

Ингмар Бергман

Ингмар Бергман



Ингмар Бергман

Ингмар Бергман



Издательство «Искусство» Москва, 1969



Ингмар Бергман

Статъи

Рецензии

Сценарии

Интервю



778 И
Б 48

Составитель сборника
Н. Городинская

8-1-5
134-69

Материалы, включенные в этот сборник, призваны познакомить читателя с творческим обликом крупнейшего кинематографиста современной Швеции Ингмара Бергмана. Материалы эти подбирались таким образом, чтобы возможно полнее очертить круг вопросов, основополагающих для его творчества, чтобы представить наиболее характерные суждения критиков и искусствоведов о его фильмах.

Бергман — художник противоречивый и сложный, с необычайной полнотой выразивший в своем творчестве тот общий кризис идей и прежде всего морали, который давно уже переживает Запад. Не обладая хоть сколько-нибудь позитивными взглядами на действительность, бесконечно далекий от веры в возможность жизненного переустройства, Бергман вместе с тем всем своим творчеством выносит безоговорочный приговор буржуазному обществу как обществу изжившему себя, разлагающемуся. Если фильмы Луиса Бунюэля называют апокалиптическими, пророческими, то произведения Бергмана можно с полным правом считать своего рода «дневниковой записью» этого процесса гибели. Вера, семейные отношения, этика, культура, такие естественные человеческие чувства, как любовь, и даже инстинкт самосохранения,— все это предстает в картинах Бергмана со знаком минус, все кажется «устаревшим», обесцененным, утратившим свой первоначальный смысл. В этих картинах общество предстает уже не больным, а агонизирующим.

По книге И. Доннера, лучшие главы которой здесь помещаются, и по подборке рецензий из шведской прессы различных направлений читатель без труда поймет, что буржуазная критика

относится к Бергману настороженно, а подчас и резко неприязненно — это понятно: его искусство не утешает и не отвлекает, но пугает. Кроме того, внимание может привлечь и парадоксальность противоречий в суждениях критиков: один превозносит то, что другой безжалостно осуждает. Эта противоречивость отражает не только реальную сложность фильмов Бергмана, но и очевидное стремление буржуазной критики еще более запутать зрителя, закрыть спорами о религиозно-нравственных моментах социальную остроту и бескомпромиссность его творчества.

Бергман — щедро и разносторонне одаренный человек: кино-режиссер, писатель, крупный деятель драматического и оперного театра, постановщик, в частности, чеховской «Чайки». Представленные здесь два его сценария — лишь образцы его литературной деятельности, довольно значительной и не менее интересной, нежели его фильмы, о чем читатели могут судить сами, сравнив сценарий и фильм «Земляничная поляна», шедший на наших экранах.

Статьи и интервью Бергмана несут на себе явную печать субъективности, а иногда — полемической заостренности, объяснимой как раз необъективностью буржуазной критики. Но его суждения и мысли об искусстве оригинальны и остры, оценки фильмов режиссеров из других стран полны уважения и тонкого вкуса. Он чуток на все новое, свежее, он не стесняется признаться, что завидует тем своим коллегам, кто способен нести людям что-то положительное и жизненное. Фильмы его отражают прежде всего шведские внутренние конфликты. Но его творчество давно уже имеет международный резонанс, ибо помимо блестящего мастерства его фильмы несут истину о всем мире рухнувшего индивидуализма и духовной нищеты. Литература о Бергмане, изданная в разных странах, — громадна. При всем желании здесь невозможно было использовать ее даже в виде фрагментов. Но отметим, что в этом и не было особой нужды, поскольку никто так внимательно не следит за его метаниями и никто так хорошо не понимает его боль, как шведские журналисты.

Разумеется, в сборнике не все равноценно. Стремление представить по возможности разные точки зрения на место и роль Бергмана в современном шведском искусстве вынуждало порой брать статьи и рецензии, которые могут показаться несовершенными по своему анализу и не всегда убедительными в оценках. Точку зрения советского киноведения читатель найдет во вступительной статье Б. Чиждова, а также в размышлениях Р. Юренева по поводу фильма «Молчание».

Ингмар Бергман в поисках истины

— Смерть. Когда ты перестанешь задавать вопросы?

Рыцарь. Никогда.

И. Бергман. «Седьмая печать».

В современном западном кино Ингмар Бергман — фигура характерная и вместе с тем исключительная. Кино как искусство заняло к середине XX века равноправное место в ряду других искусств, более того — получило по сравнению с ними ряд преимуществ. Предельно точное, документальное отображение действительности в сочетании со способностью преобразовать эту действительность, возможность в непосредственном поведении людей раскрывать их сокровенные побуждения, строить действие и — одновременно — передавать сложное движение авторской мысли, способность обращаться к каждому зрителю в отдельности и — одновременно — охватывать многомиллионные массы, вовлекать зрителя в действие и — одновременно — обращаться к его сознанию — все эти качества, выработанные кино в результате длительной эволюции, ныне привлекают к нему крупнейшие таланты, видящие в нем наиболее действенное средство выражения. Современный кинематограф становится кинематографом *авторским*, он выдвигает тип художника-мыслителя, которому, выражаясь словами Достоевского, «нужно мысль разрешить...».

Бергман начал свой творческий путь как театральный режиссер и драматург, и позже, когда кино заняло в его жизни преобладающее место, он продолжал много и плодотворно работать в театре. Характерно, однако, что в мировое искусство Бергман вошел именно как кинорежиссер (вернее — как киноавтор). Дело здесь, пожалуй, не только в том, что кинематограф легче, чем театр, перешагивает национальные границы. Само киноискусство, каким оно сформировалось к середине века, оказалось наи-

более подходящей сферой для воплощения художественных идей, обуревавших Бергмана. И не его одного.

Бергману свойственно обращаться к главным и наиболее острым проблемам современной духовной жизни на Западе. Чрезвычайная чуткость и восприимчивость к веяниям европейской художественной мысли не мешает режиссеру быть связанным глубокими корнями с национальной почвой, со шведскими и шире — скандинавскими культурными традициями.

«Скандинавские страны,— писал А. В. Луначарский,— с их населением закаленных суровым климатом крестьян и рыбаков, большею частью в одиночку ведущих борьбу с природой, теперь, втягиваясь в капиталистический круговорот сердцем своей интеллигенции, с невероятной глубиной переживают кризис современного индивидуализма.

Какие имена — Сёрен Кьеркегор, Генрик Ибсен, Арне Гарборг, Кнут Гамсун, Август Стриндберг! Никто, не исключая самого Достоевского, не изображал с таким терзающим и страдающим надрывом искания выхода изолированной личности»¹.

Сам Бергман неоднократно говорил об огромном влиянии на него творчества его соотечественника Августа Стриндберга, у которого он воспринял и ряд формальных приемов драматургического построения и — что гораздо важнее — некоторые общие особенности художественного видения мира. Слова Т. Манна о Стриндберге, о его «то гротескной, то отталкивающей, а затем вновь и вновь оваянной высокой, трогательной красотой человечности»² — могут быть с полным правом отнесены и к Бергману.

Не меньшее значение для формирования художественного мира режиссера имели и другие, лежащие за пределами собственно искусства впечатления от шведской природы и архитектуры, от обстановки в доме его отца-пастора, от торжественных церковных служб и их прозаической закулисной стороны. Бергман говорил, что, будучи сыном священника, он с детства привык видеть изнанку жизни и смерти. Пока его отец служил обедню в какой-нибудь провинциальной церкви, маленький Ингмар рассматривал прихожан или стенные росписи или просто бродил поблизости. Впечатления детства залегают глубоко на дно души, и, когда много лет спустя режиссер задумал «Седьмую печать», он вдохновлялся не только гравюрой Дюрера «Рыцарь и Смерть», но и наивными стенными росписями в старой шведской церкви.

¹ А. В. Луначарский, Сочинения, т. 5, М., Гослитиздат, 1965 стр. 218.

² Т. Манн, Сочинения, т. 10, М., Гослитиздат, 1961, стр. 438.

Бергман, творчество которого столь далеко от папвной непосредственности, особенно дорожит этой связью: «Моя цель была рисовать так, как рисовали средневековые художники, с той же объективной заинтересованностью, с такой же восприимчивостью и радостью»¹.

Христианские мотивы занимают важное место в фильмах Бергмана. Обращение к библейским и евангельским текстам как к литературному первоисточнику вообще характерно для многих современных художников Запада. Мотивы христианской мифологии возвращаются в искусство не обязательно как религиозные символы, но прежде всего как художественные образы, через которые на протяжении многих столетий преломлялась духовная жизнь Европы. Что касается отношения Бергмана к собственно религиозной вере, то оно претерпело сложные изменения и наложило свою печать на эволюцию его творчества. И все-таки религиозные мотивы связаны не столько с существом бергмановской мысли, сколько со способом ее выражения. «Когда кажется, что в фильмах Бергмана речь идет о боге, на самом деле речь идет о чем-то другом», — прощипательно замечает шведский критик Йорн Доннер.

Определяющим для творчества зрелого Бергмана является философский, мировоззренческий подход к действительности. Нерв его произведений проходит там, где бытовые ситуации и фигуры (воспроизведенные с полной достоверностью) переносятся из житейского плана в иное измерение, повествование переходит в притчу, и все детали наполняются переносным, метафорическим смыслом.

Вместе с тем режиссер не растворяет материальную, конкретно-чувственную основу своих образов в их отвлеченном, иносказательном значении. Своеобразие и сила зрелого Бергмана в энергичном и органическом сочетании реалистической жизненности со смелой идеализацией, можно даже сказать — *идеологизацией* образов.

Фильмы Бергмана отражают тревожное и угнетенное состояние духа, страстные, порой иступленные поиски истины. Время от времени, словно устав от мучительного нервного напряжения, Бергман пишет и ставит забавные, изящно стилизованные комедии, но смех его порождает беспокойство. В общем, смотрим ли мы «черные» или «розовые» фильмы Бергмана, воспроизводятся ли в них современные бытовые ситуации или средневековые легенды, мы чувствуем где-то в глубине одну и ту же затаенную и упорную мысль.

¹ Цит. по кн.: Siclier, Ingmar Bergman, Paris, 1960, p. 119.

Бергман пришел в искусство в начале 40-х годов. Было ему тогда немногим более двадцати лет (он родился 19 июля 1918 года). Период его духовного созревания был связан со временем, когда на Европу упала тень свастикки, когда готовилась, а затем разразилась схватка между фашизмом и силами демократии. Трагические события небывалых масштабов захлестнули Европу и весь мир. Но Швеция сохраняла нейтралитет, она осталась в стороне от грандиозной схватки, в которой решались судьбы человечества. Историческая буря бушевала у самого порога шведского дома, а в самом доме царили внешнее благополучие и затаенный страх. В самые жестокие годы Швеция устранилась от борьбы с фашизмом, отгородилась своим нейтралитетом от общей трагедии. И много лет спустя мысль об этом продолжает мучительно бродить в сознании многих честных граждан «самой благополучной» европейской страны.

Что оставалось делать тем, кто, подобно Бергману, не могли и не хотели отгородиться от коллективной драмы человечества?

Их соучастие выразилось прежде всего в форме «сопереживания». Протест против тоталитаризма фашистского типа явственно звучит в первом сценарии Бергмана, получившем экранную жизнь в постановке Альфа Шёберга, — «Травля» (1944). Облику учителя-садиста по прозвищу «Калигула» Бергман намеренно придал черты Гимmlера.

После окончания войны шведские художники проявляют повышенную чуткость к нравственной проблематике европейского искусства, в котором отразился опыт борьбы с фашизмом. И Бергман в качестве театрального режиссера наряду с пьесами национальных авторов и трагедиями Шекспира ставит Камю и Ануя, Брехта и Артура Миллера. Две пьесы стоят у истоков его театральной карьеры — это «Соната призраков» Августа Стриндберга и «Калигула» Альбера Камю. Именно эти спектакли принесли Бергману первое признание в качестве театрального режиссера.

Обращение к опыту современного европейского искусства характеризует лишь одну сторону творчества Бергмана. Главное, что занимает его как художника, в особенности как режиссера кино, это вопросы, выдвинутые шведской действительностью.

«Ингмар Бергман, вероятно, с наибольшей силой выразил отчаяние и жажду нежности у послевоенной молодежи, — пишет шведский киновед Руне Вальдекранд. — Его герои — люди, затерянные в существовании, выброшенные из общества, потерявшие самих себя. Их реакции резки, их поведение бескомпро-

миссно. Идеализм молодости, жадные поиски веры вдохновляют их и подтачивают одновременно»¹.

Постепенно, из года в год, от фильма к фильму, Бергман шел к все более глубокому и обобщенному пониманию проблем национальной действительности, все более самоопределяясь как национальный художник и одновременно преодолевая регионализм. То, что европейское «открытие» Бергмана началось с фильма «Улыбки летней ночи», можно рассматривать как случайность. Но то, что это открытие произошло в 1956 году,— факт закономерный: достигший творческой зрелости художник был готов к тому, чтобы нести на своих плечах бремя мировой славы. Однако дело не только в этом. Многие исследователи творчества Ингмара Бергмана совершенно справедливо отмечают, что примерно в середине 50-х годов идейно-нравственные проблемы, которые уже успели стать традиционными в шведской литературе и искусстве, оказались наиболее острыми и злободневными для большинства стран Западной Европы.

Следует добавить, что Бергман как раз и сумел поставить шведские мотивы в связь с общеевропейским движением художественной мысли, сумел придать им особую остроту и общезначимость. Произошло это, повторяю, не сразу.

Фильмы, поставленные Бергманом в 40-е годы, содержат резкую социальную и нравственную критику шведской действительности. В своих ранних картинах Бергман охотно показывает Швецию «с черного хода», изображает нищету, материальную и нравственную неустроенность людей, выброшенных из жизни, оставшихся за бортом упорядоченного и благополучного общества, не нашедших себе применения и опускающихся на дно. Тема тусклой, засасывающей повседневности получает почти аллегорическое выражение в фильме «Корабль идет в Индию» (1947), где действие происходит на старой, никуда не годной морской посудине, стоящей на приколе и медленно погружающейся в прибрежный ил, в то время как действующие лица все глубже увязают в тине быта и мучительных, болезненно-психологических проблем.

Но в том же фильме возникает и тема нравственного противостояния человека силе враждебных обстоятельств. «Нельзя оставаться в одиночестве,— говорит героиня фильма,— это все равно, что умереть». Ей вторит Юхан (которого играет любимый актер раннего Бергмана Биргер Мальмстен): «Нельзя все время поддаваться течению, а то увязнешь и уж больше не выберешься».

¹ R. Waldekranz, Le cinéma suédois, Stockholm 1953, p. 34.

Бергман вывел на шведский экран героев со сломанными судьбами, ущербной психикой, болезненными страстями, за что тут же и получил от критики упрек в пристрастии к уродливому и склонности к декадансу. Однако изображение мрачных, мучительных сторон жизни не было для режиссера самоцелью, оно заставляло зрителей задуматься над положением общества в целом. Ведь в ситуации отверженных и гонимых у Бергмана неизменно оказываются люди наиболее чуткие, ранимые, восприимчивые к проявлениям жестокости и несправедливости. И особенно незащищенным, особенно ранимым становится человек, когда он любит и страдает не столько за себя, сколько за другого.

Склонность Бергмана к изображению темных сторон социальной действительности, жертв общественного лицемерия и несправедливости может увести мысль читателя в сторону аналогий с итальянским неореализмом. Между тем здесь имеют место не столько сходства, сколько различия, подобно тому как принципиально различной была послевоенная ситуация в Италии и Швеции.

Итальянское киноискусство отразило демократический подъем в стране, народ которой поднялся на борьбу и с оружием в руках сверг фашистскую диктатуру. Неореализм был духовным наследником антифашистской революции. Его художественная критика итальянского общества была столь бескомпромиссной именно потому, что проводилась еще с верой в грядущие социальные перемены, в ожидании таких перемен.

В Швеции не было демократического подъема, не было реальной исторической перспективы преобразования общества, как не было и таких социальных противоречий, которые делали бы неизбежными поиски новых путей. В вопиющем противоречии с видимым благополучием шведской действительности находилось мироощущение тех художников, которые чувствовали изжитость и мертвенность привычного уклада. Именно таким художником был Ингмар Бергман.

В шведской действительности он искал такие стороны, которые возможно резче и очевиднее диссонировали бы с общераспространенными представлениями о царящем благополучии, и благонамеренные люди обвиняли его в нарочитой мрачности и очернительстве.

Колорит ранних бергмановских фильмов действительно чрезвычайно мрачен. В их стилистике чувствуется пристрастие к натуралистическим приемам и экспрессионистическим эффектам. Правда, присутствует в них и та поэтическая атмосфера, которая свойственна французским фильмам 30-х годов. Бергман

недаром прошел в юности через увлечение картинами Карне и Дювилье.

На первых порах в фильмах Бергмана преобладают павильонные съемки с характерными «рембрандтовскими» эффектами освещения. Кадр погружен в полумрак, по углам залегли тревожные тени, резкие направленные блики света выхватывают из темноты то бледное лицо, то блуждающий взгляд, то характерную деталь, нередко получающую символическое значение. Сама фотографическая фактура кадров резка, контрастна, без полутонов, с прямыми переходами от белого к черному, от освещенных участков к полному мраку. Пространство замкнуто, действие происходит, как правило, в тесных и захламленных помещениях, и даже в натуральных съемках не чувствуется простора: небо висит низко, горизонт загорожен или затянут туманом.

Пластическая концепция замкнутого пространства соответствует у Бергмана теме тюрьмы. «Тюрьма» — так и называется его фильм 1948 года, который вобрал в себя главные мотивы раннего творчества режиссера.

Фильм этот интересен и тем, что в нем впервые Бергман выступил одновременно и как режиссер, и как автор сценария (до этого он делал свои картины по чужим сценариям или по литературным произведениям).

Бергман воспринял многие бродячие мотивы современного западного искусства. Таков мотив жизни как бреда сумасшедшего и мотив «ада на земле», заставляющий вспомнить прежде всего пьесу Ж.-П. Сартра «За закрытыми дверями» (1944), но восходящий к Достоевскому. Амбивалентная формула Сартра: «ад — это мы сами» и «ад — это другие» — послужила как бы исходной точкой для развития бергмановской мысли. В фильме изображается повседневный, прозаический ад буржуазного существования, порабощенность человека силой внешних обстоятельств. Картина все еще перенасыщена бытом, но его изображение, при всем своем натурализме, тяготеет к поэтическому, метафорическому переосмыслению. Теснота, духота, неприглядность жизни выступают не только как признаки материальных условий существования; создается тягостная, невыносимая нравственная атмосфера. Человек окружен, задавлен не вещами даже — тенями вещей. Отсюда и экспрессионистические эффекты стиля.

Сам Бергман отрицает свою связь с экспрессионизмом, он говорит об «очищающих ветрах Балтики». Действительно, со временем его стиль очистился, изобразительная фактура стала прозрачной. Проблема человека в современном мире была поставлена с иной, чем у экспрессионистов, ясностью и остротой. Но произошло все это не сразу. В «Тюрьме» и других ранних фильмах

Бергмана, как и у экспрессионистов, напряженность субъективного протеста преобладает над ясностью взгляда. Как и его герои, Бергман оказывается в положении человека, окруженного хаосом мира, хором теней, вспышками злого света, которые не освещают — ослепляют. Экспрессионистический натурализм связан с ощущением давленности бытом, порабощения человека чуждыми силами; обыденщина начинает гримасничать, превращается в кошмар, в навязчивое видение.

Тот, кому дано было прочувствовать все это в полной мере, приходит к тому, что задается вопросом: стоит ли вообще жить в этом нелепом и жестоком мире. Так оказывается на пороге самоубийства герой фильма, журналист Томас (Биргер Мальмстен). Последней каплей, переполнившей чашу и заставившей героя новыми глазами взглянуть на окружающую жизнь, оказалась история Биргитты, юной девушки, выброшенной на панель ее женом.

Сюжетная линия Биргитты изобилует мелодраматическими преувеличениями, ситуации педалированы до предела: здесь и убийство новорожденного женихом-сутенером, и вещие сны, перегруженные символами, и краткая идиллия с Томасом, и заключительное самоубийство героини. В том, как Бергман форсирует тон повествования и внешние эффекты, чувствуется гнев и смятение самого режиссера, погруженного вместе со своими героями в ад и тщетно взывающего к справедливости.

Исходным толчком для развития всего действия как раз и оказывается идея некоего безумца, предлагающего режиссеру Мартину поставить фильм о том, как дьявол провозгласил себя правителем мира: «Дьявол объявляет, что тот, кто бросил первую атомную бомбу, будет предан суду. Будет предана суду также девушка, пошедшая на аборт. Те, кто верит, могут продолжать верить. Ведь в конце концов какая цель у дьявола? У него нет цели. Не понимаю, право, почему его называют злым духом. Он только и делает, что удовлетворяет потребности человека. Ну, а бог — тот, наверное, умер. Таким образом, все упрощается. И жизнь предстает перед нами в виде хихикающего шедевра».

В этих немногих словах — сжатый конспект художественных идей бергмановского творчества: дьявол и бог, вера и неверие, принятие жизни и отказ от нее, элементарные потребности и конечные цели... Идеи сложные, многозначные, зачастую причудливо маскирующие свое реальное содержание.

