «вещих» снов, предчувствий, видений, галлюцинаций, они терзают, пытаются, наказывают героев его пьес, часто приводят их на грань безумия.

Стр. 74

Маркс Гручо (Маркс Джулиус, 1895—1977)—американский актер-комик, один из знаменитых братьев Маркс.

Стр. 85

Рууд Сиф (р. 1916)—шведская драматическая актриса.

Стр. 94

Альмквист Карл Юнас Луве (1793—1866)—шведский писатель, в творчестве которого сочетались реалистические и религиозно-мистические мотивы.

Стр. 117

Бейер Нильс (р. 1903)—шведский театральный и кино-критик.

Стр. 125

«Чаплин» — шведский киножурнал, посвященный вопросам теории, истории и практики кинематографа, издается с 1959 г.

Стр. 129

Шёман Вильгот (р. 1924) — шведский режиссер театра и кино, во многом разделяющий художественные принципы Бергмана. В «бергмановском» стиле им созданы фильмы «Любовница» (1962), «Сестра моя, любовь моя» (1966) и т. д.

Стр. 131

Хаммарен Турстен (1884—1962) — шведский актер, режиссер, театральный деятель. Руководитель Гётеборгского городского театра и организованной при нем драматической студии, которую окончил Бергман, считавший Хаммарена своим прямым учителем. В творчестве Т. Хаммарена выразилась ведущая тенденция шведской театральной культуры этого времени — стремление к глубокой интеллектуально-психологической насыщенности и выразительной зрелищности спектакля. «Школа Хаммарена» предполагала владение актерским ансамблем, высокую исполнительскую культуру.

Стр. 134

Хёк Марианна — шведская журналистка и кинокритик, автор книги об Ингмаре Бергмане.

Стр. 135

Дальбек Ева (р. 1920) — шведская актриса театра и кино, снималась в фильмах Бергмана. *Бьорк Анита* (р. 1926) — шведская артистка кино и театра, ведущая актриса театра «Драматен». *Тулин Ингрид*. — См. комм. к с. 26.

Стр. 139

Седерберг Ялмар (1869—1941) — шведский писатель и литературный критик, мастер психологического романа, стилю которого свойственны ясность, отточенность и лаконизм. *Бергман Ялмар* (1883—1931) — шведский писатель и драматург, автор сатирических пьес, высмеивающих буржуазные нравы и фарисейскую мораль; наиболее известные произведения: роман «Клоун Як» (1930), пьесы «Сказка» (1916), «Ворота» (1923).

Ламм Мартин (1880—1950) — профессор истории литературы Стокгольмского университета, член Шведской академии, автор фундаментальных работ о творчестве Стриндберга.

Стр. 140

Шёстрём Виктор (1879—1960)—шведский актер и режиссер, основоположник «классической шведской киношколы», идейно-эстетические принципы которой связаны с романтизацией скандинавского патриархального быта. Герои Шёстрёма—гордые и мужественные индивидуалисты, раскрывающиеся в драматическом единоборстве с социальной несправедливостью и суровой природой. Творческий путь Шёстрёма завершился работой над образом профессора Борга в фильме Бергмана «Земляничная поляна».

Экман Хассе (р. 1915)—шведский актер, режиссер, сценарист. Его творчеству свойственна ироничность и пародийность. Играл в фильмах Бергмана «Тюрьма», «Вечер шутов».

Мальмстен Биргер (р. 1920)—шведский актер театра и кино.

Стр. 144

Куртц Мишель (1888—1962)—американский кинорежиссер, венгр по происхождению. Работу в театре и кино начинал в Венгрии (1912—1919); снимал фильмы на киностудиях Вены, Берлина, в скандинавских странах в жанре «костюмных фильмов». С 1926 г. работал в Голливуде, где занимался производством «развлекательной продукции», в частности приключенческих фильмов: «Капитан Блад», «Приключения Робина Гуда», «Морской ястреб», фильмов ужасов и вестернов.

Воли Рауль (1892—1973)—известный американский режиссер, мастер широкого жанрово-тематического диапазона; наибольшей популярностью пользовались его фильмы «Багдадский вор», «Нагие и мертвые», «Дикарка», «Цена славы», в которых, как правило, были заняты «звезды» Голливуда.

Моландер Густав (р. 1908)—шведский кино- и театраль- ный режиссер.