В «Тюрьме», после того как вопросы поставлены в инскапательной форме, автор переключает действие в бытовую план и позволяет нам на время забыть о словах старого безумца. Журналист Томас берет на себя задачу конкретизировать замысел,

который режиссеру Мартину кажется неосуществимым. За пятнадцать лет до феллиниевского «8½» Бергман поставил фильм о том, как не удалось поставить фильм. Но и сам Бергман не был здесь первооткрывателем, нити его замысла тянутся в сторону творчества Пиранделло (впрочем, и Августу Стриндбергу были свойственны искания, аналогичные исканиям итальянского драматурга).

Томас, волею обстоятельств, вынужден пережить в действительности то, о чем собирался повествовать в сценарии, и это ставит под вопрос не только его литературный замысел, но и самую его жизнь. Исполненный ужаса и отвращения, он хочет укрыться в смерти и пытается увлечь туда вместе с собой и свою жену, Софи. Но женщина, считает Бергман, связана с жизнью более глубокими и прочными корнями, ибо ей дано порождать новую жизнь. Потому-то Софи отказывается от самоубийства и удерживает Томаса у края пропасти. Что бы там ни случилось, жизнь священна. Недаром ведь дьявол (а дьявол здесь — антифраз) на равных основаниях «предаст суду» и того, кто первым сбросил атомную бомбу, и девушку, совершившую аборт.

Бергман убежден, что нет ничего ужаснее того отчаяния, на которое обрекает себя женщина, отказавшаяся от материнства. И юная Биргитта гибнет окончательно и бесповоротно главным образом потому, что она косвенно виновна в смерти своего ребенка.

Утверждение высшей ценности жизни нужно Бергману всем не для того, чтобы укрепиться на позициях некоего абстрактного стоицизма. Это еще не решение вопроса: это пока только отказ от чисто негативного решения. Вместе со своими героями, вместе со своими современниками Бергман остается в мире, чтобы вновь и вновь задавать вопросы. Миф о Сизифе не прельщает его. Он катит свой камень не для того, чтобы увидеть его падение, но чтобы подняться как можно выше по бесконечному склону. И заключительные слова режиссера Мартина только по видимости снимают исходный вопрос. На самом деле они повторяют его на новом уровне: «Ваш сценарий нельзя поставить: он приводит к вопросу, на который нет ответа. Ответ, пожалуй, мог бы отыскаться, если бы мы верили в бога. Поскольку мы в него больше не верим, выхода нет».

Мартин и Томас от постановки фильма отказались. Но Бергман-то свой фильм поставил! Раз существует жизнь, должно существовать и искусство. А искусство Бергман понимает как способ задавать вопросы.

«Выхода нет», «жизнь — хихикающий шедевр», только глупец может задавать вопросы, на которые нет ответа,— эти идеи по-

сились в воздухе. Пройдет всего несколько лет, и в центре внимания западной художественной мысли окажутся «хихикающие шедевры» драматургии абсурда. Но Бергман шел в искусстве иным путем. Он не мог успокоиться на чистом отрицании. Не хотел обречь себя на одиночество, утратить связь с другими людьми; и понимал, как легко попасть в этот омут человеку, плывущему по течению.

Мотив одиночества, изолированности человека отчетливо звучит в фильме «Жажда» (1949), вступая в прямое взаимодействие с темой нейтрализма. Основная часть действия происходит в вагоне международного экспресса Базель — Стокгольм, идущего из одной нейтральной страны в другую и по дороге пересекающего разгромленную, лежащую в развалинах Германию. На остановках голодные люди толпятся под окнами поезда в надежде получить кусок хлеба. А герои фильма Рут и Бертиль (шведы), запертые, как в клетке, в комфортабельном купе, отданные во власть своих личных кошмаров, занимаются нравственным самоистязанием и жестоким взаимным мучительством. (Тринадцать лет спустя Бергман создаст «Молчание», в котором с предельной, моментальной невыносимой жестокостью повторит мотивы «Жажды».)

Трудно найти у Бергмана фильм, в котором не возникала бы тема человека, виновного в том, что он отказался разделить страдания других людей. Эгоистическую замкнутость, равнодушие режиссер рассматривает как нравственное преступление. А каково наказание? Устами Альмана из «Земляничной поляны» он отвечает: «Приговор?.. Полагаю, что обычный... Одиночество».

Если бы Бергман увидел в одиночестве фатальную неизбежность, тут бы ему и остановиться. (Заслужил бы он тогда великую честь — числиться в предшественниках Антониони.) Но Бергман не останавливается, ибо чувствует, что по зыбкой почве идет: остановка равносильна смерти — засосет. И перед своими героями, пока они не остановились, пока они не омертвели душой, художник оставляет открытым путь к спасению, к пробуждению от нравственной летаргии — как пробудился на закате жизни старый профессор Борг.

В начале 50-х годов в творчестве Бергмана происходит заметный сдвиг. Проблематика остается прежней, но меняются акценты. Художника теперь меньше интересуют герои, находящиеся в состоянии внешнего конфликта с обществом — обделенные, ущемленные, отверженные. Внешние обстоятельства отступают на второй план, в центре внимания оказываются нравственные проблемы. В такой переакцентировке была своя логика. Поскольку

буржуазная Швеция дала своим гражданам возможность жить в условиях относительной материальной обеспеченности, то герой-пария перестал быть той фигурой, в которой получали выражение самые существенные, наболевшие конфликты. Поэтому более острой оказалась постановка вопроса, имеющая в виду самого что ни есть благополучного члена общества.

Жак, герой радиопьесы Бергмана «Город» (1951), так объяснял свое душевное состояние: «Я люблю радости жизни. Но вот я узнаю, что в глубине колодца кто-то нашел отрубленные руки. Мне известно, что собираются казнить Анну Шальтер. Знаю я и о том, что творит Оливье Мортис. А главное, я познакомился с балериной по имени Мари. И благодаря стечению всех этих обстоятельств я чувствую, как возникло невыносимое противоречие между моей столь приятной для меня личной жизнью и этим городом, зловонной и черной массой, с узкими улицами, полными шума. Я искал убежища у женщин и в вере. Я пытался укрыться за моим так называемым художественным творчеством. Но это все пустое, и беспокойство отныне не покидает меня»¹.

Тема, которая здесь звучит,— это тема совести. Она и раньше присутствовала в бергмановских фильмах, но теперь она очищается от посторонних примесей. Трудно отделаться от впечатления, что устами Жака говорит сам автор. Как бы там ни было, отныне Бергман будет смотреть на мир глазами людей, которых «не покидает беспокойство», потому что их нравственное чувство переступило границы, определяемые личным благополучием или личным неустройством.

Соответственно меняется и стилистика фильмов. Быт все чаще отступает, но лишь для того, чтобы оставить человека один на один с тревожными вопросами совести — с нерешенными проблемами времени. Вольный, залитый солнцем, трепещущий под ветром пейзаж становится необходимым компонентом бергмановских фильмов, играя в них двойственную роль: природа принимает героев под свою сень, даря их минутами ни с чем не сравнимого счастья, и она же своей равнодушной красотой подчеркивает отчаяние человека в моменты душевных кризисов и катастроф.

Именно в этот период Бергман сближается с национальной традицией шведского кино, от которой он был достаточно далек в первые годы творчества. Более полувека назад, на заре существования кинематографа как искусства, шведское кино первым создало национальную школу — школу шведского фильма, ставшую общекультурным явлением и перешагнувшим национальные

¹ Цит. по кн.: Jean Bé ranger, Ingmar Bergman et des films, Paris, 1959, p. 42.

границы. При этом оно опиралось на высокую романтическую традицию скандинавского искусства.

Для Бергмана особое значение имели фильмы Виктора Шёстрема, в которых, как пишет Р. Вальдекранц, «силы природы были одухотворены, совсем как в великой романтической поэзии. Шёстрем был в ту эпоху единственным поэтом экрана, умевшим рассказать о жизни людей, тесно связанных с природой... Ритм его фильмов — эпический, торжественный и спокойный, как ход времени и смена времен года»¹.

У Бергмана тема человека и природы приобрела иную, чем у Шёстрема, конфликтность и остроту. Но первоначальное, исходное, так сказать, ее звучание связано с ощущением освобождения и простора. Перед героями открываются свободные пространства, далекие горизонты. Неожиданно обретенный естественный мир предстает как контраст «городу» — тому миру отчуждения и заботы, в котором были замкнуты герои ранних бергмановских фильмов. На таком противопоставлении построена «Летняя игра» (1950), фильм, занимающий в творчестве режиссера особое место. «Снимая его,— вспоминает Бергман,— я вдруг почувствовал, что наконец стал мастером своего дела»². С этого момента он вступает в пору творческой зрелости.

Фильм начинается в спертый, замкнутой атмосфере театральных кулис, чтобы затем, в воспоминаниях героини, неожиданно вывести нас на природу. Тема прозрачного, лучезарного и скоротечного шведского лета входит в творчество Бергмана, чтобы еще больше заострить и оттенить остальные его мотивы³. Лето — это время юности и любви, время наивного и безраздельного приятия мира, когда человек не задает вопросов — не потому, что некому, а потому, что незачем их задавать.

Под знаком безмятежного счастья протекает летний роман юной Мари (Май-Бритт Нильссон) с Хенриком (Биргер Мальмстен). Биргер Мальмстен в этом фильме также преобразился: исчезли меланхолия и надрыв его прежних ролей, он прост, мужествен, открыт навстречу жизни. Мы воочию убеждаемся, что человеческое счастье возможно, что оно существует. Но летние игры юных возлюбленных недаром даны в воспоминании. Северное лето коротко, и конец идиллии задан заранее. В данном случае ее обрывает смерть. (В «Лете с Моникой», 1952 год, она завершается возвращением к будням.)

¹ R. Waldekrantz. Le cinéma suédois, p. 12.

² Цит. по кн.: Jos Burvenich. Thèmes d'inspiration d'Ingmar Bergman, Bruxelles, 1960, p. 7.

³ Тема эта была затем подхвачена режиссером Арне Матссоном в фильме «Она танцевала только одно лето» (1952).

Смерть Хенрика — нелепая, случайная — налетает с неизбежностью осеннего ветра. Конец лету. Конец молодости. Теперь Мари придется взглянуть на мир иными глазами. Для нее настало время задавать вопросы. Этот перелом чреват катастрофой. Ненависть и отчаяние овладевают душой героини: «Мы едим, пьем, а Хенрик гниет!» И тут же находится добровольный советчик, не без задней мысли подсказывающий простой ответ. Между Мари и дядюшкой Эрландом, испытывающим к племяннице совсем не родственные чувства, происходит такой разговор:

— Значит, ни в чем нет смысла?

— Да, девочка, в конечном счете все бессмысленно.

— Я не верю, что бог существует, но если он существует, я ненавижу его. И всегда буду ненавидеть. Если б он оказался передо мной, я бы плюнула ему в лицо.

«Летняя игра» имеет автобиографическую основу. В уста героини режиссер вложил свои собственные мысли и сомнения. И бунт Мари против бога — бунт самого Бергмана. Но прежде, чем говорить о смысле этого бунта, взглянемся в фигуру дядюшки Эрланда.

Пожилой, респектабельный, иронический господин, становящийся любовником своей крестницы тотчас же после трагической смерти ее молодого возлюбленного, он, право же, напоминает чем-то сумасшедшего профессора из «Тюрьмы» — добровольного адвоката дьявола. Тот ведь тоже говорил об удовлетворении естественных потребностей, о том, что жизнь, «хихикающий шедевр», не имеет цели. Те же мысли подсказывает своей крестнице дядюшка Эрланд, что же касается того, что бог умер, то этот простой и логический вывод она делает сама. И вот жизнь Мари самым естественным образом превращается в крошечный ад.

На этот раз для изображения ада на земле режиссеру не потребовались столь сильные средства, как в «Тюрьме». Достаточно того, что из кадра исчезает природа и вокруг Мари смыкаются пыльные декорации. Достаточно того, что она теряет способность любить. Пустая и унылая жизнь уже миновала зенит. Но дневник покойного Хенрика, волею случая попавший в руки Мари, заставляет ее вернуться к прошлому и переосмыслить его.

В начале фильма Мари похожа на марионетку, загримированную заводную куклу, принявшую на себя определенную роль в человеческой комедии. Искусственный мир театра — самая подходящая для нее обстановка. После своего путешествия в прошлое она сбрасывает маску. Снимая грим перед зеркалом, она делает такой же жест, какой впоследствии сделает Кальверо в «Огнях рампы». В этот момент она прекращает комедию и решает жить действительной жизнью.

В основу «Летней игры» Бергман положил новеллу, написанную им в семнадцать лет. В момент работы над фильмом режиссеру было тридцать два года. Вместе со своей героиней, достигнув зрелости, он оглядывался на прошлое. «Я люблю «Летнюю игру» по причинам интимного порядка,— признавался Бергман.— «Седьмую печать» я делал головой, а «Летнюю игру» создавал в своем сердце. С этим фильмом навсегда связана часть моей молодости»¹.

Отныне размышления человека, оглядывающегося на свое прошлое, станут постоянным мотивом в творчестве Бергмана.

«Воспоминание — основная и истинная стихия несчастного,— писал Сёрен Кьеркегор.— И когда личность, которая теряет воспоминание или которой не о чем вспоминать, не хочет стать надеющейся личностью, но продолжает быть вспоминаящей,— то перед нами образ несчастного».

В своем трактате «Несчастнейший», этой песни песней отчаявшейся личности, Кьеркегор рисует исполненный безысходного трагизма образ человека, человека, разлученного с жизнью и с самим собой.

«Одинокий, на самого себя покинутый, стоит он в безмерном мире, и у него нет настоящего, где бы он мог почтить, ни прошлого, по которому он мог бы тосковать, так как его прошлое еще не настало, как нет и будущего, на которое он мог бы надеяться, ибо его будущее уже прошло... Ему нельзя состариться, так как он никогда не был молод; он не может стать молодым, так как он уже стар; в известном смысле ему нельзя и умереть, так как он ведь и не жил; в известном смысле ему нельзя и жить, так как он уже умер...».

И в заключение:

«Кто счастливейший, кроме несчастнейшего, и кто несчастнейший, как не счастливейший, и что такое жизнь, как не безумие, и вера, как не сумасшествие, и надежда — как не отсрочка удара на плахе, и любовь — как не уксус для раны»².

Я привел столь пространные выдержки из Кьеркегора потому, что все творчество зрелого Бергмана — это, по сути дела, борьба с трагически безысходными антиномиями датского философа, борьба тем более мучительная и непримиримая, что ведется она не извне — изнутри. Художнику знакомо отчаяние одинокой, отторгнутой от мира личности, но знакомо ему и властная потребность победить одиночество и безнадежность, дать человеку цель, а жизни его — смысл.

¹ «Cahiers du cinéma», 1958, № 88 р. 17—18.

² Сёрен Кьеркегор, Несчастнейший.— «Северный сборник», кн. 4, Спб., 1908, стр. 33—34, 38, 45.

Вместе со своими героями Бергман проходит разные ступени постижения истины, такой истины, которая могла бы не только удовлетворить разум, но и утолить сердечную боль. Истина догматическая и сухая, чуждая человеку, равнодушная к его страданиям, отвергается художником и вызывает на уста его героев проклятия и богохульство.

Для Бергмана есть истина детского мировосприятия, наивно-го и радостного погружения в жизнь. Таким ощущением пронизаны немногие эпизоды бергмановских картин, но это — самые светлые и пленительные кадры (любовная идиллия в «Летних играх», воспоминания детства профессора Борга — пока на них не упала тень мучительных старческих раздумий).

Душевное состояние детской невинности иногда может сохраняться и в зрелом возрасте (комедиант Йоф и его жена Мия в «Седьмой печати»), но это — редкое исключение. Бергман чувствует и передает хрупкость, непрочность идиллического мировосприятия. Отсюда оттенок ностальгии, грусти об ушедшем, окрашивающий воспоминания юности и вообще образы юных героев у Бергмана.

Момент мучительный, момент катастрофический — переход от юности к зрелости — особенно занимает художника. Рано или поздно его герои сталкиваются с реальностью зла, с реальностью смерти, и мир их детства рассыпается в прах. Это также — момент перехода от наивной веры (или наивного безверия) к мучительным поискам новой истины. Главная опасность, подстерегающая человека на этом роковом повороте, — это опасность отчаяния, духовного ожесточения или холодного безразличия, прикрытого разнообразнейшими масками. Такими отгородившимися, замкнувшимися персонажами полны произведения Бергмана. Их эгоцентризм может быть самодовольным или мучительным, но в любом случае он бесплоден. Эти люди неспособны жить содержательной нравственной жизнью. Они — «живые мертвецы».

Но есть иной герой, бесстрашный и взыскующий истины, — он стоит в центре бергмановского творчества. Таковы в картинах зрелого Бергмана образы, созданные Максом фон Сюдовым, и особенно Рыцарь из «Седьмой печати» (1956). Антониус Блок, как и его великий предшественник — рыцарь из Ламанчи, одержим идеей, но, в отличие от испанского безумца, он отринул и похоронил обманчивые иллюзии. Он только что вернулся из Палестины, куда ходил с воинством Христовым проливать свою и чужую кровь ради фальшивой идеи изуверов и фанатиков. Теперь бессмысленность всей этой затеи стала ему ясна, и он больше не извлекает меч из ножен. Зато через весь фильм, как обнаженный клинок, он проносит свой бесстрашный вопрошающий взгляд. Смерть идет за ним по

пятам, но он не хочет умереть, не узнав, зачем жил. Ему не смерть страшна — страшна жизнь, лишённая смысла.

Раскрывая инносказательный смысл своего фильма, Бергман говорит: «Это современная поэма, оснащённая средневековыми аксессуарами, достаточно вольно толкуемыми. Рыцарь возвращается из крестового похода совершенно так же, как в наши дни солдаты возвращаются с войны. В средние века люди жили в страхе перед чумой. Сегодня они живут в страхе перед атомной бомбой. «Седьмая печать» — это аллегория на очень простую тему: человек, его вечные поиски бога и смерть как единственное, в чём нет сомнения»¹. Думается, однако, что в последней фразе сам автор слишком уж упростил действительную сложность своего произведения.

Бергман недаром сделал своего героя странствующим рыцарем: тема странствий в его фильмах — это метафора духовной непримиренности человека. Его герои — циркачи и актеры, шуты и пилигримы — люди странствий, они всегда в пути. Они отказываются принять смерть как единственную реальность. В них, выражаясь словами Достоевского, «мысль великая и неразрешенная».

Что же увидел Антониус Блок за несколько часов, отвоеванных им у смерти? Он увидел вокруг себя мор, ужас и страдания; неприбранные трупы вдоль дорог; жуткую процессию бичующихся (эпизод брейгелевской силы!) и монаха-изувера, глумливо предрекающего конец света... Он видел девочку, истерзанную пытками и брошенную в костер; и бандита в рясе, обворовывающего трупы, а потом подыхающего в корчах. Видел, как жалкий скоморох среди разгула чумы разыгрывал собственную смерть и как убийца издевался над своей жертвой под одобрительный хохот завсегдатаев кабака.

Он вопрошал распятого деревянного Христа в храме, но увидел лишь свое собственное лицо, искаженное мукой. Он вопрошал священника в исповедальне, но в лице священника ему снова явилась смерть. Он вопрошал девушку-колдунью, о которой говорили, что она спознала с дьяволом, но из глаз истерзанного, умирающего ребенка на него глядели лишь ужас и страдание.

И все-таки, когда смерть спросила у него, что же дала ему отсрочка, Рыцарь улыбнулся и сказал: «Очень многое». Он убедился, что даже самый дикий разгул зла не может окончательно убить человеческое в человеке, ибо даже в страшную ночь апокалипсиса человек продолжает бороться, надеяться и любить. Решающим событием для Рыцаря стала его встреча с комедиантом

¹ Цит. по кн.: J. Siclier, Ingmar Bergman, p. 118.

Йофом и его семьей. В их кругу он на миг вернулся в светлую стихию непосредственного бытия. Он разделил с ними ужин, ел землянику и пил молоко, и это земное причастие сняло с его души бремя отчаяния.

Та же ситуация, хоть и в иной трактовке, повторяется в «Земляничной поляне», где на склоне лет профессор Борг встречается со своей юностью, и метафора здесь та же — земляника в нагретой солнцем траве.

Дело, разумеется, не в символах, не в аллегориях, дело в мироощущении. По-детски открытое, наивное принятие жизни со сменой времен года и человеческих поколений остается для Бергмана несомненной истиной. Человек, умудренный страданиями и сомнениями, возвращается к ней на склоне жизни, и на старческих губах земляника сохраняет все тот же вкус.

Человеческая жизнь — с ее переходами от юности к зрелости, от зрелости к старости — осмысливается Бергманом как прохождение по разным ступеням познания истины. (Разумеется, человек может приближаться к истине, но может и удаляться от нее, погружаясь во мрак.) Соответственно этому определяется и бергмановское понимание любви.

В мире бергмановских фильмов существует свободная и радостная юная любовь, прекрасная в своей чувственной откровенности. Но существует и любовь — ад, любовь — пытка, когда два извержившихся, ожесточившихся человека, прикованных друг к другу, как каторжники цепью, нравственно истязают друг друга. Когда из любви уходит духовное начало, она вырождается в эротическую игру. Отношение к любви двойственно, как двойственны все темы бергмановского творчества. Физическая любовь может помочь двум одиноким существам обрести друг друга, но она же может заострить и довести до пароксизма их отчаяние и тоску (об этом — фильм «Молчание»). Истинная, высокая любовь по Бергману — это всегда выход за пределы собственного «я». Вот почему Исак Борг, сумевший на склоне жизни разбить скорлупу своего эгоцентризма, слышит в теплых сумерках, окутывающих его уходящий день, слова юной Сары: «До свиданья, дядя Исак... я тебя люблю... сегодня, завтра и навеки». А в фильме «Как в зеркале» писатель Давид, измученный, как и профессор Борг, сознанием нелепо прожитой жизни, говорит сыну: «Мы не знаем, является ли любовь доказательством существования бога или любовь — это сам бог».

Нас не должно удивлять то, что поиски истины протекают у Бергмана в формах религиозного сознания, выступают как поиски бога. Мысль художника, отправляясь от человеческой судьбы, ищет бога и, не найдя его на небесах, возвращается к человеку.

И в момент, когда происходит это возвращение, его творчество получает общечеловеческое звучание.

«Религиозная проблема для меня — проблема интеллектуальная», — говорит Бергман. И в другом месте:

«Я верю в бога, но не в церковь, протестантскую или любую другую. Я верю в высшую идею, которую называют богом. Я так хочу, и это необходимо. Крайний материализм может завести человечество лишь в холодный тупик»¹.

Не будем придирааться к словопотреблению, взглянемся в существо мысли художника. Под материализмом он понимает жизнь, лишенную духовного содержания, сводящуюся к удовлетворению физических потребностей, то есть жизнь, которую ведет современный обыватель. («Я не хочу больше как дурак переезжать с места на место, — кричит Альберт в «Вечере шутов». — Я хочу стать мелким буржуа и иметь счет в банке».)

Бергман, художник и поэт, мыслит образами. Бог — один из таких образов, подсказанных ему его воспитанием и духовной культурой.

Двойственность поэтических тем у Бергмана — это художественное выражение двойственности переломного времени, когда каждая вещь показывает свою изнанку, когда все может обернуться и так и эдак. Двоится у Бергмана и идея бога. С одной стороны, это «высшая идея», с другой — удобное оправдание трусости и невмешательства. Художник не приемлет бога, именем которого прикрывается пассивность человека, его равнодушие к царящему в мире злу. Вера в такого бога означает духовную смерть. («Это было во время гражданской войны в Испании, — рассказывает пастор Эрикссон из «Причастия», — и мы оказались в первых рядах зрителей. Я отказывался что-либо видеть, понимать. Отказывался принимать действительность такой, как она есть. Я и мой бог жили в мире, где царили гармония и порядок. А вокруг корчилась в муках подлинная жизнь. Но я не хотел ее замечать. Я видел только моего бога».)

Бунт против мертвой веры — нравственный долг живого человека. И Бергман из фильма в фильм не устает обличать «бога-паука». Но одновременно продолжают неутомимые поиски новой истины, новой «высшей идеи». Остановиться на голом отрицании значит принять абсурд: жизнь как удовлетворение непосредственных потребностей при отсутствии высшей цели. Это и есть решение, подсказанное дьяволом. Бергман, живущий в Швеции середины XX века, знает, о чем говорит. В его дьяволе нет никакой мистики, он вполне прозаическая фигура «цивилизации

¹ «Cahiers du cinéma», 1958, № 88.

потребления». (В «Оке дьявола» он появляется на экране воочию — как respectable директор солидной фирмы.)

Правда, и образ «дьявола», поскольку он связан с естественной жизнью человека, может приобретать в бергмановских фильмах, особенно в комедиях, положительные черты — в той мере, в какой он противостоит «богу-пауку», который, видимо, потому и назван пауком, что высасывает из жизни ее живые соки.

Отношение Бергмана к протестантизму может быть охарактеризовано как связь через отрицание — негативная связь. Он отрицает протестантизм, как и любую другую религиозную систему, но протестантская суровость и ригоризм продолжают жить в его творчестве. И когда Бергман заявляет: «Религиозные эмоции, религиозная сентиментальность — от этого всего я давно избавился (надеюсь). Религиозная проблема для меня — интеллектуальная проблема», — то это говорит забунтовавшийся сын протестантского священника.

Здесь, между прочим, воочию проступает одно из существенных различий между Бергманом и Феллини: для итальянского режиссера, с его францисканской религиозностью, вера оказывается именно сферой непосредственных чувств, эмоций и, если угодно, сентиментальности. Для него, как и для его учителя Росселлини, идеалом продолжает оставаться св. Франциск Ассизский, растворивший вопросы веры в делах житейских.

Тема ложной веры, отдаляющей человека от людей, замыкающей его в холодном эгоцентризме, родилась у Бергмана в связи с протестантизмом, его аскетичностью, суровостью, непримиримостью. У Феллини этой темы нет, ибо для него бог не мыслится вне мира, вне человека.

Для Феллини тема бога — это прежде всего тема чувства и совести. Он ближе, чем Бергман, к непосредственному, наивному мировосприятию, он похож на бергмановского Йофа из «Седьмой печати», в то время как alter ego самого Бергмана — это, конечно, Рыцарь из того же фильма. Феллини непосредственно ощущает присутствие бога, для него бог — это сама жизнь, в его творчестве нет и не может быть богоборческой темы. Иное у Бергмана, который ощущает дуализм мира и бога как вечно ноющую рану.

Интересно, что Феллини, со своей стороны, ввел в мир своего творчества бергмановского героя. Это — Штейнер из «Сладкой жизни», изображенный с дочувствием и ужасом, с болью сердечной и душевным содроганием. По своему облику, кругу интересов, по фамилии даже Штейнер — наследник протестантской традиции. Чуждый какого бы то ни было сектантства, Феллини подчеркивает нравственную чистоту и бескомпромиссность своего героя

среди моря пошлости, лицемерия, разврата. Но Штейнер, в своем нравственном максимализме, утратил бога, как утратил и живую связь с природой. В его доме слушают записанные на пленку магнитофона «голоса природы»: свист ветра, шум дождя, пение птиц...— Грустный, сулящий недоброе символ. И катастрофа не заставляет себя ждать. Отчаяние и страх перед жизнью ведут Штейнера к страшному преступлению: он убивает себя и своих детей. Таков, по мысли Феллини, неизбежный конец бергмановского героя. Но у Бергмана своя логика. Он ищет выход «по ту сторону отчаяния».

У Феллини вера выступает как принцип гармонии между человеком и миром. В конце концов, феллиниевская религиозность, имеющая весьма мало общего с официальным католицизмом, является своеобразным аналогом тех живых общественных токов, которые возникли в разных слоях итальянской действительности под действием антифашистской борьбы и демократических преобразований. И потом, когда пришли иные времена, законченным, последовательным и потому односторонним выразителем которых выступил Антониони, в фильмах Феллини не переставали пульсировать живые токи, не переставал биться пульс динамических процессов общественной жизни. (Именно в этом плане, а не по линии тех или иных стилевых заимствований, прослеживается связь его творчества с неореализмом.) Вот почему хотя Феллини и использует в своих фильмах отдельные экзистенциалистские идеи, в целом его творчество чуждо экзистенциализму, более того — оно ему противостоит. Феллини не раз использовал в своих фильмах бергмановские мотивы, но каждый раз оборачивал их по-своему. Феллини освещает своих персонажей иным, не столь режущим светом, смягчает болезненность противоречий надеждой на искупление, дает посмертную жизнь хрупкой мелодии Джельсомины (в «Дороге»).

Бергман не только более замкнут, суров и жесток, он не только порожден иной культурной традицией, иным национальным складом,— он выражает иную общественную ситуацию. Бергман — представитель пессимистического взгляда на жизнь. Вместе с тем он чувствует властную потребность в этой безнадежной ситуации сохранить человеческие ценности. Он знает цену иллюзиям и потому вновь и вновь проверяет способность человека оставаться человеком,— и каждый раз все заново ставится под вопрос.

Еще Гегель говорил, что только в ситуации смертельной опасности проверяется свобода человека. В этом смысле можно сказать, что Бергман раз за разом ставит своих героев в ситуацию смертельной опасности, чтобы испытать их. Более того: и сам режиссер

чуть ли не в каждом своем фильме рискует смертельно, ибо художническое восприятие мира ставится на грань катастрофы. Именно эта готовность, эта потребность идти до конца, рискуя всем, сближает Бергмана с Бунюэлем. «Бунюэль был для меня первым кинематографическим откровением,— признается шведский режиссер.— И он остался для меня самой значительной фигурой. Нет, я не испытываю особой склонности ни к Антониони, ни к Годару, откровенно говоря, я предпочитаю смотреть вестерн. Но Бунюэль... Я целиком разделяю его теорию первичного «шока», необходимого, чтобы привлечь внимание публики. Я сознательно пользуюсь его идеями, как пользуюсь и идеями других... Совершенно очевидно, что мы все влияем друг на друга. Так и должно быть, разве нет? Нужно общаться»¹.

Вслед за Бунюэлем, хотя и с иных позиций, Бергман подвергает сомнению и критике христианскую идею искупления. Шведского режиссера она не устраивает не столько даже своей практической неэффективностью (у Бунюэля это — главный пункт), сколько нравственной половинчатостью и принципиальной компромиссностью. Благодаря идее искупления человек получает возможность задним числом исправлять содеянное. Подобный подход отвергается Бергманом.

По художественной логике его произведений, человек не властен над своим прошлым. Тем самым возрастает его ответственность в настоящем. Человек делает выбор только однажды: нельзя вернуться вспять, переделать сделанное.

Фильм «Земляничная поляна» весь построен на мотиве возвращения человека к своему прошлому. В самих режиссерских решениях Бергман обыгрывает несовместимость, разноплановость прошлого и настоящего: дряхлый Исаак Борг присутствует рядом со сверстниками и товарищами детских лет, но они юны, а он стар; он их видит, они его — нет, он их зовет, они не слышат. А когда ему удастся наконец вступить в разговор со своей кузиной Сарой, она протягивает ему зеркало, чтобы он мог увидеть в нем свое изрезанное морщинами лицо.

Шведская критика уже указывала на связь «Земляничной поляны» с «Призрачной тележкой» — фильмом Шёстрема по рассказу Сельмы Лагерлёф. Там тоже герою на пороге смерти было дано увидеть со стороны последствия своих поступков. В духе традиционного христианского морализма С. Лагерлёф позволяет своему раскаявшемуся герою вернуться в жизнь, дабы исправить содеянное им зло. Смерть дает человеку отсрочку, чтобы он мог должным образом подготовиться к переходу в мир иной («О дай моей душе

¹ «Cinéma, 66», № 111, p. 45.

созреть, прежде чем сожнешь ее!»). Этот мотив также резвивается Бергманом — особенно в «Седьмой печати».

Но для Бергмана речь идет не об искуплении: прошлое исправить нельзя. Зато можно попытаться изменить свое настоящее и тем повлиять на будущее. В данный, текущий момент все зависит от человека. «В конце концов,— как говорит Бергман,— история имеет только тот смысл, который мы сами сумеем ей дать»¹. В этом смысле протестантская идея предопределения имеет в лице Бергмана решительного и непримиримого противника.

Столь же неприемлем для Бергмана протестантский догмат спасения верой — без добрых дел, без всякого активного отношения человека к делу своего спасения. Ибо, согласно протестантскому учению, и веровать человек сам не может, вера в нем есть всецело дар благодати. Нет, по Бергману, более жалкой судьбы, чем судьба человека, пассивно ожидающего, чтобы «бог заговорил», — такова безумная героиня фильма «Как в зеркале», таков пастор в «Причистии».

Двойственное отношение Бергмана к протестантизму объясняется прежде всего двойственностью самого этого учения. Если мы будем, вслед за Марксом, рассматривать религиозные системы как своеобразные аналоги господствующим производственным отношениям, то протестантство предстанет перед нами как гораздо более полное, чем католицизм, последовательное и неуклонное выражение подчиненности человека фатальности товарных отношений. Но это — лишь одна сторона протестантизма. Другая и не менее существенная его черта — стремление предоставить, в рамках этой фатальности, максимальную свободу личной инициативе.

Для протестантизма вера выступает как факт личного отношения человека с богом. Отвергается посредничество святых и вообще чье бы то ни было посредничество, как отвергается и сама идея заступничества: верующий остается лицом к лицу с богом. Не должно быть какого-либо особого сословия людей, которым было бы вверено научение других истине Христовой. Все христиане — священники. Каждый христианин есть свободнейший судия своих учителей, будучи внутренне научаем богом. Правда, потом эта свобода казуистически ограничивается введением дифференцированного права на двойное суждение (*внутреннее суждение* в деле веры, когда христианин, просвещаемый святым духом, независимо обсуждает догматы, и *внешнее, публичное суждение* о догматах, принадлежащее не всем, а лишь имеющим определенный богословско-образовательный ценз), но сама идея свободного внутреннего суждения есть не что иное, как признание за верующим свободы воли

¹ Цит. по кн.: Jean Bégangier, op. cit., p. 86.

и свободы совести. Вера для протестанта оказывается его *частной собственностью*, в этих частных пределах неотъемлемой и неотчуждаемой; только от него самого зависит приумножить сокровища веры или потерять их, здесь никто не в силах ему помешать, но и помочь никто не может. Таковы некоторые особенности протестантского вероучения, объясняющие, между прочим, почему именно на протестантской почве пустило первые ростки экзистенциалистское мироощущение.

Бергман исходит из того, что человек одинок перед лицом мучительных проблем существования. Но это — лишь исходный пункт. Весь сложный мир бергмановского творчества приходит в движение именно тогда, когда художник отказывается признать это положение, примириться с ним.

В центре его внимания находится человек, который ищет — не может не искать — высшую идею. Он ищет ее, исходя только из своего личного опыта, из своей собственной неискоренимой потребности, но поиски эти имеют общее значение, и они приводят его к другим людям. И бог у Бергмана — это не только «высшая идея», но и *личная идея*.

Стоит ей утратить этот личный характер — и она превращается в свою противоположность: вместо того, чтобы вести человека к другим людям, она воздвигает вокруг него стены отчуждения.

У Бергмана под покровом религиозных аллегорий движется и осознает себя живая и актуальная мысль. Говоря о диалектике веры и неверия, он затрагивается до нерва современной духовной жизни. Мысль художника, отвергшая слепую и трусливую веру, устремляется в противоположную сторону, чтобы измерить другую бездну — бездну неверия.

В фильме «Лицо» (1959), действие которого отнесено к 40-м годам прошлого века, вера и безверие сталкиваются между собой в конфликте двух протагонистов — странствующего фокусника-иллюзиониста Фоглера (Макс фон Сюдов) и врача Вергеруса (Гуннар Бьорнстранд), сторонника «строго научного», позитивистского взгляда на жизнь. Он убежден, что в мире нет ничего сверхъестественного, и появление Фоглера, выдающего себя за медиума таких сверхреальных сил, он воспринимает как желанную возможность померяться силами с суевением и шарлатанством. В представлении, которое дает Фоглер со своей труппой, и впрямь много наивных трюков; Вергерус и его друзья разоблачают их, не упуская случая поиздеваться над комедиантами. Но Фоглер обладает некоей силой гипнотического внушения, которую чувствует на себе даже Вергерус. Борьба между ними идет с переменным успехом.

На стороне Вергеруса упорядоченный мир буржуазной обыденщины, а также государственная власть в лице полицмейстера

Старбека. В мистификациях Фоглера есть нечто опасное, не укладывающееся в нормы, не подвластное контролю,— Старбек ощущает все это своим полицейским чутьем. Он чувствует потребность «во имя разума» топтать все, что выходит за границы буржуазно-самодовольного, хамского, полицейско-государственного здравого смысла.

Вергерус не тождествен со Старбеком, он — усомнившийся атеист, и он нуждается в подтверждении своего неверия, чтобы с прежним спокойствием взирать на упорядоченный мир, где дважды два — всегда четыре. В нем тлеет беспокойство, потребность в высшей идее, потому-то он не только враг, но и двойник Фоглера — им обоим друг без друга нельзя.

Между «Лицом» и «Седьмой печатью» много прямых и косвенных связей. Так, фигура Вергеруса — своеобразная реплика на образ оруженосца Енса (недаром их играет один актер — Г. Бьорнстранд). Енс был вольнодумцем и атеистом, он сыпал циничными шуточками, не верил ни в бога, ни в черта и не боялся смерти. Вместе с тем он был фигурой героической; среди ужаса и смуты он один из немногих сохранял верность заповедям добра и справедливости. Его материализм не противостоял идеализму Антониуса Блока, но дополнял его.

Иное дело — в «Лице». Трезвый материализм и возвышенный идеализм, стоявшие в «Седьмой печати» плечом к плечу, здесь ополчились друг на друга; при этом оба они потерпели ущерб, представ один — в облике ограниченного и въедливого позитивиста, другой — в облике директора «магического театра».

У Фоглера — Сюдова напряженный тоскующий взгляд Рыцаря из «Седьмой печати» и черная бородка оккультных дел мастера, которая потом оказывается фальшивой. Вокруг Фоглера вообще много фальши: он зачем-то прикидывается немым (может быть, потому, что то, о чем он хочет поведать людям, нельзя выразить словами?), его жена сопровождает его, переодетая в мужское платье... Кто он — мистик или мистификатор? Одно, во всяком случае, не вызывает сомнений — это его нравственные страдания. Он проходит через крестную муку, дабы доказать себе и другим, что существует нечто, выходящее за пределы плоского и пошлого здравого смысла, на котором обыватель валяется, как свинья на подстилке. Но как доказать существование этого высшего? Как вынудить у бога зримый знак его присутствия? И вот Фоглер становится фокусником, шарлатаном, надевает маску, пускается на мистификацию. Его фокусы разоблачены, он осмеян и опозорен. Но именно тогда, когда падает маска и открывается его истинное лицо — лицо страдающего и униженного человека, — бьет час его торжества.

Это торжество — морального, а не практического характера. Потому-то, вероятно, заключительный эпизод фильма — отбытие Фоглера и его труппы в королевский дворец — имеет откровенно проническое, пародийное звучание. Фоглер мог бы преуспеть в мире Вергерусов и Старбеков лишь при одном условии: быть таким же, как они. А что если он действительно шарлатан, а лик страдающего, взыскующего высшей истины человека — всего лишь маска? Где маска и где лицо, и что есть истина? Фильм «Лицо», и в жанровом отношении представляющий странное смешение готического романа с бытовой комедией, — это, может быть, самое скептическое и горькое произведение Бергмана. И не случайно непосредственно за ним следует «Источник», где чудо буквально вырвано у бога ценой насилия и резни.

Перенося на экран средневековую легенду о святом источнике, забившем на месте страшного преступления, Бергман изобразил зло жизни в самых крайних, самых жестоких формах. Внимание художника приковано к тому, что издавна являлось суровым испытанием для веры — к страданию невинного. Речь идет о той самой «слезинке ребеночка», из-за которой Иван Карамзев покорнейше возвращал богу свой «билет» на вечное блаженство.

Крайняя жестокость фильма — это выражение бунта Бергмана, его вызова богу, который мог допустить, чтобы среди белого, сияющего дня, в лесу, пронизанном солнцем и звенящем от птичьего щебета, могла произойти эта ужасная, с чудовищными подробностями показанная сцена. Юная Карин, по-детски радующаяся утру, спешащая не куда-нибудь, а в церковь, на богомолье, изнасилована и убита двумя вшивыми бродягами. Но это еще не все: зло родит зло, преступление влечет за собой преступление. И отец Карин, несчастный и неистовый Тёре (Макс фон Сюдов), мстя за погибшую дочь, убивает вместе с насильниками их младшего брата — ни в чем не повинного ребенка. И снова Бергман заставит нас смотреть в упор, не позволит нам уклониться ни от вида крови, ни от застывших в ужасе глаз, ни от предсмертной икоты...

Фильм ужасов? — Но напевный и мерный ритм повествования, торжественная уравновешенность пластических композиций, вечная и равнодушная красота природы, аскетичность и строгость отошедшего в далекое прошлое быта — все это сообщает фильму эпическое звучание. И сам этот стиль, тон, манера изображения, исполненные достоинства и силы, знаменуют собой эстетическую победу художника над кровью, хаосом и ужасом изображаемого.

Однако удовлетвориться эстетическим решением Бергман, конечно, не мог. Нравственные проблемы царящего в мире зла, насилия и страдания невинного неотступно стоят перед ним и требуют ответа.

Неужели же источник, чудесным образом пробившийся из-под земли на том месте, где погибла несчастная Карин,— это и есть ответ? Значит, несмотря ни на что, надо уповать на бога, примириться с тем, что пути его непознаваемы? Неужели ответ в том, что надо перестать задавать вопросы?

Последующие фильмы Бергмана показали, что режиссер не сложил оружия. С удвоенной силой он ополчился на слепую веру, заставляющую человека мириться со злом и пассивно ожидать чуда. В начале 60-х гг. Бергман поставил свою трилогию («Как в зеркале», «Причастие», «Молчание»), через которую черной, траурной нитью проходит тема «молчания бога» — тема человека, отпавшего от истины.