Стр. 145

...«магический театр» у Германа Гессе.—Важнейший мотив романа немецкого писателя Германа Гессе (1877—1962) «Степной волк» — некое воображаемое игровое пространство, на котором, как в театре, разыгрываются сцены внутренней жизни героя. Действие развивается в «магическом театре» стремительно и разнообразно, в нем приобретает визуальное и словесное выражение весь сложный комплекс чувств и мыслей, переживаемых человеком; идея «магического театра» своеобразно трансформируется в кинематографическом творчестве Бергмана.

Штрогейм Эрих Освальд фон (1885—1957)—американский актер и режиссер. Декадентские мотивы его творчества 20-х гг. сочетались с особым сатирическим натурализмом воссоздания отображаемой им буржуазно-аристократической среды.

Стр. 150

Шёберг Альф (1903—1981)—один из выдающихся представителей шведского театра и кино, актер и режиссер, блестящий интерпретатор классики (Шекспир, Мольер, Стриндберг). Большая часть его театральной деятельности связана с работой в «Драматене». Шёберг—создатель серии постановок Брехта в 60-е гг.: «Швейк на второй мировой войне», «Мамаша Кураж и ее дети», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Трехгрошовая опера».

Стр. 152

Веннберг Карл (р. 1910)—шведский поэт и прозаик.

Стр. 155

Брессон Робер (р. 1907)—французский кинорежиссер, постановщик известных фильмов по произведениям французского романиста *Ж. Бернаноса* (1888—1948) «Дневник сельского священника» (1950) и «Мушкет» (1967). Своеобразие его режиссерской эстетики определяется особенностями его творческих принципов: предпочтение естественной среды, приглашение актеров-любителей, отказ от традиций актерской школы «переживания» и т. д.

Стр. 156

Кокто Жан (1889—1963)—французский писатель, художник, театральный деятель, сценарист и кинорежиссер. Фильм «Кровь поэта», на который ссылается Бергман, создан в 1930 г. В фильмах Кокто нет четких границ между сном и реальностью.

Стр. 157

БЛМ («*Bonniérs litterära magasin*»)—литературный журнал, периодическое издание старейшей и наиболее крупной издательской фирмы Швеции «Бонньер», выходит с 1932 г. и освещает проблемы литературы и искусства.

Стр. 158

Нильсон Май-Бритт—известная шведская театральная актриса, ведущая актриса стокгольмского «Васатеатерн».

Стр. 163

Бьёрнстранд Гуннар.—См. комм. к с. 26.

Стр. 172

Фогельстрём Пер Андерс (р. 1917)—современный шведский писатель, автор известного романа «Помнишь ли ты этот город?».

Стр. 173

Андерссон Харриет.—См. комм. к с. 26.

Стр. 184

Хедебю Черстин (р. 1926)—шведская художница, сценограф. Работала над декорациями «Пра-Фауста» в Мальмё, часто выступает как художник по костюмам.

Стр. 192

Мидзогути Кэндзи (1898—1956)—один из зачинателей традиции японского кино, стремился создать у зрителя иллюзию присутствия, в его фильмах преобладают общие планы, снятые с одной точки. Среди лучших фильмов: «Жизнь О-Хару, куртизанки» (1952), «Сказки туманной луны после дождя» (1953), «Рассказы о Тикамацу» (1954).

Стр. 196

Поппе Нильс (р. 1908)—шведский актер, сценарист, режиссер, работал как акробат-эксцентрик, актер драматического театра. Создатель образа «маленького человека» в фильмах Бергмана—Юф («Седьмая печать») и пастор («Око дьявола»).

Стр. 198

Блюмдаль Карл-Биргер (р. 1918)—шведский композитор. Спор Блюмдаля со Стравинским, вероятно, относится ко времени постановки Бергманом оперы Стравинского «Похождения повесы» в 1961 году в «Операн», завоевавшей едва ли не самый шумный успех у критики и публики в театральной практике Бергмана.

Стр. 199

Видерберг Бу (р. 1930)—шведский режиссер, представитель «новой волны», автор фильмов «Эльвира Мадиган» (1967), «Джо Хилл» (1971) и др.

Стр. 200

«Дочери Тёре из Вэнге».—В качестве сюжета фильма «Девичий источник» Бергман использовал известную шведскую балладу «Дочери господина Тёре из Вэнге», существующую в многочисленных вариантах. По наиболее распространенной версии, три девушки стали жертвами собственных братьев, которых господин Тёре в юности выгнал из дома. Расправившись с убийцами, он узнал в них своих сыновей.