Что такое вера, как не сумасшествие? — спрашивал Кьеркегор, имея в виду, что человеку, в конечном счете, все же не остается ничего другого, как принять это безумие. В фильме «Как в зеркале» метафора датского философа реализована Бергманом в прямом, можно даже сказать, клиническом ее выражении. Героиня фильма верует страстно и иступленно — и она безумна. Она ожидает, что бог явится ей воочию, и она действительно видит его в припадке шизофренического бреда, видит в образе паука. Ожидание чуда раскрывается как выражение катастрофического разлада с жизнью, как принятие безумия, духовной смерти. Душевная болезнь — это не только рок, обрушившийся на героиню фильма: устав бороться, устав жить «на грани двух миров», она принимает безумие, бежит в него как в некую область успокоения. Харриет Андерссон сыграла свою героиню сильной, мужественной, нежной, и тем ужаснее ее превращение — в моменты приступов болезни — в жалкое страдающее существо, не отвечающее за свои поступки. Болезнь героини доводит до крайней черты вопросы, терзающие и других бергмановских героев. Сознание, побуждающее человека искать высший смысл жизни, оказывается источником страданий. Однако нет ничего ужаснее судьбы человека, в котором гаснут сознание и разум.

Только в общении, в контакте с другими людьми — в любви — заключена возможность выхода из бездны отчаяния. Тема *причастности* к судьбам других вновь звучит в фильме «Причастие», выносится в его заглавие. Литургическая сторона религии здесь почти демонстративно замыкается на мирские взаимоотношения людей: ждут явления бога — нет, человека; причащаются святым дарам — нет, человеческой любви; бог скрывает свое лицо — нет, это у людей не хватает сил жить и любить по-человечески. «Мы нарушили единственное человеческое условие — жить с людьми, поэтому мы такие нищие и безрадостные, и одержимые страхом», — говорит Мэрта пастору Эрикссону. Бог (а мы скажем —

истина человеческого существования) должен быть обретен в самой жизни.

Но тут для Бергмана возникают новые трудности. Не такой он художник, чтобы прийти к лирическому растворению в природе, в «мипроздании». Не единение, но противостояние — тема его творчества. Жизнь возможна только как постоянное усилие, как ежесекундная победа над отчаянием и безумием — победа, которая в следующее же мгновение вновь ставится под вопрос. В заключительном эпизоде «Причастия» пастор Эрикссон (Бьорнстранд), изнемогающий от болезни и отчаяния, все-таки будет совершать богослужение в пустой церкви, и этот жест вернет ему достоинство и даже окружит его ореолом некоего величия.

Как бы низко ни пал человек, пока он борется и сохраняет в себе стремление к высшему, ничто для него не потеряно. В отличие от фильмов Антониони взаимное отчуждение людей не выступает у Бергмана в виде фатальной неизбежности. То, что люди потеряли способность к общению, к взаимопониманию, к любви, — это их беда, конечно, но это и вина их. Об этом идет речь в «Молчании» — последней и самой мрачной части бергмановской трилогии. Перед нами последний круг ада — люди, утратившие достоинство и способность к сопротивлению. Впервые у Бергмана страдания показаны так, что они внушают не только ужас, но и отвращение. Впервые после многих лет режиссер вновь запер своих героев в душных номерах и коридорах, в узких, как щели, улицах и глубоких, как колодцы, дворах, лишил их общения с природой, оставил один на один с их наваждениями и извращениями. Перед нами фильм, в котором, в отличие от других произведений Бергмана, нет трагического разрешения, нет «катарсиса».

В общем, это фильм Антониони, но сделанный Бергманом. То, что у итальянского режиссера преподносилось в сдержанной, отточенной, «каллиграфической» форме, здесь взрывается серией кошмарных, отталкивающих и затягивающих видений.

Бергман никогда не был врагом плоти и чувственных наслаждений (вспомним хотя бы «Улыбки летней ночи»). Он с сочувствием и увлечением живописал любовные игры и галантные похождения, когда в них находил выход порыв жизненных сил, кипение молодой крови или стремление изящно «обыграть» партнера. В «Молчании» угарная чувственность, взвинченный эротизм — не проявление жизни, но знак разложения, предвестие смерти. Сцены безлюбной любви и одиноких эротических утех подняты Бергманом до уровня грозных пророчеств — апокалипсиса.

Ни один из фильмов Бергмана не может рассматриваться как конечный итог его идейных и художественных поисков. Нередко бывает так, что новая работа режиссера подхватывает тему преды-

дущей только для того, чтобы переосмыслить и «опрокинуть» ее. Мысль художника словно боится остановиться и застыть в раз найденном решении. Истина его творчества лежит как бы по ту сторону отдельных произведений и противится однозначному и окончательному выражению. Многих смущает это непрерывное движение бергмановской мысли, нежелание художника остановиться на каком-либо одном, определенном — обнадеживающем или, наоборот, безнадежном — ответе. Те, кто хотел бы видеть в нем оптимиста, порицают его за безысходность. Те, кто хотел бы завербовать его в пророки отчаяния, упрекают его в стремлении к умиротворению. Иногда его обвиняют и в том и в другом одновременно.

У Бергмана достает смелости и силы снова и снова ставить все под вопрос. Он испытывает человека верой и безверием, полнотой жизни и ужасом смерти, одиночеством и безвинным страданием, трезвостью и безумием, любовью и безлюбием. Что же есть истина? Для Бергмана она в вечном поиске и неудовлетворенности, в бесстрашии человека, не переставшего задавать вопросы.

Б. Чижов

Статьи

Лицо дьявола

Надежды и отчаяния Ингмара Бергмана



Отрывки из книги Й. Доннера переведены
Е. Суриц (I, II, IV разделы), В. Мамоновой
(III) и А. Михайловым (V).

стично, зрелищно, подвижно. Выступая скромным толкователем автора, он создает строгое, организованное целое. В качестве театрального деятеля Бергман одержим, по-видимому, той же гордыней, что и старый дирижер Сёндербю в фильме «К радости». Сёндербю «и того довольно, чтоб воспроизводить творения наших добрых предков в духе и истине». Он советует юному другу, скрипачу Стигу, отказаться от горделивых, бурных мечтаний. Стиг презрительно отвечает: «Мне противно тебя слушать. Как будто труп заговорил». Эти слова Стига напоминают о свойственных Бергману в свое время настроениях «Бури и натиска», о стремлении опрокинуть привычные понятия. Но под конец Стиг, по-видимому, готов принять житейскую мудрость Сёндербю и признать ограниченность своих возможностей.

В театре такой путь приводит Бергмана к блестящим результатам, и то же могло бы быть и в кино. Многие критики, шведские и иностранные, высказывали мысль о том, что ему следовало бы больше подчинять свое чужому и в фильмах. Почему бы ему, к примеру не создать ленту по Стриндбергу или по Шекспиру? Или вообще перестать писать сценарии? Такая точка зрения основывается на ложной, на мой взгляд, посылке, будто Бергман-сценарист слабее Бергмана-режиссера. Но за слабости, скажем, «Источника» (по сценарию Уллы Исакссон) так же мало ответственна режиссура Бергмана, как и средневековая легенда, положенная в основу фильма. Слабости эти — в диалоге и в иных надуманных сценах, которые даже режиссура Бергмана не в силах сделать убедительными.

Но следует, кроме того, учитывать особое место и положение Бергмана-режиссера. После Стриндберга, Лагерлёф и Греты Гарбо он — единственная фигура в шведском искусстве, достигшая всемирной известности. О многих поэтах, по праву признанных в Швеции мастерами, и не слышали, к сожалению, за пределами северных стран. Останься Бергман только театральным деятелем или сценаристом, он вряд ли стяжал бы мировую славу. Только кино, самое демократическое из искусств, помогает людям преодолевать все разделяющие их рубежи. И Бергман достиг мировой известности в этом виде искусства не оттого, что стремился быть, как другие, а оттого, что был и остается самим собой.

Его театральное искусство оказывает огромное влияние на шведов; его фильмы оказывают влияние на весь мир. Возможно, скептики и правы, когда говорят, что многое в его славе — мода, отчасти преходящая. Он и сам часто высказывается в подобном же роде, сознавая, что экономическая база для его работы весьма непрочна. Как бы там ни было, слава Бергмана — явление достаточно примечательное и достойное того, чтоб поспорить о ее причинах.

Как мастер экрана, он дает образное воплощение своим фантазиям и снам. Как художник вообще, он тесно связан с той шведской и общеевропейской традицией, с той дорогой в искусстве, которую проложили Пруст, Стриндберг и Кафка. И однако же ему удается воздействовать не только на интеллектуалов, но и на массу, понятия не имеющую о его предшественниках и вдохновителях.

При анализе фильмов Бергмана неизменно возникает ряд вопросов о том, как ему удается воплотить собственное видение и передать его другим. Исследовать причины его славы — значит ответить на вопрос, в чем же его значение. Вплоть до Каннского фестиваля 1956 года, когда были показаны и получили премию «Улыбки летней ночи», Бергман оставался режиссером для немногих. В Швеции он стал известным очень рано, уже во времена «Травли» в 1944 году. Он был самым молодым в стране директором театра. Какими только его не наделяли эпитетами. Называли даже режиссером сатанинской мощи. Но когда читаешь статьи о нем более позднего периода, они удивляют неглубокостью. Слава его в ту пору так же лишена очертаний и оттенков, как и критика. Ни один из шведских критиков не потрудился определить место Бергмана в шведской культуре.

Но зато многие пытаются добраться до того, «что же Бергман, собственно, хотел сказать». Этот вопрос неотвязно встает всякий раз после каждого нового фильма Бергмана. Критики не анализируют, не излагают содержание. Они хотят докопаться до подлинного лица режиссера, разгадать его замысел. И для шведской критики и публики Бергман остается китайской шкатулкой: «Каждый фильм представляет собой загадку и чуть-чуть приближает нас к содержимому, к нулю. Наконец наступает момент, когда начинаешь думать — а вдруг загадка все та же и шкатулка-то в конце концов пустая?» Итак, ищут лицо самого Бергмана, но забывают о том лице, которое показывают его фильмы. Он умрет, а фильмы его останутся. Лишь немногие будут тогда копаться в частных и личных обстоятельствах. Я убежден, что Бергману удалось сделать свои личные переживания общепригодными и понятными другим людям. В этом-то сила и заслуга его как художника. И вовсе не следует стараться во что бы то ни стало влезать к нему в душу, точно так же как нет надобности изо всех сил избегать всякого о ней упоминания. Возможно, в частной жизни Бергмана и нет последовательности. Та последовательность, которая меня занимает, — это последовательность его творческого развития начиная от 1944 года и до сей поры. Поэтому далее Ингмар Бергман в этой книге будет именоваться просто Б. Эта творческая единица, разумеется, имеет сходство с частным лицом — Ингмаром Бергманом. Но это сходство меня не интересует.

Имя Б. теперь называют в одном ряду с величайшими фигурами истории кино. Изю всех этих великих имен жизнь сохранили весьма немногие. Люди, пишущие историю кино, увы, чаще более историки, чем критики. Их занимает культурно-исторический процесс. Они не дают себе труда уяснить, какие из крупных достижений прошлого сохраняют эстетическое значение сегодня. Большинство лент прошедших десятилетий сегодня выглядит просто смехотворно. Они не стоят ни гроша с точки зрения современных требований искусства. Это свидетельские показания о робкой поро детства кинематографа, когда наиболее отважные старались овладеть языком нового искусства. Вот почему встречи с прошлым так трогают. Зритель имеет возможность присутствовать при рождении нового рода искусства, следить за первыми его неверными шагами и первыми великими завоеваниями.

Стремительной быстротой развития кино обязано тому веку, детищем которого является. Но мне думается, что лишь теперь оно приходит к зрелости, к взрослости. Уже в 1947 году Б. писал: «Я не думаю, что кино переживает кризис. Думаю, что это переходный возраст и переход к почти роковой роли. В ближайшем будущем в кино может произойти нечто значительнейшее и исключительно важное»¹.

Мне думается, что мы сейчас на пути к новому, и это новое полностью покончит почти со всем, что характеризовало кино в прошлом. Мы на пути к тому киноискусству, которое будет непременно отмечено печатью творческой личности режиссера. Кинематограф освоил почерк, овладел прозаической речью. Ныне он овладевает поэтическими средствами и учится передаче тропов. В этом обновлении кино Б.— одна из ведущих фигур.

С точки зрения современных понятий список великих картин прошедшего сильно сокращается. Однако многое в прошлом ценно и для нас. Я думаю о полете фантазии в ранних лентах, об ощущении пейзажа. Я думаю о необузданном ритме в фильмах Эйзенштейна. Безусловно, Чаплин, Шёстрем, Пудовкин, Дрейер, Форд и многие другие сохраняют свое значение. Многие из них новаторы. Часть теории Эйзенштейна действительна и посегодня и может быть положена в основу пока еще ненаписанной эстетики звукового кино.

Б. неоднократно выражал восхищение Жоржем Мельесом и старыми фарсами. В «Тюрьме» он сделал комическую виньетку, явно указывающую на эти чувства. Он утверждал, что «кино не нашло своих границ, своих средств выражения», ибо связано опасными условностями: «Я думаю, что кино не наберет творческую силу, пока не освободится от рабской, лишенной полета

¹ I. Bergman, Det förtrollade marknadsnöjet, 1947.

фантазии передачи действительности, передачи тем более мертвой и неверной, чем она точнее. Нет ничего дурного и унижительного для кинематографа в том, что он восходит к скоморошеству и балагану, но дурно и унижительно то, что он отрекается от них. Что он все утрачивает и утрачивает свое волшебство, свой дар фокусника-чудотворца».

Б. и другие режиссеры, которых сегодня можно назвать ведущими, направляют свои усилия не туда, куда их направляли режиссеры переходной эпохи. Лично окрашенное киноискусство, создаваемое художниками разных стран, без сомнения, имеет больше различий, чем общих черт. Но общее достаточно важно. Это — возможность воплотить остроличное видение. Эта возможность может реализоваться, по Б., серией вопросов, адресованных вечности и людям. Может она реализоваться и по Бунюэлю, Антониони, Куросава, Ренуару, Форду или Росселлини. Я выбрал Б. не потому, что считаю его самым значительным из вышеназванных, а просто потому, что имел возможность проследить его развитие. За время с 1944 по 1962 год Б. поставил три с половиной десятка фильмов. Так что он осуществлял все свои весьма быстро меняющиеся намерения. Можно проследить его развитие от эклектического, хоть и вполне индивидуально окрашенного начала до нынешней зрелости. Он не давал себя связать коммерческим соображениям — участь, которой часто потихоньку покорялся, например, Джон Форд.

Тот, кто читает разборы работ Б., тотчас замечает, что хвалящие и хулящие его используют одни и те же аргументы. Утверждение о том, что он проецирует на белый экран свой личный мир, может быть произнесено и с упреком и с восхищением. Его смелость в вопросах о сущности религии считают достойной как одобрения, так и порицания.

Что до меня, то с тех самых пор, как я увидел первый фильм Б., я повел решительную борьбу с его взглядом на мир. Мир Б. казался мне в опасном смысле слова ограниченным. То представлялось, что он только постановщик, то — что он только сценарист. Казалось, что иные персонажи высказывают опасные замечания по адресу рационализма. Они как будто отрицали весь мир общественных установлений и отношений, на которых построено шведское благосостояние и изобилие. Оппозиция сковывающим силам казалась ложно направленной. Антибуржуазная линия представлялась богемным кокетством с немислимой свободой. Хвалить такого художника было почти то же, что начисто отказаться от мысли о возможности воздействовать искусством на общество. Словом, мир Б. виделся мне замкнутым в себе.

Но Б. удалось постепенно увлечь меня благодаря широте возможных толкований его вещей и глубокому анализу мыслей и по-

ступков, которым отличаются его фильмы. В его работах постепенно менялась перспектива. Его безграничную изобретательность можно лишь с оговорками отнести за счет особенностей биографии. Сам он и его критики часто ссылаются на то, что он сын человека церковного, что его воспитание отмечено духом протестантизма. Человеку нерелигиозному весьма трудно оценить подобный взгляд на вещи, как, впрочем, и значение многих других фактов биографии Б. Куда более интересно то, что Страшный суд, который Б. вершит над собой и своими героями, имеет отношение к каждому из нас. Каждого занимают вопросы рыцаря Антониуса Блока в «Седьмой печати», каждому понятен страх Исака Борга в «Земляничной поляне». Все это ясно и неверующему. Вопросы в фильмах Б. часто захватывают отношение человека к вечности, они касаются всего мучительного опыта современного человека. Страх в фильмах Б. вызван не теми мелкими проблемами, с которыми сталкивается благополучное и здравствующее общество; это страх за людей за будущее всего живого на нашей подвергшейся страшной угрозе планете.

Уже говорилось, что действующие лица его фильмов словно бы мало связаны со «временем», то есть с социальным и политическим его аспектами. Разумеется, это тоже можно бы объяснить особенностями биографии. По-моему, этого делать не стоит. Куда важнее выяснить культурные корни Б., причины того, что его интернациональные завоевания начались с Франции, объяснить, отчего и как художник такого толка делается *primus inter pares*¹ в сознании интеллектуалов.

Один итальянский критик задался как раз этим вопросом. Приближение кризиса, грозного и опустошительного, всегда ощущается в лентах Бергмана, даже в самых идиллических. Это чувство — проекция того беспокойства, в котором пребывает шведское общество последние тридцать лет. Гвидо Олдрини² оперирует понятием «комплекс нейтралитета». Шведы не участвовали в общеевропейской борьбе против нацизма. Традиционная христианская религия постепенно слабеет. Ее моральные заповеди заменить нечем. В то же время сохраняются кое-какие нормы протестантизма. «Упадок и ослабление общественного единства» повлияли на творчество Б. Он не смог разрешить социально-исторического кризиса, ни пройти мимо него. Б., подобно всей шведской культуре, перенял лишь христианско-буржуазный аспект падения гегельянства. Последовал решительный разрыв с материализмом и диалектикой. Прежде всего это коснулось искусства и интеллигенции.

¹ Первый среди равных (латин.). — Прим. пер.

² Oldrini, Lo sfondo culturale della critica su I. B.

Олдрини считает, однако, что в работах Б. нет недостатка в стремлении «ясно видеть», нет недостатка в объективной диалектике. Можно полагать, что Б. — великий художник независимо от того, удастся ли ему преодолеть ограниченность своей узкой интеллигентской среды. Фон его развития — шведская литература 40-х годов, провозглашающая (это цитировалось не однажды) «необходимость очистительного процесса» и «катарсис бессилия»¹. Великие писатели Америки и Европы — Элиот, Кафка, Хемингуэй, Джойс и другие — очень медленно доходили до общего сознания шведской интеллигенции. В то же время в течение войны и после нее страна подверглась ряду сложных метаморфоз. Одна за другой последовали реформы, вводимые социал-демократией, пришедшей к власти в 30-е годы. В искусстве же возникали движения, словно бы противостоящие социальным реформам и коллективному идеалу общества.

Между литературой 40-х и литературой 30-х годов в Швеции существеннейшая разница. Художник типа Б. в 30-е годы был попросту немислим. Новые писатели провозгласили пессимистическое кредо, действие в бездействии. «Существенное действие уже в самом анализе трусости, ужаса и бессилия. Да, можно спросить себя, не есть ли этот анализ, разоблачающий *нашу общую слепоту* в нашем теперешнем положении, — единственное возможное действие»².

Дебаты 40-х годов не могли не повлиять на Б. Имена Камю, Кафки и Сартра не сходили со страниц прессы. Человека рассматривали вне связи с классом, средой, конкретными обстоятельствами его жизни. Люди превращались в абстрактного, обобщенного человека, в Сизифа, в К., в страждущее Человечество. То же мы находим и у Б.: люди разных кругов и разного воспитания захвачены одинаковыми представлениями. Они — отвлеченные фигуры, части бесконечного понятия «Человек».

Французская кинокритика 50-х годов имела приблизительно те же корни. Потому-то она так быстро приняла Б. По Олдрини, это объясняется общностью почвы и отчасти «развитием в самых модных направлениях французской культуры на поверхностный взгляд бунтарских положений», очень разных, но ведущих к одной и той же цели и восходящих к «консервативному иррационализму Кьеркегора». По мере того как шведское общество все более идет по пути обеспечения каждого, литература уходит от этого в сторону. Искусство делается все более индивидуалистическим. Предельное выражение этого процесса во фразе: «Зло, от которого мы страда-

¹ Bengt Holmqvist, Svensk 40-talslyrik.

² Karl Vennberg, Kritisk 40-tal.

ем — метафизическое зло». (Характерно здесь понятие «мы» в значении «все люди».)

Прежде можно было объяснять недостаток счастья человека обстоятельствами, во вне его лежащими. Теперь это показалось невозможно. И теория Сартра об абстрактной проблеме выбора сделалась современной и правильной. И тот же одинокий Сизиф стал героем интеллигенции. Б. не избежал этого влияния. Его фильмы отмечены влиянием известной индивидуалистической интеллектуальной традиции, идущей от Кьеркегора. Но это не сковало его творческого развития. Быть может, ему трудно, как говорит Гвидо Аристарко, «участвовать в восстановлении разрушенного собора», возвращать утерянное единство мыслей. Да для него это и не было никогда по-настоящему важно.

«Единственно важное для наших дней — решить: с отчаянием или против него? Будет ли отчаяние вечным или будет преодолено? Отойдет ли на скромное место одного из компонентов человеческой жизни или же пребудет решающей силой бытия?»¹

Аристарко считает, что Б. лишь один из многих художников, ополчающихся против разума. Антирационалистическая тенденция заняла ведущее место в европейской литературе XX века. В противовес великому реализму Толстого и великой просветительской роли искусства, провозглашенной Гёте, писатель нового века готов подвергнуть критике все рационалистические ценности. Путь человека к счастью и гармонии делается чудом, достигаемым без вмешательства разума. Лишь «образованные, развитые интеллигентные особы, короче говоря, буржуазия»² в состоянии достичь высших форм сознания, необходимых для преодоления внутренних противоречий жизни. Остальные живут себе, не задаваясь вопросами о цели жизни.

Но следует напомнить, что ценности, к которым стремятся персонажи Б., всегда морального порядка. Экономические и социальные рамки недооцениваются. Потому Б. — выразитель своего времени больше, чем кто бы то ни было другой. Можно считать парадоксом, что этот художник, столь разборчивый в драматургическом материале, столь отмеченный особенностями шведской интеллигентской среды и влиянием протестантизма, воздействует на миллионы. В шведской литературе есть и более крупные мастера. Но со времени Стриндберга не было писателя, который бы интуитивно встал на уровень своего времени так, как Б., когда он в «Причастии», например, кладет в основу драматургического материала страх перед неизвестной опасностью ядерной войны.

¹ Aristarco, Da Dreyer a Bergman.

² Oldrini, op. cit.

Его фильмы не только изображают и объясняют хаотичность и ненадежность, царящие в жизни интеллектуальных кругов Запада, но и выходят за пределы этой тематики. Великим пророчиателям, ни перед чем не останавливающимся в разоблачении человеческих пороков, значительно труднее завладеть публикой. Для этого они слишком мало подлаживаются под ее вкусы. У Б. странно смешиваются приспособление к публике и полная от нее независимость. Борьба между этими полярными тенденциями иллюстрируется «Вечером шутов» и «Улыбками летней ночи», которые Жак Сиклие, например, считает розовым и черным вариантами одной и той же темы. Бергмановский анализ позиции человека, его отношения к великим отвлеченным проблемам почти всегда одинаково беспощаден. Но решения, к которым он приходит, часто бывают ложно романтическими, ибо исходит он из поверхностного и ложного анализа жизни. Тем не менее гораздо важнее для нас то, что своим несравненным искусством он делает мир героев зрительно ощутимым. И тут уж затихает множество претензий и возникает множество новых упреков. Но его способность показывать нам свой мир от этого отнюдь не делается менее удивительной.

Он часто ополчается против «литературной» оценки кино. Многие шведские критики определяют ценность фильма, исходя лишь из содержащихся в нем прямых высказываний. От подобного метода оценки очень важно избавиться. Кино не просто своеобразное искусство. В лучшие свои мгновения оно более всех других видов искусства отображает эпоху. Однако аргументы Б. не вполне убедительны. Он считает, что «образное повествование воздействует непосредственно на наши чувства без промежуточной посадки в области интеллекта»¹. Он считает (или считал), что экранизация литературного произведения чаще всего убивает иррациональность в создании искусства. Б. убежден, что кино должно воспроизводить «мечты и сны, легкие игры, змеями вьющиеся ассоциации, пестрые зеркальные мыльные пузыри». Тут он провозглашает иррационализм искусства, которого сам обычно счастливо избегает.

Кино воздействует и на эмоции и на интеллект зрителя, как и всякое искусство. Просто не следует судить о фильме по содержащимся в нем словам.

Литературный и идейный подход к творчеству Б. имеет иное, более существенное основание. Хочется отыскать моральное и социальное средоточие, вокруг которого вращаются фильмы Б. Хочется определить, в какой степени кино, невзирая на своеобразные средства выражения, связано с традиционными формами искус-

¹ I. Bergman, Varje film är min sista film, 1959.

ства. Когда-то Б. писал: «С некоторых пор мне не хочется рассказывать истории в кино. Это не оттого, что мне не нравится сам процесс рассказа. Но я думаю, что одно из проклятий кинематографа — его прикованность к эпике и драме»¹. Лишь в последних фильмах он избавился от власти эпоса. Можно сказать по этому поводу вместе с Лионелем Триллингом: «До тех пор пока кино связано с повестью, оно подчиняется тем же законам, которые управляют повестью как литературным жанром. Оно сковано Началом, Серединой и Концом»². Кино как таковое — новое искусство. Но кинодраматургия при самом своем основании подвластна законам, выработанным литературой за долгие века развития. Нынешние фильмы имеют среднюю продолжительность — сто минут. Они подчиняются определенным условностям действия. Кино многое взяло у литературы, живописи и скульптуры. Нет никакой ошибки в сопоставлении его с этими искусствами. Но в то же время нужно помнить, что развитие искусства XX века прошло «под знаком кино». Кинематограф повлиял на другие виды искусства, сам пережив их влияние.

Отчего так? Отчего не иначе?

Эти вопросы задавались Б. почти по поводу каждого его фильма, объявлялся ли он пессимистическим, христианским или чисто развлекательным. И если я не одобряю каких-то сторон творчества Б., это вовсе не значит, что мне представляется возможным добронамеренными советами изменить характер его картин. Не первый год он целеустремленно проводит свою линию. Фильм «Лицо» дает ответ всем, кто спрашивает: «У Вас есть лицо? Куда делось Ваше сердце?»³ Ответ Б. — в его фильмах.

Как творческая единица, вне пределов искусства он беззащитен перед своими критиками и противниками. В искусстве он обретает прочность и еще большую опасность, свои кошмары и победы. Здесь от него всякий раз требуется мужество показать часть себя, обнаженным предстать перед всем светом. Искусство — цель искусства, но цель не самодовлеющая.

Я не разделяю мнения тех, кто считает, что Б. лучше, когда он экранизирует чужие сценарии. Я не нахожу глубокого различия между его режиссурой собственных и чужих вещей. Воплощение всегда отмечено его индивидуальностью. Тон, ритм, диалог, освещение, положение камеры — все это всегда неповторимо бергмановское. Б. всегда перерабатывает чужие сценарии. Он свободно выби-

¹ Bergman, Det att göra film, 1954.

² Trilling, Bergman Unseen.

³ Jurgen Schildt, Brev till i. Bergman, «Veckojournalen», 1958, № 15.

рает то, на чем хочет сыграть. Противоположного ему Брехта он напоминает тем, что похищает чужие идеи. И сплавляет их со своими собственными. Оттого в вводных титрах к «Оку дьявола», например, ни словом не упомянуто, что Б. переработал датский радиоспектакль, правда, весьма основательно.

II

Лето и смерть

Лето как соблазн, лето как угроза — лейтмотив многих фильмов Б.

Иностранские критики интерпретировали это преувеличенно сложно. Искали символического обоснования темы лета и забывали о конкретном. Эти критики не знают, что такое лето на Севере. Самоочевидно, что природные контрасты между светом и тьмой, теплом и холодом отражаются в северной литературе и в искусстве. Эти контрасты преломляются в жизни человека мечтой о свободе, почти всегда летней мечтой. Лето можно показать по-разному. Можно выбрать залитые солнцем скалы или спокойные заливы, прибрежную тишь или дремучие леса, или поляны, полные тепла и земляники. На эти места приходят воспоминания. Тут воскресают минуты радости, торжества и боли. Лето, всегда краткое и непрочное, всегда неожиданное, играет немалую роль в жизни общества. Художник Севера, избирающий этот мотив, — неоригинален, он не должен искать новых символов. Но это не ослабляет его произведения. Летнее солнцестояние, ночь середины лета — средоточие всех летних даров. Жизнь тогда в самой своей силе, тьма — где-то вдали.

Соприкасаются жизнь и смерть. Лето — не только возврат к поре и к играм детства, но и чувственное освобождение.

Летняя мечта принимает множество форм в работах Б., в том числе в фильмах конца 50-х годов. «Урок любви» содержит взгляд в прошлое, на высшее мгновение супружеского счастья. Сцена между супругами происходит на природе, летом, в лесу. «Улыбки летней ночи» целиком построены на теме высвобождения человеческих чувств в летнюю ночь. И в «Седьмой печати» и в «Земляничной поляне» ягоды земляники выступают райскими символами. В «Источнике» робкая предлетняя пора противостоит совершаемому насилию. Насилие совершено не только над девушкой, это преступление против наступающего лета. После смерти девушки начинается снегопад. Счастливейшие сцены фильма «К радости» происходят летом на берегу моря. Это минуты просветления и покоя.

В шведской литературе любовь к природе, летней природе — томление по обетованной, утраченной земле, по недостижимому

раку. Лето означает раскованность, в противовес зимней скованности, вынужденному сидению взаперти. Изображая лето, Б. показывает, как он национален, насколько он швед. И сила его кинематографа — в умении из сферы личных переживаний перевести эти символы в область общезначительного.

Так же ясен, как образ лета, образ смерти. Это власть осени, рока и уничтожения. После удовольствия вам, в конце концов, подадут счет. Смерть — тут как тут и в минуты счастья. Счастье — тоже смерть на свой манер. Светлым мечтам всегда подставляется коварная западня. Дух смерти царит в фильме «К радости», словно Б. и не верит в иное разрешение, освобождение от тяготящих нас уз.

«К радости»

Шведская критика приняла этот фильм не слишком доброжелательно, говорили, что «по-видимому, необходим хотя бы короткий отдых перед духовным обновлением, чтобы вновь налачился контакт между его (Б.) проблематикой и реальностью»¹. Сегодня совершенно ясно, что «К радости» — существенный шаг к свободе и мастерству последующих работ. Лента неровная. Но ни один из фильмов Б. начала 50-х годов не удался полностью. Он нащупывает разные пути.

Фильм построен на воспоминании, обрамленном виньеткой — репетициями хельсинбургского оркестра. Репетируется Девятая симфония Бетховена — «Ode an die Freude», давшая фильму название. В «Летней игре» воспоминание драматически мотивировано. Вероятно, картину нельзя было построить иначе. Воспоминания влияют на настоящее, меняют его. В «Лете с Моникой» воспоминания вообще отсутствуют. Картины воспоминаний — драматическая форма, от которой Б. постепенно отказывается, вместо того вводя прошлое в диалог, проецируя его на нынешние поступки героев.

Фильм «К радости» начинается с того, что во время репетиции молодого скрипача Стига Эрикссона зовут к телефону. Жена его умерла от несчастного случая. Взорвалась керосинка.

Стиг приходит домой. Он сидит один в опустевшей квартире. Он думает о себе и о мире. Он вспоминает. Мы видим куклу, которую он подарил жене в начале их знакомства. Как и многие другие герои Б., Стиг не поворачивается прямо к зрителю. Он смотрит мимо нас, в разделяемое всеми нами пространство, возможно, в пустоту. Такие сцены погружения в себя (но, может быть, и в

¹ «BLM», 1950, № 3.

нас?) мы найдем во всех фильмах Б., даже когда на экране двое или больше действующих лиц. Они словно бы не обращаются друг к другу. Им мешает их одиночество. Они стоят перед богом, совестью, перед безответной вечностью. И перед их лицом они должны отвечать на роковые вопросы или хотя бы от них избавляться.

Подобная же сцена разыгрывается в «Летней игре», заключая последнее воспоминание. Мари после смерти Хенрика возвращается из больницы со своим дядей Эрландом. Они проходят по коридору. Огромная тень Эрланда делается сверхъестественной. Они подходят к благополучному дому Эрланда. Мы видим, как Мари поворачивается к окну, ко тьме. На заднем плане — фигура Эрланда. И вот Мари прорывает. Тут и презрение к себе и ненависть к Неведомому:

— Я не верю, что бог существует, но если он существует, я ненавижу его. И всегда буду ненавидеть. Если б он оказался передо мной, я бы плюнула ему в лицо. Каждый день, каждый час я буду его ненавидеть. И не успокоюсь до самой смерти.

Бог, к которому обращается Мари, — некий личный, частный бог. Вопрос о том, как жить, — это вопрос, разрешаемый между Мари и этим неизвестным персонажем.

Главная, центральная картина воспоминаний фильма «К радости» — это история любви Стига и Марты, брака, разъединения и примирения. История началась семь лет назад, когда Стиг и Марта были единственными новичками в оркестре. Они сблизились и поженились. Стиг мечтает о блестящем будущем. Но дебют его стал провалом. Тогда он озлобился против Марты и ушел от нее. Путь к примирению долг и труден. Как раз в тот момент, когда, кажется, начинается новая жизнь, Марта гибнет.

Проблемы, здесь поставленные, — это проблемы судьбы художника, но они и шире. Стиг, по словам дирижера Свендербю, — эгоист, который в музыке видит средство, а не цель. Этим объясняются и неурядицы в его семейной жизни. Уже говорилось, что смерть здесь необходима Б. потому, что он не верит в счастливый исход. Можно сказать, кроме того, что Стиг не преодолел до конца свой эгоизм. Часто цитируемое высказывание Б. — заключительные слова его выступления «Как делаются фильмы» — свидетельствует, что эти вопросы имеют для него и теоретический смысл. Он говорит, что «индивидуум — высшая форма художественного создания и величайшее его проклятье». Он славит безмянные толпы, воздвигшие Шартрский собор. Он хотел бы быть одним из неизвестных.

«Мне не к чему беспокоиться о суде современности и приговоре потомства. Я состою из имени и фамилии, которые исчезнут,

как только исчезну я сам. Но какая-то частица моя переживет меня в торжествующем безымянном целом. Дракон ли то будет, дьявол или святой, значения не имеет».

Многие критики ополчались на это высказывание, противопоставляя его неприкрытому субъективизму творчества Б. Но субъективизм и анонимность легко объединимы. Критики просто напросто впадают в грех отождествления ситуаций бергмановских картин с обстоятельствами его личной жизни. Б. постепенно преодолевает субъективизм своего искусства, достигая сублимированной постановки проблем, ранее представленных несколько неуверенно (а потому «субъективно»). Сопоставляя «К радости» с более поздними работами, легко понять, что здесь путь идет ко все большему умению давать зрительное воплощение драматическому целому.

Брак Стига начинает разваливаться с того момента, когда Марта поняла, что честолюбие для него — всё. Он восстанавливается, когда Стиг готов осознать свою посредственность. Но между сценами, образующими философскую канву фильма, иногда проступают яркие образцы киноискусства, например, встреча среди утесов или краткий миг, когда встречаются их силуэты и руки на стекле. «К радости» во многом фильм сентиментальный, но в нем много и подлинности. Хуже всего здесь повествовательные переходные кадры, где Б. возвращается к изжитой традиции фотографирования природы. Он тут не вполне владеет соотношением крупных и общих планов, ритмическим рисунком. Лучше всего ему удаются интимные сцены, когда камера из простого наблюдателя обращается в орудие проникновения во внутренний мир героев.

Тема счастья здесь явно соотнесена с мотивом лета. Вот сцена супружеского счастья Стига и Марты. Это время блаженного покоя на зеленой траве. Сёндербю что-то рассказывает, потом его клонит дремота. Блеск глаз Стига и Марты выдает их любовь.

Примирение Стига с Мартой тоже происходит летом. После романтической переписки он отправляется к ней. Перед отправлением поезда он думает о счастье совместности: слышать ее голос, сидеть рядышком в кино, ужинать на кухне после концерта, шутить, не произносить серьезных слов... Но это примирение, и конец фильма, и заключительные слова Сёндербю, обращенные к оркестру, обнажают разрыв между содержанием и формой его выражения или, вернее, между намерениями Б. и теми изобразительными средствами, которыми он в то время располагал. Побеждает наивная сентиментальность. Сёндербю говорит о радости, «не той радости, которая выражается в хохоте, и даже не той, что живет в словах: я счастлив». Он имеет в виду радость, частью входящую в страдания и горе.

Смысл таков, что Стигу после смерти Марты дано познать эту радость. Его сын входит в пустой концертный зал и усаживается в уголке.

Стремлению к гармонии не хватает зрительной формы. Иначе оно воплощено в слишком отчетливую зрительную форму, лишенную покрова из драматургического материала.

«Лето с Моникой»

«Лето с Моникой» — самостоятельная лента, представляющая собой синтез мотивов «Портового города» и «Летней игры». Здесь тоже любовь показана как освобождение. Зато опять фигурируют шхеры, утесы и тихие бухты, прогулки на лодке и танцевальная музыка. Но роли переменились. Кто-то сказал, что в фильме никто не умирает, но умирает любовь.

Двое молодых людей, Харри и Моника, бегут от неотвязной действительности в шхеры. Самые сильные кадры посвящены их жизни там и постепенно нарастающему конфликту. Когда наступает осень, они возвращаются в Стокгольм и вновь оказываются лицом к лицу с реальностью. Моника ждет ребенка, и они женятся. Но вся ответственность падает на Харри. Хоть прямого осуждения Моника в фильме нет, показано, как она возвращается к прежней жизни. Для Харри намечается выход — одиночество и свобода. Он будет жить с отцом и заботиться о дочери.

Понять этот фильм — значит прежде всего понять мотивы, определившие побег. Харри и Моника живут в примерно одинаковых условиях. Первоначальная основа фильма — небольшой рассказ П.-А. Фогельстрёма, где главных действующих лиц зовут Брит и Харри. Ему семнадцать лет, он учится в школе, его отец — художник. Постепенно сюжет менялся, и в процессе работы над фильмом изменился чуть ли не до неузнаваемости. Моника работает на фруктовом складе, Харри — по продаже фарфора. Они знакомятся в кафе. Обои отвратительна обстановка, в которой приходится работать, и все окружающие. К Монике все время пристают с гнусностями. Харри помыкают начальники. Моника ненавидит свою работу, но не знает никакого выхода. Харри мечтает об иной будущности, Моника бредит кинозвездами. Она живет в бедности, отец пьет, в семье еще дети. Постоянное раздражение. Б. изображает его с помощью несравненных звуковых эффектов. Человеческие голоса звучат режущим диссонансом на фоне благословенной тишины.

Не столь уж благополучно и житье-бытье в доме у Харри. Когда Моника сидит у Харри, домой возвращается его отец. Он говорит, что может подождать на кухне: «У меня своих неприятностей

хватает, понимаете, девушка. Но чего ж я буду вам мешать. Всякому свое. Пойду-ка я, подожду на кухне». И Моника уходит.

Она толкает Харри на путь бегства. Бросает работу, убегает из дому и приходит к Харри. Они ночуют в моторке отца Харри. Он опаздывает на работу, его увольняют. И они убегают. Часто сопоставляли два кадра: когда герои покидают Стокгольм и когда возвращаются туда осенью. Здесь Б. показал себя мастером емкого и содержательного зрительного образа. Картина ухода — это песнь свободы, решительное прощание. В кадре много неба, свободного пространства. Картина возвращения черными мостами и силуэтами передает подавленное настроение Харри и Моника, их несогласие.

Изображение лета лишено идиллической чистоты «Летней игры». «Летняя игра» разыгрывалась вне времени и пространства. Моника и Харри стоят ниже на общественной лестнице. Они не так тонки, как герои «Летней игры». Там были летние каникулы гимназиста, здесь — бегство в природу безвестных членов городской толпы. Харри и Моника представляются более зрелыми. Они убежали от мира, и тем, как им кажется, его победили. Чем дольше пребывание в шхерах, тем труднее сохранять идиллию. Вот Моника учит Харри танцевать. В траве играет патефон. Харри неловок. В это время Лелле, прежний приятель Моника, разбивший палатку неподалеку, подкрадывается к моторке. Он льет на лодку бензин и поджигает. Харри бросается к нему, дерется с ним и одолевает его с помощью Моника. В заключительном кадре сцены — Харри и Моника стоят друг подле друга, глядя мимо камеры: двое свободных дикарей, победивших врага.

В фильме много мечтаний. Лишь одно из них осуществляется — мечтание о бегстве. Но тот, кто бежит, должен помнить, что настанет день, когда придется вернуться. Моника слишком погружена в несерьезные мечты, безответственные мечты, чтоб осознать значение своего возврата. Харри поступает по-принципу, ключевому в этом фильме — «Удирай. Не возвращайся». Когда кончаются припасы, начинаются осложнения. Моника украла еду из дачного погреба, но попалась. Хозяин дачи звонит в полицию. Сцена на даче типична для бергмановского показа ограниченной буржуазной среды. Он на стороне свободной Моника против мира обеспеченности и предрассудков.

Но Моника способна бороться за жизнь только тогда, когда препятствия не очень серьезны. Ее занимает чистая эротика. Ребенок ее не интересует. Она смотрит на дочь как на досадную помеху. Развод неизбежен. Он нужен обоим.

«Х а р р и. Нам надо разойтись, Моника. Так продолжаться не может.

Моника. По-твоему, я во всем виновата. А по-моему, нет.

Харри. Не важно, кто виноват.

Моника. Ты никогда обо мне не думал. Только своими делами и занимался.

Харри. Пусть так, Моника».