Стр. 202

Сергель Юхан Тобиас (1740—1814)—шведский скульптор-классицист.

Стр. 203

Густав I Ваза (1496—1560)—шведский король с 1521 г., герой многочисленных народных баллад, песен, произведений художественной литературы и искусства.

Стр. 205

Вине-Лундквист Мария (р. 1912)—шведская писательница, автор романа «Ветер во тьме».

Стр. 208

Стиллер Мориц (1883—1928)—шведский кинорежиссер.

«Кабинет доктора Калигари»—экспрессионистский фильм немецкого режиссера Роберта Винаера (1891—1938). «*Варьете*»—фильм немецкого режиссера Эвальда Андре Дюпона (1891—1956), поставленный в 1925 г. в жанре мелодрамы по роману Холлендера о жизни цирковых актеров, связанных сложными личными отношениями, приводящими их к трагической развязке. «*Нибелунги*»—фильм американского режиссера, немца по происхождению, Фрица Ланга (1890—1976), снятый в 1921 г. в стиле неоромантизма.

Стр. 209

Махата Густав (1901—1963)—чехословацкий кинорежиссер. В своих фильмах «Эротикон» (1929) и «Экстаз» (1932) сосредоточивался на поэтической интерпретации эротической тематики.

Стр. 215

Кулле Ярл (р. 1927)—шведский драматический актер, яркий артистический темперамент сочетает с даром аналитического отображения внутреннего мира героя. Для его творче-

ства характерна актуализация идейного содержания образа. Его герои, внешне сильные, мужественные люди, находятся в состоянии постоянного душевного разлада, мучительно ощущают свое несоответствие окружающей действительности. Исполнитель чеховских ролей: Астров, Платонов.

Стр. 216

Юсефсон Эрланд (р. 1921)—шведский актер театра и кино, участвовал в постановках Бергмана в «Драматене» «Сказок» Я. Бергмана, «Дознания» П. Вайса, «Школы жен» и «Критики «Школы жен» Мольера. Сменил Бергмана на посту руководителя «Драматена».

Стр. 229

Сивертс Сигфрид (р. 1882)—шведский писатель, мастер остросатирического гротеска. Автор пьес «Преступление» (1933), «Игра на море» (1938).

Оркестр Лотте Ленъя и Льюиса Рута—американский оркестр, работавший в традициях искусства кабаре. *Лотте Ленъя* (р. 1908)—австрийская певица и драматическая актриса, исполнительница многих ролей в первых пьесах Б. Брехта и первая исполнительница песен Курта Вайля. После эмиграции в 1935 г. выступала на Бродвее, в частности с Льюисом Рутом.

Стр. 242

Дельбланк Свен Аксель Херман (р. 1931)—шведский прозаик, эссеист, драматург, преподаватель Упсальского университета. В начале творческого пути испытал значительное влияние модернизма. Воздействие на формирование творческого облика Дельбланка оказала популярная в Швеции в 60—70-е гг. школа «документализма» или «литературы факта»; идейное содержание его произведений («Ослиный мост», 1970; «Примавера», 1973; «Гуннар Эмманюэль», 1978) отличается резкая социально-критическая направленность.

Стр. 247

Пенн Артур (р. 1922)—американский режиссер. Автор фильмов «Бонни и Клайд» (1967), «Маленький большой человек» (1970). Режиссерский почерк Пенна характеризует сочетание юмора с глубоким драматизмом; внимание этого художника чаще всего сосредоточено на «изгоях общества», людях, не умеющих или не желающих приспособливаться к жестоким законам реального мира.

Стр. 272

«Седьмая печать» («Det sjunde inseglet», 1956). Приз Международного фестиваля в Каннах (1957). В главных ролях: Макс фон Сюдов (Рыцарь), Гуннар Бьёрнстранд (Йонс), Нильс Поппе (Юф), Биби Андерссон (Миа), Гуннель Линдблум (девушка) и др.

Стр. 319

«Фанни и Александр» («Fanny och Aleksander», 1983). В главных ролях: Аллан Экдалл (Оскар), Ева Флёринг (Эмили), Бертиль Гюве (Александр), Эрланд Юсефсон (Исак Якоби), Ян Мальмстед (Епископ), Барье Альстедт (Карл), Ярл Кулле (Густав-Адольф) и др.

Стр. 472

Сойя-Йенсен Карл Эрик (р. 1896)—датский прозаик и драматург, тяготеющий к экспериментальным поискам в области художественной формы.