Техника фильма предельно скромна. Нет особой оригинальности в монтаже. К крупному плану прибегают только в решающих сценах. Никаких жертв во имя внешнего блеска. И слабость «Лета с Моникой» — не сходство с «Летней игрой», но отличие от нее. Персонажи показаны лишь в одном измерении. Закономерно сопоставление фильма с «Портовым городом». В обеих лентах заметно влияние итальянского неореализма. «Портовый город» — ближе к Росселлини, «Моника» — к откровенной чувственности Де Сантиа.

III

«Вечер шутов»

«Вечер шутов» родился из одного-единственного зрительного образа: «То были фургоны бродячего цирка, передвигавшиеся холодным утром ранней весны по дороге где-то под Гимо. В уппландском ландшафте тех мест, при всей его унылости, есть нечто демоническое, что меня пленяет»¹. Ночь близится к рассвету. Цепочка фургонов растянулась по равнине. Колеса прокладывают себе путь по мосткам, по воде. Все время слышится жалобный голос — то ли песня, то ли бормотание. Камера движется вверх, на деревья.

Так начинается фильм.

«Вечер шутов» — точка пересечения многих важных тенденций в творчестве Б. Никогда еще не доводил он до такого предела натуралистическую подробность изображаемой детали, никогда не прикасался столь ощутимо к некоему символу веры, своего рода евангелию, различаемому у него за всей грязью, поплостью и унижением.

Вдохновение, по-видимому, никогда не оставляет Б. и помогает ему, улавливая «очень смутные, трудноразличимые зародышевые толчки», «мимолетные впечатления», непрестанно переводить «ритмы, настроения, ощущения, картины, звуки и запахи в слова и фразы вполне разборчивой или во всяком случае доступной толкованию рукописи»². Источники вдохновения — в грезе, в чувстве, в иррациональном. Не удивительно поэтому, что фильмы Б. столь произвольны в своей щедрой выдумке, подчиняются лишь своей внутренней логике. Тем не менее лучшие его творения сохраняют

¹ Интервью Альфа Монтана с Бергманом. — «Expressen», 20/IX 1953.

² Bergman, Varje film är min sista film, 1959.

классическую строгость архитектурных линий. Это относится и к «Вечеру шутов», первому из его фильмов, убедившему меня в том, что его автор — не только выдающийся мастер в масштабах Швеции или Скандинавии, но и человек, сказавший новое слово в современном мировом кино.

За то, что фильм был заснят, нужно благодарить, в частности, его продюсера Руне Вальдекранпа, вложившего в дело свой престиж и проявившего большую настойчивость. Многие шведские критики встретили фильм с недоумением. В одной из крупнейших стокгольмских газет, например, можно было прочесть следующее: «Я просто отказываюсь рассматривать в лупу блевотину, оставленную на этот раз после себя Ингмаром Бергманом»¹. «Вечер шутов» провалился. Б. переживал кризис. Сам он, несколько, правда, преувеличивая, так характеризовал положение, в котором тогда очутился: «Критика сплошь убийственная, публика отсутствует, продюсер подсчитывает свои убытки, а мне теперь придется лет десять ждать, прежде чем удастся сделать следующую попытку в этом жанре. Ведь еще два-три убыточных фильма — и продюсер вправе будет считать, что слишком рискованно вкладывать золото в мои таланты»².

Прошло совсем немного времени, и Б. вновь обрел ту свободу творить, которую считал утерянной из-за провала. Свободу редкостную — и не только для Швеции. Под знаком этой свободы, вдохновляемое его творчеством, шагнуло вперед французское кино.

«Вечер шутов» называют кинолубком. За текстом заглавных титров — изображение шарманки. Это же изображение — в конце фильма. Во вступлении звучит монотонная, печальная мелодия шарманки. Она то и дело всплывает в ходе фильма. Б. использует лубок, подобно тому, как это делает в поэзии Нильс Ферлин:

«За ходульно-патетичным текстом лубков, с его балаганным привкусом «чтива для народа» и сюжетной примитивностью, нередко скрываются события трагические, истинные катастрофы, драматически расцвеченные и упрощенные на потребу невзыскательному покупателю. Подзаголовок «лубок», которым Ингмар Бергман снабдил свой фильм, следует, очевидно, рассматривать, как указание на то, что персонажи и сюжетная канва внешне как бы отображают наивный мир «литературы для народа», но что внутренний авторский подтекст, мир созданных художником образов намного многограннее и многозначительнее этой внешней оболочки фильма»³.

¹ «Aftonbladet», 15/IX 1953.

² Bergman, Det att göra film, 1954.

³ Ierker A. Eriksson, Gycklarnas afton.

Цепочка фургонов на равнине в предрассветном тумане — это цирк Альберти. Владелец его — Альберт Юханссон. Грузный, большой, усатый мужчина. Вот он просыпается в своем фургоне, крихтя натягивает одежду, бросает взгляд на молодую жену Анну, прикрывает ее одеялом и выходит. Взабирается на козлы к Енсу, тот дает ему выпить. Холодно. Далее следует рассказ Енса, единственная в фильме ретроспекция — история клоуна Фроста и его жены Альмы. Спрашивая Альберта, не собирается ли он зайти к своей прежней жене — последний раз они виделись три года назад, а она живет в том городе, к которому они подъезжают, — Енс по ассоциации вспоминает события, разыгравшиеся в этих местах семь лет назад.

Этот ретроспективный эпизод фильма — один из наиболее примечательных моментов в творчестве Б. Рассказываемая история предназначена пролить некий свет на судьбу Альберта, преподать ему урок, растолковать ему его положение — обычный для Б. прием «театра в театре». Но Альберт, по-видимому, не слушает, он спит. Енс рассказывает для самого себя и для нас, безо всякой видимой пользы для Альберта Юханссона.

Клоун Фрост и его жена Альма работали в те времена в другом цирке. Лето. На берегу проводятся артиллерийские стрельбы, офицеры выкрикивают слова команды. Пушки изрыгают огонь. День жаркий, и офицерам скучно. Они играют в карты. Проходит Альма, вызываяще приподнимая юбки. Она еще красива, но, как выражается Енс, «одной ногой уже за порогом месяца цветения». Офицеры собирают в шапку деньги, подстрекая ее раздеться. Один из них шепчет что-то на ухо оказавшемуся поблизости мальчишке. Тот хохочет и мчится стремглав к шапиту. Фрост смеется вместе со всеми, выходит наружу, одетый в клоунский костюм. Сначала он думает, что сказанное мальчишкой — шутка. Повторяет его слова. Внезапно понимает, что это правда, что Альма на самом деле купается голая с офицерами. Он хватает мальчишку за руку и бежит с ним к берегу.

Стрельба прекратилась. Фрост проходит мимо хохочущих офицеров и солдат. Дула пушек указывают на воду. Фрост умоляющим жестом протягивает руки к воде, где барахтается Альма с офицерами. Он снимает с себя костюм. Он боится воды. Идет, отступаясь, по камням, скользит. Мальчишка под шумок подбирает одежду Альмы и Фроста, прячет ее. Когда Фрост добирается наконец до Альмы, она целует его и утягивает за собой под воду. В конце концов ему удается ее вытащить. Но приходится нести ее на руках, по острым камням, под беспощадно белым солнцем, к шапиту. Он сваливается в изнеможении, словно мертвый. Когда, подняв, его отводят к шапиту, появляется мальчишка с клоунским

костюмом в руках, расстилает его перед входом. Вся труппа сопровождает процессию. Никто больше не смеется.

По технике съемок эпизод напоминает судорожную мачеру немого кино, но это только видимость. Кадры на берегу сняты с передержкой, в слепящей белизне. Контрасты между белым и черным подчеркнуты резки. Перемещения во времени и пространстве обозначены появлением в кадре бледного, молочно растекающегося солнца. Действие разыгрывается в атмосфере, напоминающей атмосферу ночного кошмара, — ирреальной, вне времени.

«Вечер шутов» — единственный бергмановский фильм, музыку к которому написал Карл-Биргер Блюмдаль. Данный отрывок озвучен только скрипучим голосом Енса, повествующим, комментирующим, а также серией ритмических элементов, усиливающих ощущение мучительности происходящего: пушечные выстрелы и барабаны. В 1949 году Блюмдаль писал:

«Если уж говорить о музыке в кино, то она должна, исходя из своих возможностей, приспособливаться к идейному содержанию фильма, иначе ей там вообще нечего делать. Если фильм по своей структуре не подходит для музыкального оформления, лучше ограничиться звуковыми эффектами. Я убежден, что полнометражный фильм, отказавшийся от пошлой музыкальной мешанины и ограничившийся речью и звуковыми эффектами, оказал бы значительное и удивительно освежающее влияние на нашу современную музыку»¹

Точка зрения Блюмдаля вполне совпадает со взглядами, высказанными Гансом Эйслером в его книге «Музыка в кино», и имеет также много общего с программными установками по этому вопросу советских режиссеров Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова. К сожалению, музыка в кино редко когда шла по этому пути. Довольствуясь подчеркиванием эмоциональных эффектов того или иного кадра, она редко когда следует принципу контрапункта. В шведском кино, в том числе и в фильмах Б., такое традиционное музыкальное оформление — явление обычное. Но начиная с «Седьмой печати», Б. весьма скупо стал пользоваться музыкальными эффектами, пытаясь добиться наибольшей возможной выразительности в использовании натуралистических звуковых эффектов. «Вечер шутов» сделан в этом смысле абсолютно последовательно — результат творческого содружества двух выдающихся художников, вполне отдающих себе отчет в драматических возможностях звука в кино...

Актерская игра в разбираемом отрывке свертчетлива, пантомима. Кадры гротескно преувеличены. Эпизод — и по оформле-

¹ «Biografbladet», 1949—50, № 4.

нию — напоминая кошмары, мучащие Исака Борга в «Земляничной поляне». Те же черно-белые кадры. Здесь — пушечные выстрелы, там — удары сердца и тикание карманных часов. Линия Фрост — Альма рождает ощущение страшного сна. Бросается в глаза удивительная подробность реалистических деталей, экспрессионистское преувеличение решающих моментов действия. Фрост раздевается и в буквальном и в символическом смысле. Ему приходится идти по острым камням. Это усиливает ощущение муки. Настоящий крестный путь — подобно тем кадрам «Как в зеркале», где отец с Мартином бегут к старой лодке, в которой их ждет Карян.

Содержание эпизода можно изложить в двух словах. Фрост унижен, Альма унижена и обвиняет других артистов, что довели ее до беды. Виновники затей — офицеры и солдаты. Но Альма своим вызывающим поведением сама навела их на эту мысль. Труппа сохраняет иронический нейтралитет. Для артистов эта сцена — спектакль. Они уже не способны различать, где игра в трагедию, а где настоящая трагедия. Ведь Фрост — клоун. Это всего лишь одна из ролей, думают они.

Зло редко входит в людские намерения. Чаще всего злой поступок, как в данном случае, — результат слепоты. Но слеп также и Альберт, проспавший все на свете. В не меньшем унижении, чем Фрост с Альмой, пребывает весь его цирк. Идет дождь, когда они подъезжают к базарной площади около города. Ставят шапито, и труппа собирается внутри. Фрост излагает их жалобы. У них ни денег, ни еды, ни одежды. Единственное, в чем нет недостатка, — так это в блохах. Альберт мечтает об Америке, где циркачи в почете, где устраиваются пышные цирковые процессии по улицам. Тут-то ему и приходит в голову мысль навестить гастролирующий в городе театр Шюберга, попытаться одолжить там костюмы и устроить рекламное шествие в американском стиле.

Тема унижения, главная тема фильма, лежащая, возможно, в основе всей художественной философии Б., самым тесным образом связана с ощущением физической усталости, запахом пота, конюшни, промозглой сырости и дешевой косметики, которым как бы пропитано все повествование. Цирк пришел в упадок, все прогнило, все воняет. Когда Альберт навещает в городе жену и снимает пиджак, который она берется починить, под ним оказывается одна только нижняя рубашка. Когда Анна приходит к Франсу, он говорит, что от нее «пахнет конюшней, дешевой косметикой и потом... Фу, как от тебя несет, я тебя сейчас научу...». Он дает ей флакон духов. Директор Шюберг говорит о цирковых артистах, как о людях заведомо нечистоплотных. Не развели бы они в его костюмах всякую нечисть. Запах цирка — это запах грязи, вездливый, от

него не забавится. В сцене избиения Альберта, кульминационной сцене фильма, зритель буквально ощущает запах манежа — пахнет опилками и кровью.

Но благодаря своей лубочности фильм сохраняет дистанцию описательности: мы знаем, что кровь — всего лишь томатный сок. Вместе с тем переживаемый нами страх — вполне реальный. Именно это соединение в фильме элементов, казалось бы несоединимых, и вызвало недоумение критики. В «Вечере шутов» присутствует и грубый натурализм, и отрицание моралите, и психологизм, и антипсихологизм. И как результат — отход в сторону от источников, питавших творчество Б., — мелодрамы прошлого века, Стриндберга и киноэкспрессионизма 20-х годов.

После разговора с труппой Альберт и Анна отправляются к директору театра. Они тщательно наряжены. Он внушает ей, что надо быть пай-девочкой. Советует: «Сиди тихонько, слушай и улыбайся как можно обворожительнее. Шюберг питает слабость к хорошеньким девушкам. Дыши поглубже, чтобы грудь выделялась. Если он захочет взглянуть на твои ножки, не упрямься, я тебя не дам в обиду. Если дойдет дело до гнусных предложений — он у меня работает по физиономии. Ну, входим».

Шюберг сидит в дальнем затененном углу. Анна подталкивает Альберта к рампе, когда Шюберг приглашает их войти. Ее присутствие спасает положение. Выслушав неуверенную, запинаящуюся просьбу Альберта о костюмах, Шюберг забавляется тем, что оскорбляет Альберта. Кадры сняты широкоугольным объективом. Шюберг огромен, внушителен, спокоен. Почему бы ему не поизмышаться над директором цирка:

«Вы ведь стерпите, по морде мне не съездите. Мы презираем вас за то, что вы живете в фургонах, а мы в грязных отелях, мы делаем искусство, а вы искусничаете, самый бездарный из нас может плюнуть в лучшего из вас. Почему? Да потому, что ваша ставка — жизнь, а наша — тщеславие. Я нахожу вас смешным и безвкусным в этом наряде, а ваша дамочка наверняка выглядела бы привлекательнее без этих своих жалких тряпок. Если б вы только осмелились, вы бы сочли, что мы еще смешнее — с этой нашей сомнительной элегантностью, намалеванными лицами, заученными голосами. Почему бы мне и не поиздеваться над вами!»

В конце концов Альберт получает желаемые костюмы. Анна бродит по костюмерной — среди платьев, масок, зеркал. За ней по пятам ходит молодой красавчик-актер Франс, заметивший ее при входе в театр. Он объясняется ей в любви...

Сказанное Шюбергом насчет цирковых артистов подтверждается во время их рекламного шествия по улицам города. Фургон останавливает полиция и советует артистам отправляться восвояси. Ло-

шадей берут в залог, афиши срывают, артисты же, под хохот толпы, сами впрягаются в оглобли.

Центральная драматическая коллизия фильма разыгрывается по параллельной сюжетной линии, единственной в ходе повествования. Это посещение Альбертом жены, которое приводит к тому, что Анна, угрожавшая, что по возвращении он ее уже не застанет, отправляется в театр и разыскивает там Франса. Действия Альберта и Анны являются выражением одного и того же внутреннего состояния — желания сбежать, изменить. Посещение Альбертом его жены Агды показано в два приема, в промежутке — рассказ об Анне.

Альберт открывает дверь в табачную лавку. Звенит звонок. За прилавком маленький мальчик, он холодно здоровается с чужим и сообщает, что мама пошла поест. Альберт садится, вытирает пот. Мальчик спрашивает: «Это ты, отец?» Альберт проходит в комнаты. Все тщательно убрано, все блестит, мещанская обстановка начала века — вышивки, комоды, цветы, гардины, отчетливо бьют часы. Чуть не с первых же слов Альберт и его жена начинают ссориться. Альберт болезненно реагирует на вопросы о том, хорошо ли ему живется. Когда она спрашивает, хочет ли он есть, он воспринимает это как оскорбление. Когда она выражает желание починить ему пиджак, он страшно смущается. В свое время он ее бросил, но она ему благодарна: «Я могу теперь сама распоряжаться своей жизнью, и я избавилась, наконец, от этого ужасного цирка, который всегда был мне отвратителен и страшен. Все эти крикливые, грязные люди, весь этот твой мир прыжков и опасностей, и пиццеты, и вшей, и болезней, и бог его знает чего. Нет, я довольна. И благодарна».

Он пытается сказать ей, что в действительности никогда ее не покидал. Он продолжал ездить, она оставалась на месте. Переход к параллельной сюжетной линии многозначителен. Он ждет, когда же она кончит шить. Тишина. Он говорит о тишине в городе, той тишине, которая в этот момент явственно ощущается и зрителем. Агда отвечает: «Для меня это зрелость». Альберт тут же парирует: «А для меня — пустота». Вскоре мы убедимся, что это ложь. Лицо Агды дается крупным планом, она прикрывает глаза, как от боли. Вместе с этим кадром Б. монтирует кадр с изображением Анны крупным планом — расфранченная, она стоит за театральными кулисами, наблюдая за Франсом, произносящим на сцене монолог самоубийцы. Сказав последнее прости этому миру, он втыкает в себя театральный нож. Она вздрагивает, потрясенная правдоподобием его игры.

После репетиции она остается одна на сцене, в белом световом круге. Потом разыскивает его уборную, стоит в дверях, смот-

рит на него. Он в плафрое, берет сигарету, застывает в неподвижности, когда она говорит: «Не обязательно на мне жениться, но можешь, если хочешь, взять меня под свое покровительство...» Он смеется, встает, идет к ней навстречу. Запирает дверь. Сделав вид, что хочет помочь ей привести себя в порядок, неожиданно валит ее навзничь. Она пытается высвободиться. Тогда он протягивает ей драгоценный кулон, который носит на груди, уверяя, что это подарок от одной женщины и что Анна сможет жить на него целый год. И Анна соглашается лечь с ним в постель.

Прямо за этим кадром Б. дает копец беседы Альберта с женой. Она протягивает ему пиджак. Входит второй сын, просит мелочь: около театра стоит шарманщик. Альберт роется в пустом кошельке. Но прежде чем уйти, он хочет что-то сказать жене. Он просит ее не сердиться: «Мне хочется остаться тут, хочется бросить цирк, я старею, я больше не могу. Я хочу быть тут, около тебя, успокоиться, жить с тобой и видеть, как подрастают мои мальчики. Я смогу помогать тебе в деле, я сумею, если захочу, ты ведь знаешь. Может, ты позволишь мне остаться, Агда, тебе не придется жалеть, я обещаю, что никогда больше не изменю тебе».

По ее лицу мы видим, что это невозможно, пусть даже он и продаст, как обещает, свою долю недвижимого имущества в цирке. Он готов предать Анну, поменять на пустоту и тишину, на материальное благополучие, которое может дать ему Агда, на ту духовную смерть, которую она несет с собой. И Анна готова предать его. Судьба, однако, вновь швыряет их друг к другу: возврата быть не может.

Случайно Альберт видит, как Анна направляется из театра в ювелирный магазин. Тут же она выходит. Подаренный ей кулон оказался фальшивым, не имеющим никакой ценности. Но, как замечает критик Бергмана Арчер, «цена заплачена настоящая, ибо украшение это — Иллюзия».

Альберт возвращается в свой дом-фургон. Анна лежит на постели и раскладывает карты. Медленно, по капле, нарастает его гнев, по мере того, как он выуживает из нее правду (о которой сам уже подозревает). Удары барабана (ассоциация с темой Альма — Фрост), сопровождающие действие уже с того кадра, где Альберт видит выходящую из театра Анну, предваряют эту новую тему — постепенное крушение всех иллюзий. В сцене «сведения счетов» он вначале дан крупным планом, она — вторым. Этим Б. подчеркивает, что происходящее дано глазами Альберта, который ее тоже предал. Входит Фрост с бутылкой в руках. Они пьют. Альберт вытаскивает свой револьвер и, не решаясь покончить с собой, подстрекает Фроста пустить себе пулю в лоб. Но когда, казалось, отчаяние достигает предела — наступает разрядка. Альберт вылезает

из фургона на свежий воздух, на солнышко. Он спотыкается и падает. Подобно Есте в «Портовом городе», он оглакивает свою горькую судьбу. Но приходится примириться. Иного выхода не дано.

В качестве платы за костюмы группа Шюберга приглашается на представление. Актеры появляются в тот момент, когда Анна, одетая испанской наездницей, скачет вокруг мацежа. У самого барьера сидит Франс рядом с какой-то актрисой, посматривает на Анну, шепчет что-то на ухо своей соседке. Кто-то швыряет петарду, лошадь пугается. Анна падает. Альберт кружит по арене, как дикий зверь в клетке. Ударом своего длинного хлыста он сбивает с Франса шляпу. Когда тот подбирает ее, Альберт дает ему пинка в зад, и тот летит кувырком. Еще секунда — и начнется драка.

Драка в фильме длится не более полминуты, точнее — девятнадцать секунд. Но эти короткие девятнадцать секунд кажутся очень долгими. Слепой ярости Альберта противостоит ироническое хладнокровие женственно-элегантного Франса. Франс — хороший фехтовальщик. После первого же его удара лицо Альберта в крови, но он яростно стискивает Франса. Оба катятся по арене, и тут Франс применяет недозволенный прием — раздается пронзительный животный вопль Альберта. С этого момента исход драки решен. Франс швыряет в глаза противнику опилки, ослепляет его, нанося удары в лицо. Альберт ничего не видит, слепо кидается вперед, но уже беспомощен. Франс счищает с себя опилки. Фрост объявляет представление оконченным. Анна кошкой кидается на Фроста, старается расцарапать ему лицо. Альберта уводят.

Альберт выпроваживает Анну из своего фургона, мы различаем в глубине его смутный силуэт. Он снова вынимает револьвер, приставляет его к виску. Теперь это всерьез, не то что в первый раз, днем. Тогда, днем, на смену отчаянию пришла непосредственная радость бытия.

Но выстрела не следует. Мы видим его лицо отраженным в зеркале, он поворачивает револьвер дулом к зеркалу. Раздается выстрел. Смерть его символична, где-то рядом с настоящей смертью. Чтобы на чем-то отыгаться и восстановить душевное равновесие, он идет к клетке, где содержится медведь Альмы, и, как предложил некогда Фрост, стреляет в животное. Одинок бредет он потом в конюшню, опускается на землю, прижимаясь лицом к морде лошади.

Циркачи снова пускаются в путь, навстречу неизвестности. Альберт бредет рядом с Фростом, который рассказывает приснившийся ему сегодня днем сон:

«Мне приснилось, будто Альма подходит ко мне и говорит: Бедный Фрост, у тебя такой усталый и грустный вид. Не отдох-

нуть ли тебе немножко. Да, говорю я. Ну, тогда я сделаю тебя маленьким-маленьким, вроде зародыша, и ты сможешь забраться ко мне в живот и хорошенько там выспаться. Я сделал, как она сказала, устроился поудобнее в ее животе и так чудесно, так сладко заснул, и меня покачивало, как в колыбели, и я становился все меньше и меньше и под конец стал, как зернышко, а потом и вовсе исчез».

Альма появляется в дверях их фургона и зовет его. Со странной, какой-то испуганной улыбкой он объясняет, что она без него не заснет. Он уходит.

Заключительная сцена фильма отсутствует в первоначальном варианте сценария. Одиноким Альберт встречается с одинокой Анной. Свет лежит на их лицах. Кажется, что улыбка трогает ее губы. Они уходят в ночь, обретшие друг друга и вместе с тем безнадежно одинокие. Сиклие считает, что концовка и фильм в целом — самое мрачное из всего, что создал Б. Я не могу с этим согласиться. Хотя тема отчаяния и звучит в фильме очень громко, существует и драматически убедительный противовес этой теме. Правда, фильм говорит о том, что «каждый человек несет в себе свою судьбу. Каждый избирает свой путь сам, в одиночестве»¹. Философия фильма — жестокая, мрачная. Но Б. — не пессимист. Мне хочется присоединиться к одному из его французских критиков, сказавших, что Б. не подходит ни под одно из даваемых ему определений. Он соединяет в себе все качества одновременно. Его фильмы схожи тем, что все они — в неустанных поисках утешения, которое часто оказывается возможным. Наиболее же убедительным будет тот фильм, где целое выражено в наиболее убедительной форме. Таким фильмом можно назвать «Вечер шутов», в нем Б. достигает удивительного равновесия внутреннего и внешнего.

О чем же, в сущности, этот фильм?

Можно сказать, что он — о противоположности вольной бродячей жизни и жизни связанной, пустой. Свободу в фильме олицетворяют собой артисты бродячего цирка, вынужденные постоянно кочевать, чтобы жить, выброшенные за борт нормального обывательского существования. Их полная лишений жизнь — некий символ всякого свободного существования, добровольно или же по необходимости избранного темп, чей жребий — бунт, и дальняя дорога, и вечная неуверенность взамен покоя. Тот, кто живет в мире приключений, стремится, естественно, к незыблемости и покою. Что стремление это не осуществляется, зависит не только от самого человека. Анна опьяняется на мгновение мечтой о желанном освобождении, предлагаемом ей Франсом. А для Альберта бегство

¹ Louis Marcocelles, *Rétrospective Bergman*.

назад было бы равнозначно смерти. Человек, приходится повторить еще раз, не ищет каких-то устойчивых моральных категорий, он хочет прежде всего ощущать себя счастливым. Он не пытается отыскать некую путеводную нить перед лицом вечности. Никакой путеводной нити не существует, потому не существует и устойчивости...

Начиная с «Вечера шутов», бергмановские фильмы — один непрерывный монолог о положении искусства и человека искусства в нашем мире. Правда, Альберт и Анна — не бог весть какие представители искусства. Они для Б. не типичны. Его люди искусства — неудачники, терзаемые своими сомнениями. Непризнанные, загнанные, запутавшиеся в мучительных вопросах. У них достаёт силы нести бремя своего несчастья и достаёт силы выдерживать бремя жизни. Для всех, за незначительными исключениями, главных персонажей позднейшего Б. счастливое самоощущение — единственный, в сущности, идеал. Они упрямо задают вопросы жизни. Никогда не получая на них ответа. Ответ заключается в том, чтобы перестать спрашивать и начать жить. Характерен в этом смысле образ Хенрика в «Летней игре». Однажды начавшись, его сказка любви вполне безмятежна. «Вечер шутов» правдивее, искреннее потому, что показывает, сколь мучителен путь к гармонии, как мало возможностей для ее осуществления.

«Вечер шутов» — некое художественное кредо. Вера в счастливое самоощущение здесь поколеблена. Здесь Б., как нам кажется, склонен скорее утверждать веру в человека, прошедшего через все, приблизившегося к смерти и сумевшего ее преодолеть. Только через грязь и уничтожение можно возродиться для новой жизни. Такого рода художественное видение связано со второй мировой войной, в том числе и у художников, оказавшихся вне центра катастрофы.

С формальной точки зрения фильм подтверждает мысль о его «направленности на страдание». Состояния страдания действительно даны в нем с потрясающей убедительностью. Говорят и о пессимистичности фильма, имея в виду тот факт, что главные герои лишь на одно данное мгновение вновь обретают друг друга. Нет никакой уверенности, что они и в дальнейшем будут вместе. На мой взгляд, это вопрос несущественный. Все пережитое сделало Альберта и Анну богаче, а следовательно, счастливее. Уже одно то, что они в состоянии почувствовать красоту ночи, что они живут, дышат — уже победа. Жизнь — не серия поражений или же удач. Истинно жив тот, кто умеет уловить великое в мимолетном, кто умеет сделать свое существование исполненным смысла.

Может показаться странным, что я оцениваю «Вечер шутов» как лучшее из всего созданного Б. до настоящего времени, — чисто

субъективная оценка,— будучи в то же время оспедомлен о его, так сказать, прообразах в кино и литературе, не раз упомянутых критиками. В этой связи упоминался фильм Дюпона 20-х годов «Варьете», «Последний человек» Мурнау и «Человек на канате» Элиа Казана. Среди других источников называют Шницлера, Офюльса, Уайльда, Стриндберга, Сартра, Стига Дагермана¹.

Придирчивый исследователь, возможно, и сочтет нужным заметить, что в тематике фильмов Б. почти ничего нет абсолютно нового, абсолютно самостоятельного. Но самого Б., судя по всему, не очень волнует, что затрагиваемые им темы — не оригинальные для того, кто знаком с современной литературой и современным кино. И он в этом совершенно прав. Разве дело в том только, чтобы ввести в кино новых героев, показать новые сферы жизни? Значение Б. в другом. В том, например, что его «Вечер шутов» — настоящее киноэссе, целая серия вопросов, рождающихся из драматической ткани повествования. По своей структуре фильм «открыт» для толкования, многозначен и гибок.

В нем — противопоставление незыблемости и сомнения, безопасности проторенного пути и дерзости риска, балансирования на проволоке. Возникает вопрос: не является ли бергмановский человек искусства неким собирательным символом современного человека вообще? Ведь человек искусства постоянно живет под знаком той самой ненадежности, которая отличает всякую современную действительность...

Время действия в «Вечере шутов» — 1900 год, но это — чистая условность, открывающая перед Б. широкие возможности оформления фильма в стиле прихотливого барокко. Примечательно для Б., как подчеркивает Эрик Ромер, что снимает он так, словно бы ничего не знает об истории развития кино, делая, пными словами, «Вечер шутов» сознательно провинциально: «Пользование камерой, монтаж, актерская игра — все это в общем и целом напоминает работу режиссера 20-х, 30-х годов. То и дело на ум приходит то Штернберг, то Виго. Архаизм этот, кстати, тем более очевиден — и тем менее искусственен, — чем сознательнее Бергман к нему прибегает. Но такое изолирование Швеции, как во времени, так и в пространстве, имеет и свои положительные и свои отрицательные стороны. Лучше спокойно идти своим собственным путем, нежели, как часто поступают малые нации, догонять сломя голову старую технику».

Здесь стоит снова напомнить о Штиллере и Шёстреме, столь от этой тенденции отличных. Для классической шведской кинематографии характерно было, с одной стороны, стремление за счет

¹ Известный современный шведский писатель (1923—1954). — *Прим. пер.*

использования общепризнанного в литературном отношении материала завоевать киноискусству престиж среди других видов искусства, с другой же — стремление к использованию особых средств художественного выражения, специфичных только для кино.

Окончательный разрыв с этой традицией был осуществлен не этими предшественниками Б., ограниченными в своих возможностях средствами немого кино, а лишь самим Б.

Реквизит и вообще все оформление «Вечера шутов» отмечено, как уже было сказано, печатью прихотливого барокко. Изображение персонажей и самого действия дано опосредствованно, при помощи сложной системы зеркал и отражений. Характерен в этом смысле эпизод Франса и Анны в артистической уборной Франса... Б. никогда не упускает случая подробно передать обстановку действия. В «Вечере шутов» это особенно важно. Он детально показывает нам место, где располагается шاپито. Улицы провинциального городка, жилье Агды во всех подробностях, так же как и театр — экстерьер, интерьер, зал, костюмерную. Он всегда дает зрителю абсолютно точное представление о том, где происходит действие, не прибегая к банальному приему предварительного «представления» места действия. Он часто «режет» пространство и время, переходя непосредственно от одного крупного плана к другому...

Новаторство Б. в том, что он сумел творчески воплотить в жизнь теории о глубоко осмысленном монтаже изображения и звука в кино — в направлении, предсказанном еще Эйзенштейном. Киноповествование у Б. требует, как подчеркивает Арчер, «критической оценки согласно литературным критериям в той же мере, что и критериям чисто визуальным, символическим, применяемым обычно в отношении кино». Звуковые эффекты предваряют или же являются отзвуком происходящего, связывают значительные моменты. Натуралистические эффекты в соединении со скупой простотой музыкальной структуры создают богато оркестрованное звуковое сопровождение. Ритмическое равновесие удивительно — в полном соответствии с преобладающе мрачной архитектурикой фильмов.

Предчувствие компромиссного решения высказывает всегда как *deus ex machina*. Не раз случалось, что оптимистические концовки бергмановских фильмов производили впечатление искусственности, казались несоответствующими драматическому содержанию картины, отдающими романтизмом. Не лишен романтического привкуса и «Вечер шутов», в том смысле, что рассказчик представляется чуть ли не влюбленным в страдание. Жизнь начинается там, где начинается страдание, как для Ореста в «Мухах» Сартра. Трудно представить себе унижение глубже того, которое показано в фильме. Подобно тому как в ретроспективном эпизоде сни-

мает с себя клоунский костюм Фрост, разоблачается перед дракой с Франсом и Альберт, снимая пиджак и шляпу. Он больше не директор цирка с его взятым напрокат лоском. Единство формы и содержания достигается в фильме благодаря тому, что и эстетическая и этическая его направленность одна и та же: сорвать всякого рода маски и драпировки, скрывающие самого человека. На театральной сцене Франс — обольститель, произносящий хватающие за душу монологи. В своей уборной он — дешевый провинциальный актеришка с теми самыми заученными интонациями, о которых говорит Альберту Шюберг.

Я трактовал здесь «Вечер шутов», исходя из того, в какой мере фильм дает основания для выводов пессимистических или же наоборот, утешительных. Трактовка и исходная точка могут быть ложными, случайными. Но сама драматургическая структура у Б. случайной быть не может, несмотря на всю свободу формы. Персонажи фильма освобождаются в той или иной степени от груза жизненной фальши. Они не находят ответа на свои вопросы, но они живут. Возможно, и не важно вовсе, какой будет ответ. Все они существуют под одним и тем же холодным, безмолвным небом. В драматургии один из путей экспрессионизма приводит нас к Брехту. В кинематографии тот же путь ведет к «Вечеру шутов». подача материала напоминает брехтовскую. Актеры — балаганные актеры-маски. «Маска» каждого — указание на характер персонажа. Гладкое лицо Анны — намек на ее внутреннюю пустоту. Плотливость и тяжеловесность Альберта выдают его плотскую сущность. В фильме несколько «вершин», напряженных драматических моментов. Именно в них а не в каких-либо декларациях или философствованиях — подоплека и смысл разыгрывающейся на наших глазах драмы.

Как мастер Бергман пока не пошел дальше «Вечера шутов». Его киноязык стал, правда, гибче, богаче оттенками. Сказанное им в «Вечере шутов» он в дальнейшем научился выражать по-иному. В то же время он, пожалуй, утерял что-то от своей непосредственности. «Вечер шутов» относится к тем редким фильмам, которые не устаревают.

IV

«Седьмая печать»

Из всех фильмов Б. «Седьмая печать» — наименее непосредственный, наиболее риторический. Вполне понятно поэтому, что критики, отрицающие искусство Б., используют именно эту ленту в качестве наглядного обоснования своей позиции. Воздействие отдельных превосходных фрагментов здесь, говорят они, ослабляется странной сумятицей идей Б. «Седьмая печать» и в самом деле мо-

жет показаться перегруженной символическими образами, полисемантическая функция которых мешает восприятию основного повествовательного материала. Это обусловлено особенностями творчества Б., теми сложными и долгими путями, какими он всегда идет от первоначальной идеи к ее конечному осуществлению в фильме. Та непосредственность, которой во многом отмечен «Вечер пуглов», в «Седьмой печати» начисто отсутствует. Многие кадры могут показаться слишком продуманными, слишком красными, слишком гармоничными, так что почти пародией звучит определение хвалебной рецензии — «новое классическое произведение шведского кино»¹. Фильм этот назван «моралите» — определение, прилагавшееся с большим или меньшим правом ко многим вещам Б. Таково общее название трех пьес Б., опубликованных в 1948 году. В одной из них, «День кончается рано», была выведена фру Острём, обитательница сумасшедшего дома. Ей удается сбежать. Она посещает многих людей и всем предсказывает точный день и час их смерти. Одно из действующих лиц пьесы — пастор Брумс. Вера его недостаточно сильна, чтоб преодолеть охвативший его страх. Он думает: «Бог и дьявол ведут борьбу не на жизнь, а на смерть. Нам хочется думать, что бог сильнее. Но это — увы! — ошибка. Бога непрестанно убивают. И это вина каждого из нас, как бы мы ни были значительны и смехотворны»². То же самое ощущение мы находим и в «Седьмой печати». Ощущение утраты нравственной и духовной опоры, более близкое человеку наших дней, чем людям XIV века, пусть даже брошенным, подобно Рыцарю и Енсу, во власть чумы. Рыцарь — некое символическое выражение современного человека. Не вся низость нашего времени воплотилась в Гитлере, Гиммлере и Гессе. Зло рассеяно повсюду, как жизненный фермент. И вот в поисках его приходится переводить взгляд от общего к частному, от всех к одному и от внешних обстоятельств жизни этого одного к его душе. Таковы проблемы, поставленные «Седьмой печатью». Чувство бессилия парализует. Но, как показывает фильм, из всех трудностей есть выход. Недостаток структуры фильма в том, пожалуй, что внимание слишком односторонне сосредоточено на Рыцаре, и остается только смутное ощущение, что ведь Рыцарь и Енс дополняют друг друга, как части одного спектра, подобно Фоглеру и доктору Вергерусу в «Лице».

Б. рассказывал, как он в детстве сопровождал отца, когда тот посещал деревенские церкви. Многие из кадров ассоциируются с церковной росписью, например, игра Рыцаря в шахматы со Смер-

¹ «Svenska Dagbladet», 17/II 1957.

² «Moraliteter», Stockholm, 1948.

тью, Святая Дева на лугу (в видении Йофа), танец над горными вершинами. Во время отповских проповедей Б. разглядывал церковные фрески. В одном из эпизодов Рыцарь и Ёнс входят в храм, где сидит художник, истово расписывающий стены в назидание и на страх всем входящим. Б. подчеркивает, что «Седьмая печать» отнюдь не является реалистическим отображением средневековой Швеции. «Это современная поэма, оснащенная средневековыми аксессуарами, достаточно вольно толкуемыми. Рыцарь возвращается из крестового похода совершенно так же, как в наши дни солдаты возвращаются с войны».

Из этих слов явствует, какое место занимают в фильме христианские мотивы. Фильм строится, кроме того, на «Откровении Святого Иоанна Богослова», точнее, на отрывке из него, который жена Рыцаря Карин читает вернувшемуся мужу и его слугеикам. Действие словно протекает в тот отрезок времени, «когда Он (агнец) снял седьмую печать и сделалось безмолвие на чебе как бы на полчаса»¹. «Горе, горе, горе живущим на земле от остальных трубных голосов трех Ангелов, которые будут трубить!»² — сказано в «Откровении Святого Иоанна». Параллели между этим видением гибели и угрозой, которая нависла над современным человечеством, напрашиваются сами собой. Религиозная критика металась от безоговорочного приятия фильма к безапелляционному его осуждению. Нас же интересует вопрос такой: удалось ли Б. воплотить драму Рыцаря и Ёнса в убедительную художественную форму? Каковы качества «Седьмой печати», как фильма? И эти вопросы можно решать не в теологической дискуссии, но путем анализа структуры самого фильма.

«Седьмая печать» построена на основе одноактной пьесы Б.— «Гравюра на дереве». Действие ее более сжато и целеустремленно, чем в фильме. Многие критики считают эту вещь лучшим драматическим произведением Б. Сходные мотивы разрабатывал еще Стриндберг; многие считают, что его творчество вдохновляло Б.

Действие фильма тоже весьма просто. XIV век. Рыцарь Антониус Блок возвращается из крестового похода в Швецию, где свирепствует чума. Его сопровождает оруженосец Ёнс. На пустынном берегу Рыцарь начинает партию в шахматы со Смертью. Если Рыцарь выиграет, ему будет дарована жизнь. Но пока идет игра, Рыцарю удастся сделать большое дело. Он спасает от смерти чету скорморохов Йофа и Мию. И вот он возвращается домой. Дома его ждет жена. И тогда является Смерть. Она увлекает всех в последний

¹ «Откровение Святого Иоанна Богослова», гл. 8, 1.

² Там же, гл. 8, 13.

танец; а скоморохи смотрят, как между небом и землей вьется этот призрачный хоровод.

Интереснейшая фигура фильма — оруженосец Енс, опровергающий почти утвердившийся взгляд, что «партии плутов у Б. всегда исполняют ученые и интеллигенты»¹. Утверждалось, будто Б. проводит односторонне-иррационалистические взгляды. Говорилось, что потому-то так и удаются ему женские образы, что для женщины действовать важнее, чем думать. Я не могу принять эту теорию, потому что, принимая ее, чтобы быть логичным, пришлось бы игнорировать коренную нерасторжимую связь искусства Б. со шведским обществом. Б. подчеркивает иррациональное в жизни людей. Он устремляет внимание внутрь, на каждого отдельного члена общества. И это находится в прямом соответствии с тенденцией общества, где «каждый имеет достаточно свободного времени, чтоб себя разглядывать; и это частенько ведет к злоупотреблению нравственной свободой»². Для человека, стремящегося, подобно Фрейдю, излечить общество от болезни, носящей имя «цивилизация», естественны поиски каких-то рецептов. Возможно, Б. и пытается их отыскать. Однако считать его односторонним иррационалистом у нас нет оснований. Их не дают его фильмы.

Енс в «Седьмой печати» сознательно противопоставляет себя остальным действующим лицам. Церковь занята преследованиями. Она сжигает ведьм. Рыцарь непрерывно задает вопросы, натываясь на пустоту. Когда начинается шахматная партия со Смертью, Енс спит. Потом он «открывает глаза, хрюкает, широко зевает, однако же встает, седлает коня, поднимает тяжелую поклажу. Рыцарь медленно удаляется к прибрежному лесу и дальше, к дороге. Он делает вид, будто не слышит утренней молитвы своего оруженосца». Эта молитва — богохульный стишок, которым Енс намеренно злит Рыцаря. Вот всадники встречают неизвестного. Енс сходит с коня. Но когда он дотрагивается до встречного, он видит, что это мертвец с оскаленным черепом вместо лица. «Нет, он не молчал,— отвечает Енс на расспросы Рыцаря.— Он очень даже разговорчивый».

Одна из ключевых сцен происходит в церкви, когда Рыцарь совершает молитву. Енс, ожидая своего господина, болтает с богомазом. Енс не молится. Он потрясен рассказом богомаза о человеческой глупости и ничтожестве, так потрясен, что ему необходимо срочно чего-нибудь выпить. А тем временем Рыцарь задает свои вопросы. Параллельное действие у Б. всегда помогает пониманию замысла. Так было, например, и в «Вечере шутов». Вопросы Рыца-

¹ Blackwood, The Mystique of Ingmar Bergman.