Стр. 473

...традиция Каспера-Касперля.— Касперль (Кашперль)—персонаж немецкого народного кукольного театра, получившего широкое распространение в XVI—XVII вв. в европейских странах. В английской кукольной комедии Касперлю соответствовал Панч, в Италии—Пульчинелла, в Голландии—Пикельгеринг, в Польше—Копленьяк, в Чехии—Кашпарек и т. д.

Верфель Франц (1890—1945)—австрийский писатель, основоположник австрийского экспрессионизма в лирике и драме. Антифашистская пьеса «Якобовский и полковник» написана в 1944 г.

Хедберг Оле (1899—1974)—известный шведский прозаик, инсценировка его романа «Бешенство» (1945), поставленная Бергманом, была театральным дебютом режиссера.

...«Камерные пьесы» Стриндберга...—«Камерные» пьесы («камышпель») были написаны в соответствии с эстетической программой «Интимного театра» в 1907 году: «Буря» («Непогода»), «Пепелище», «Соната призраков», «Тонтен-Инзель» («Остров мертвых»), «Пеликан». «Камерными» пьесы этого цикла названы в соответствии с традицией камерного жанра в музыке, по логике которых выстроена композиция «камышпель».

Стр. 475

Валье-Инклан-и-Монтенегро Рамон Мария дель (1869—1936)—испанский прозаик и драматург, создатель своеобразного по форме жанра «эсперпенто» (букв.: «чудище»), в котором в гротескной, заостренной форме воспроизводится современная ему действительность.

Стр. 478

Дальгрен Ф. А. (1816—1895)—шведский писатель, автор романа «Люди из Вермланда» (1846). По мнению критики, история «деревенских Ромео и Джульетты» (в главных ролях Макс фон Сюдов и Биби Андерссон) была показана театром с мастерским сочетанием комедийной и серьезной интонаций.

Стр. 480

Вайс Петер (1916—1982)—немецкий драматург, проживший часть жизни в Швеции; принадлежал к направлению политического театра 60-х гг. Среди его лучших пьес антифашистская драма «Дознание».

Стр. 482

Форсель Ларс (р. 1928)—шведский драматург, сатирические пьесы которого «Девушка из Монреаля», «Шоу», «Сорви-голова», «Мэри Лу», «Швеция, Швеция» и др. написаны в традициях европейского фарса с использованием приемов гротеска, бурлескной карикатуры. Среди любимых мотивов его творчества—мотив «клоунады» как модели современного типа жизни.

Добени Питер (1921—1975)—английский импресарио и театральный менеджер, организатор Международных театральных сезонов в «Олд-Вик», созданных с целью расширения кругозора лондонских зрителей. К участию в этих «сезонах» приглашались ведущие театральные коллективы мира: МХАТ, «Комеди Франсез», «Шиллер-театр», Национальный театр Греции и т. д.

Стр. 483

Сондхайм Стивен (р. 1930)—американский поэт и композитор, работающий в жанре мюзикла.

Т. Н. Суханова

Содержание

Ингмар Бергман в театре

Два интервью.

Перевод с английского И. Париной.

7

Хенрик Шегрен. Режиссер: Ингмар Бергман.

(Дневник постановки в театре «Драматен» драмы Георга Бюхнера «Войцек».) *Перевод со шведского А. Афиногеновой.*

45

Ингмар Бергман в кино

Бергман о Бергмане.

Перевод со шведского Н. Беляковой и А. Славинской.

125

Ингмар Бергман. Седьмая печать.

Перевод со шведского Е. Суриц.

272

Ингмар Бергман. Фанни и Александр.

Перевод со шведского А. Афиногеновой.

319

Летопись творчества Бергмана.

Перевод с английского С. Бунтмана.

472

Е. С. Громов. Ингмар Бергман. Грани противоречий. 486

Комментарии

511

**БЕРГМАН
о БЕРГМАНЕ**

*Ингмар
Бергман
в театре
и кино*

Редактор *Ю. А. Козловский*

Художник *В. И. Харламов*

Художественный редактор *А. Н. Алтуни*

Технические редакторы *Е. Р. Черепова, И. К. Дергунова*

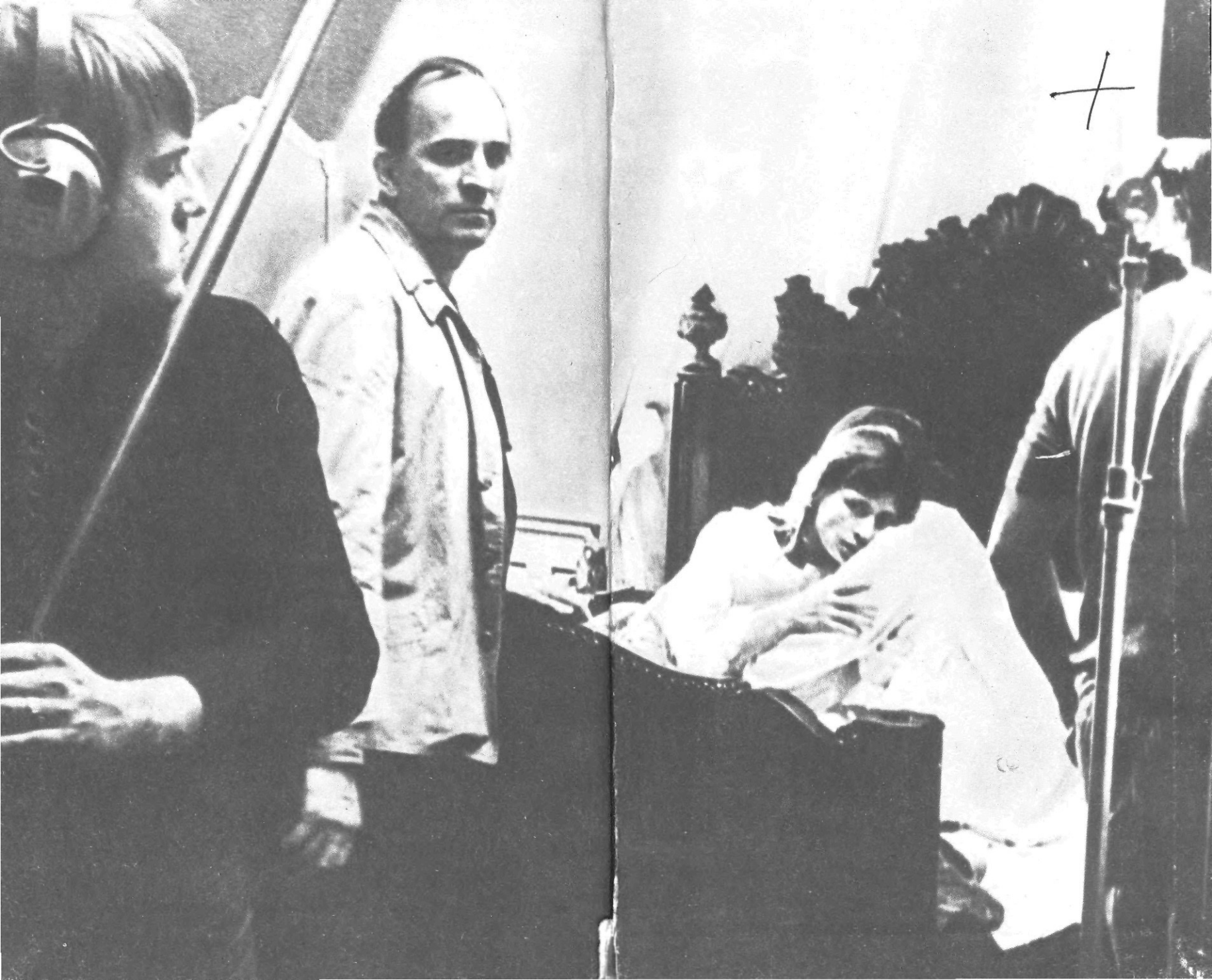
Корректоры *Р. Х. Пунга, Е. В. Рудницкая*

ИБ № 2058

Сдано в набор 30.11.84.
Подписано в печать 27.12.85.
Формат 84x108/32. Бумага офсетная.
Гарнитура эксцельсиор. Печать офсетная.
Условн. печ. л. 27,72 + 3,36 печ. л. вклеек.
Усл. кр.-отт. 62,58. Уч.-изд. л. 35,52.
Тираж 30000 экз. Заказ № 1256.
Цена 2 р. 00 к. Изд. № 1614.

Издательство "Радуга" Государственного
комитета СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119859, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано с пленок ордена Октябрьской
Революции и ордена Трудового Красного
Знамени МПО "Первая Образцовая
типография имени А. А. Жданова"
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по
делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. Москва, 113054, Валовая, 28
на Можайском полиграфкомбинате
Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по
делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 93.





**Издательство
Радуга.**