² Napolitano, Dal settimo sigillo alle soglie della vita.

ря напоминают о признании Томаса Эрикссона в «Причастии»: «Как поверить верующему, когда и сам-то не веришь. Что станется с нами, жаждущими, но не сподобившимися веры. И что станется с тем, кто и не жаждет верить и не может?» Рыцарю нужен ответ. Знание, а не вера. Вдруг он с ужасом видит, что на месте исповедника стоит сама Смерть. А Енс тем временем продолжает болтать с богомазом. Его рассказы о крестовом походе дополняют вопросы Рыцаря: «Десять лет проторчали мы в святой земле, и змеи-то нас жалили, и птицы клевали, и звери кусали, поганые били, бабы на нас напускали вшей, вши нас жрали, и лихорадка-то нас трясла и все это мы претерпели во славу божию. Да, скажу я тебе, весь наш поход — это такая глупость, что только настоящий идеалист и могло него додуматься».

Особой симпатии к учениям церкви Енс не испытывает. Возле храма он видит молодую женщину, которая «вступила в плотскую связь с нечистым». Ее собираются сжечь. Один критик заверяет, что в средневековой Швеции не сжигали ведьм, и считает это серьезным художественным аргументом против фильма¹. На тех же точно основаниях можно признать негодными исторические драмы Стриндберга. Но его изображение Мастера Улофа, неточное и во многом исторически неверное, определило отношение шведского народа к этому реформатору.

В лавочке Енс свел знакомство с Равалем, вором и мародером. Он прежде служил при духовной семинарии и десять лет назад убедил Рыцаря в «необходимости отправиться во святую землю». Енс вдруг понимает, на что пошли эти выброшенные годы. «Нам было чересчур уж хорошо; тут господу и опротивело наше самодовольство. Его вырвало ядом. Вот Рыцарь и отправился». Енс материалист и скептик. Он не уверен, что в великих вопросах вообще есть смысл. Однако он не равнодушен к чужим страданиям. Рыцарь всё задает вопросы. Енс помогает людям.

Скоморох Йоф заходит в трактир. Там кузнец Плуг обвиняет его в том, что он будто бы соблазнил его жену. Тогда Раваль заставляет Йофа станцевать на столе танец медведя. Мрачная, ужасная сцена. В ней та непосредственность, которой вообще так мало в фильме. Может быть, эпизод в трактире — самый сильный во всей «Седьмой печати». Он напоминает о прямоте и обнаженности «Вечера шутов». Енс выручает Йофа.

В ночном лесу наша компания встречает восьмерых солдат, веющих ведьму на костер. Рыцарь желает видеть лицо дьявола, чтобы спросить его о боге. Он, как никто другой, имеет право на знание. Енс в это время раздумывает о том, как бы спасти девуш-

¹ «Expressen», 2/III 1957.

ку. Он испытывает к ней симпатию и жалость. Надо выручить человека — это для него главное, как бы ни старался он скрыть свое сочувствие за маской цинизма.

Затем они встречаются еще одно существо (помимо Смерти, с которой Рыцарь заканчивает шахматную партию). Это Раваль, он заразился чумой. Он просит пить, но Енс останавливает устремившуюся было к нему с водой девушку, не потому, что он ненавидит Равалья, а потому, что ему уже нельзя помочь. Раваль обречен.

Енс живет в сфере практической. Рыцарь ведет себя так, словно кроме жизни есть еще иная, высшая задача. Енс готов пользоваться жизнью, покуда она длится. Он проклинает свою судьбу. Енс не философ. Жить для него — это жить. И с этой точки зрения простодушны и глупы не Йоф и Мия, а Рыцарь, бесконечно задающий свои бессмысленные вопросы.

О Енсе говорилось, что он «современный агностик, хоть и не лишенный жестокости, но жестокости оправданной; он скептически относится ко всем и вся, к себе самому в том числе, но зато сердце его всегда открыто для ближнего, в какой-то мере он пассивен, но ему знакомо чувство ответственности»¹. Различие между Енсом и остальными особенно ясно подчеркивается в заключительном эпизоде. Они прибывают в дом Рыцаря. Жена встречает мужа. Светает. За утренней трапезой Карин читает восьмую главу «Откровения Святого Иоанна». Входит Смерть. Они заговаривают с нею. Рыцарь продолжает взывать к богу, который *должен* же быть. Енс настроен саркастически. Единственное, в чем он уверен, это в существовании собственного тела. Девушка, которую он спас от руки Равалья, просит его замолчать. И он отвечает: «Хорошо, я замолчу, но я протестую». Йоф, Мия и их сынишка Михаэль остаются в живых. Они находят удовлетворение в мысли о том, что род их не прекратится. Но они перелетные птицы и везде найдут себе место, отовсюду сбегут, когда потребуется. Енс же воплощает собой активное, боевое отношение к жизни.

Главные параллельные линии фильма Рыцарь — Енс и Йоф — Мия. Это полюсы, вокруг которых разворачивается действие.

Сцены, где действует Рыцарь, как правило, темные, черные. Над Йофом и Мией почти всегда почивает свет и благодать, словно бы они живут в ином мире.

В фильмах Б. находит отражение следующий ход мысли героев: герои верят в Судьбу, Историю, Бога, Счастье и прочее. Но жизнь вносит постоянные поправки в их мироощущение. Они вынуждены отрицать существование бога. Зло и дьявола они оставляют, как некую силу, направленную против них. Но, не избавясь от глав-

¹ Blackwood, The Mystique of Ingmar Bergman.

ного, великого вопроса, они не могут разрешить частных вопросов, их занимающих,— вопросов о счастье, совместной жизни и о повседневности.

Йоф и Мия живут — просто живут. Рыцарь вечером приходит к Мие; она одна, забавляется со своим ребенком. Потом приходит Йоф, огорченный сценой в трактире. Затем заявляется его спаситель Енс. Мия угощает всех земляникой с молоком. Ягоды здесь, как и раньше, символизируют «жизненное тепло, человеческие ценности, не подвластные метафизическому ужасу»¹. Рыцарь спрашивает о планах скоморохов. Он не советует им ехать в Эльсинор и предлагает присоединиться к нему. Он говорит им о чуме. Сцена с земляникой раскрывает намерения Рыцаря пожертвовать собой для других. Ночью, когда должна кончиться шахматная партия, Рыцарь смахивает с доски фигуры и задерживает Смерть, чтоб дать скоморохам время уйти.

Мия рассказывает Рыцарю о своей жизни. «Один день похож на другой. Что ж тут странного? Летом, конечно, лучше, чем зимой. Летом не мерзнешь. А лучше всего — весной».

Весь смысл разговора в самом конце.

«Рыцарь. Вера — тяжкое страдание. Понимаешь? Будто любишь кого-то, а он прячется в темноте и никогда не покажется, как ни зови его».

Мия. Что-то не пойму я тебя».

Для Мии не существует вопросов, мучающих Рыцаря.

«Рыцарь. Как все кажется мне нелепо и бессмысленно, когда я здесь, с тобой и с твоим мужем. Как все вдруг становится неважно... Этот день я запомню. Тишина, вечер, земляника, молоко, ваши лица в сумерках и спящий Микаэль. Я буду припоминать, о чем вы говорили. Я бережно понесу воспоминание об этом часе, словно полную доверху крынку парного молока».

Мы знаем, что фильм заканчивается смертью всех, кроме четы скоморохов. Первым умирает актер Скат, которому — в гротескно-комической сцене — удается отделаться от своего мучителя кузнеца Плуга. Скат сбежал с женой Плуга. Лес, ночь. Скат взбирается на дерево, но Смерть это дерево спиливает. А на пеньке прыгает белка — в доказательство вечной жизни. Скату не повезло. И все, кроме скоморохов, прожили несчастную жизнь. Рыцарь оставил жену ради бессмысленного похода. Он идет вместе с Енсом к лесной поляне, где солдаты разложили костер, чтоб сжечь Тюан, женщину, которую мы уже видели возле церкви. Он задает ей вопросы. Раз она связана с дьяволом, ей должно быть известно хоть что-нибудь о боге. В глазах ее он видит пустоту, одну пустоту —

¹ Napolitano, Dal settimo sigillo alle soglie della vita.

и не получает ответа. Он утешает ее, она его утешить не может. Смерть она встречает спокойно — дьявол защитит ее от всякого зла. «Иногда мне кажется, что самое главное — спрашивать», — говорит Рыцарь в страшной сцене с Тюан. Он словно бы признает важность умственного усилия. Но тем не менее смыслом и оправданием его жизни становится единственное деяние — спасение Иофа и Мии. Жизнь его прожита не напрасно.

«Седьмая печать» не сразу открывается зрителю. Это объясняется сложностью вещи, ее полифонической структурой. Обрамляют действие сцены игры в шахматы со Смертью, грозное зрелище, подчеркнутое унынием заброшенного берега, где начинается первая партия. Фильм на редкость пластичен и гармоничен, несмотря на то, что в нем прослеживаются разные стилистические источники от немецкого экспрессионизма, японских фильмов (Куросава) до шведской национальной традиции.

Величие Б. в том, что ему удается облечь страх и неуверенность в столь адекватную зрелую драматическую форму. Человек, чтоб выжить, должен победить смерть. Надо спастись от гибели чувств, внутренней гибели, и от угрозы, нависшей над нами, идущей извне. Не всегда это (по фильму) удается, но существеннейшее в нем — стремление к справедливости, к внутреннему миру.

В фильме много мудрости, много и наивности. И можно присоединиться к словам критика Эрика Ромера о том, что «его искусство так подлинно, так ново, что за бесчисленными вопросами и бесконечными решениями мы забываем, как это все сделано. Редкий фильм так высоко метит и так полно осуществляет намеченное»¹.

V «Молчание»²

Приступая к съемкам фильма «Молчание», Б. говорил, что им заканчивается трилогия, начало которой было положено фильмом «Как в зеркале». Фильм «Молчание» связан с двумя предыдущими картинами, но в то же время можно сказать, что он является предпосылкой для перехода к чему-то новому. В кинематографическом творчестве Б. выделяются две резко выраженные противоположные тенденции. С одной стороны, стремление к аскетической нагоде; с другой — к доходящему до безвкусицы стилю барокко, как будто в одном лице сочетаются Дрейер и Феллини.

¹ Eric Rohmer.— «Arts», 23/IV 1958.

² Перевод этого раздела выполнен по английскому, дополненному изданию книги Доннера (Donner J., The personal Vision of Ingmar Bergman, Bloomington, Indiana univ. press, 1964).

Фильм «Молчание» — образец зрелого мастерства Б. «Как в зеркале» превосходит его глубиной изображения человеческих характеров и силой выразительности, но с точки зрения чисто кинематографической фильм «Молчание» более значителен. Драматургическое содержание в нем сведено почти к нулю. И все же, хотя на экране почти ничего не происходит, мастерство Б. так высоко, что фильм смотрится с захватывающим интересом.

«Молчание» построено таким образом. Центральное место в нем занимает не диалог, а непосредственно зрительный образ. В «Молчании», как и в двух предыдущих фильмах трилогии, актуальные общественные проблемы затрагиваются лишь косвенным путем в символическом преломлении. Но все повествование проникнуто тревогой перед нависшей опасностью уничтожения и эмоционально напряжено до крайности.

Краткое изложение изображаемых в фильме событий дает весьма неполное о нем представление.

В поезде, следующем откуда-то и куда-то, едут две сестры, Эстер и Анна, и сын последней — Юхан. Сестрам за тридцать. Из их прошлой жизни известно, что их покойный отец был своенравным, деспотичным человеком. Эстер была тяжело больна долгое время. По профессии она переводчица, смотрит на жизнь глазами мыслящего человека. Между сестрами существует ожесточенное соперничество, граничащее с ненавистью. Эстер шпионит за Анной и, по-видимому, стремится к господству над ней. Можно полагать, что источником озлобления Эстер и налагаемых ею на Анну запретов является ее бездетность. Анна — существо, живущее инстинктами; Эстер обо всем размышляет. Сестры представляют собой два полюса одной и той же души.

Поездка прерывается в каком-то незнакомом городе, так как Эстер нуждается в отдыхе. Язык, на котором говорят в этом городе, не понятен никому из трех путешественников и не имеет ничего общего с их собственным языком. Город называется не то Тимока, не то Тимокас. Б. разъясняет, что это название происходит от взятого в дательном падеже эстонского слова, означающего «плач». И по другим признакам этот язык относится, по всей вероятности, к угро-финской группе. Например, Эстер узнает, что «рука» на этом странном языке обозначается словом «кази», а это «рука» по-эстонски. Вся ситуация создана Б., по-видимому, для того, чтобы подчеркнуть взаимную отчужденность людей, их некоммуникабельность. Но помимо языкового барьера имеются и другие препятствия на пути к пониманию между Эстер, Анной и Юханом, с одной стороны, и людьми, живущими в городе, с другой. Социальные условия жизни в Тимока совершенно отличаются от обычных. Только музыка Баха объединяет тех и других.

Две сестры и Юхан останавливаются в старом отеле с мрачными коридорами, драпировками, дверями, старыми картинами. Изображению того, что окружает персонажей в отеле, а также улицы, на которой они живут, уделяется много места в фильме. Юхан исследует коридоры. Своеобразное освещение и звуковая атмосфера способствуют тому, что все окружающее производит отталкивающее, гнетущее впечатление. В этом фильме, сильнее чем в других, Б. удалось подчеркнуть роль обстановки действия.

Поскольку сестры не могут ни читать на языке этой страны, ни понимать того, что говорят вокруг, остается неизвестным, в каком месте и в какой период времени происходит действие. Все, что происходит, приобретает характер гротеска и даже внушает ужас. Слышатся тревожные звуки сирен, видны солдаты. По улице с грохотом проносится танк. Можно предположить, что место действия — одна из стран Центральной Европы, заполненная беженцами и бездомными после окончания войны или перед ее началом. Можно поэтому сказать, что в «Молчании» находят отзвук те события, которые пришлось пережить большей части населения Европы, но не самой Швеции. Анна, Эстер и Юхан чем-то напоминают перемещенных лиц. На этом фоне Б. раскрывает сущность тех проблем, которые встают перед каждым из персонажей. Как всегда, ему удается выразить общие проблемы через описание драматически складывающихся обстоятельств в жизни отдельной личности. Достигает он этого благодаря своей необычайной проникновенности. Действующие лица могут заниматься обсуждением и абстрактных проблем, но мы всегда имеем возможность оценить важность этих проблем для самих персонажей, их внутренней жизни, их счастья.

Эстер больна, не встает с постели, пьет и курит. Состояние полного застоя, в котором она находится, по-видимому, вызвано ненавистью и завистью, снедающими ее, ибо она знает, что скоро умрет. Она пытается заучить несколько слов незнакомого языка. Компанию ей составляет старый смотритель этажа. Когда она вспоминает прошлое, ей приходит на память лето, северное лето. Лето, которое в некоторых ранних фильмах Б. изображалось конкретно и становилось одним из главных факторов повествования, в «Молчании» — лишь быстро промелькнувшее видение.

Когда Эстер пытается развлечь Юхана, она рассказывает ему о том же самом лете.

Атмосфера отеля подавляюще действует на Анну, и она выходит на улицу. В баре, расположенном по соседству, она встречается с официантом, который быстро располагает ее к себе. Он моложе ее. Они договариваются о встрече в отеле. Юхан видит, как они заходят в комнату. Он рассказывает об этом Эстер. Она направляет-

ся в комнату сестры, где разворачиваются немые сцены, полные неистовой страсти. Сестры дышат ненавистью друг к другу, Эстер бросает Анне в лицо страшные обвинения, пытаясь удержать ее.

Обе женщины бесконечно одиноки. Фильм заканчивается тем, что Юхан и его мать возобновляют путешествие, оставляя Эстер умирать одну.

Фильм «Молчание» не претерпел больших изменений на пути от сценария к законченному варианту. В фильме сохранены основные линии сценария, сделано мало сокращений. Сценарий предопределяет, каким будет фильм в зрелищном отношении. В этом обнаруживается одна из сторон творчества Б., которая, возможно, осталась незамеченной. Он не обладает тем оригинальным, новаторским даром зрительной подачи материала, которым отличаются, скажем, Росселлини, Антониони или Феллини (упоминаю только итальянских режиссеров). Работая над постановкой своих фильмов, Б. не вносит значительных изменений в заранее намеченную структуру. Об этом свидетельствуют и те факты, о которых рассказывает сам Б. Он был самоучкой в кино и понятия не имел о тех возможностях, которые оно представляет. Осуществляя постановку некоторых своих ранних фильмов, Б. часто ходил в кино. Таким образом, он работал (если допустить некоторое преувеличение) одним днем и подражал стилю того фильма, который он видел прошлым вечером. В другом случае Б. говорит о том, какое воздействие оказал бы на него фильм Висконти «Земля дрожит», если бы он увидел его в то время, когда он был создан, а не более чем десятью годами позже.

Повествовательный стиль «Молчания» органически связан с сюжетом, но не оригинален. Благодаря тому счастливому обстоятельству, что в фильме как-то сосуществуют три параллельные линии — Эстер, Анна и Юхан, Б. удается ввести в повествование элементы динамики и неожиданности. В этом фильме он применяет метод «шоковых кадров» с целью поразить зрителя. И своей способностью захватить внимание зрителя превосходит многих современных режиссеров. Достаточно вспомнить о некоторых внезапных эпизодах, например, посещение Юханом группы лилипутов, гастролирующей в городе. Он заходит в занимаемую ими комнату отеля; лилипуты принимают его с радостью, переодевают девочкой и танцуют вокруг него. Сцена эта не имеет прямого отношения к данному сюжету как и ясно обозначенного смысла; она просто существует в фильме.

«Шоковые кадры» встречаются на протяжении всего фильма: скитания и открытия Юхана, бар, в котором Анна встречается с официантом, голодная лошадь на улице, танк, проезжающий мимо отеля, приступы болезни Эстер. Но мастерство Б. выражается глав-

ным образом в переходах от сцены к сцене, быстрой сменой кадров и в его способности схватить сущность жизненной ситуации и отобразить ее в нескольких характерных кадрах. Тем более удивительны его промахи в сценах с участием двух сестер, когда он переходит к длинным, монотонным вереницам кадров и раздражающему панорамированию камерой там, где наибольший эффект дала бы быстрая смена кадров. Эти стилистические огрехи можно объяснить лишь тем, что над Б. здесь, как и в некоторых наблюдавшихся ранее случаях, довлеет литературное содержание сцены в ущерб зрительному изображению, как независимому выразительному средству.

И все-таки «Молчание» — фильм, в котором Б. с небывалым мастерством и свободой создает зрительные образы. Кадры, снятые как в интерьерах, так и на «натуре», проникнуты атмосферой нереальности, реалистические детали используются лишь как своего рода опорные объекты для глаза. Исключительное по богатству оттенков черно-белое изображение в фильме «Молчание» было получено оператором Свенном Нюквистом путем применения необычной экспозиции негатива. Чрезвычайно тонко передано ощущение тени и света, и к тому же этот эффект никогда не становится самоцелью, эстетством. Как композиция изображений, так и игра теней используются с большой драматургической силой. Еще раз подтверждается старая истина, что импровизацией может показаться только то, что хорошо спланировано.

Эффект дисгармонии, положенный в основу драматургии «Молчания», достигается, однако, не одними лишь изобразительными средствами. Б. всегда было свойственно умение придать молчанию голос и выразительность. На этот раз он пошел еще дальше. В «Молчании» творчески применяется новый метод звукового монтажа. Реалистических эффектов удивительно мало. Б. не интересуют детали, лишённые драматургической нагрузки. Он занимается стилизацией; он подчеркивает значение отдельных моментов. Ни об одном звуке на звуковой дорожке нельзя сказать, что он совершенно случаен. Мы имеем дело с музыкальным произведением чрезвычайно тонкого строя, в котором фразы состоят не из тонов, привычных для слухового восприятия, но из всевозможных реальных звуков. В фильме нет музыки, но Эстер ловит по радио музыку Баха. И эта музыка становится мостиком взаимопонимания, перекинутым в тот незнакомый мир, каким является город Тимока. Это язык, который понятен и старому зрителю этажа.

В современном шведском обществе роль экономического фактора оттеснена на задний план. Нельзя сказать, что это утверждение верно в отношении всех граждан, но оно справедливо для значительной части общества. Вот почему можно сказать, что не толь-

ко понятен, но и символичен отказ Б. от исследования социальных проблем и его безразличие к тем вопросам, которые волнуют современное шведское общество. После достижения материальной обеспеченности остается нерешенным один социально-эстетический вопрос — вопрос нравственного равновесия человека, его душевной гармонии. Стремление решить этот вопрос никогда не вело к ощутимым результатам, поскольку совершенство и счастье являются отдаленными миражами, которые человек создает себе сам. Мечтатель, который в момент экзальтации требует всего, уступил место в искусстве Б. реалисту, довольному прозаическим компромиссом, заключенным с жизнью. Анна отдается официанту в мрачном номере гостиницы, сознавая, что может упустить эту мимолетную возможность.

Удивительно то, что образ человека, создаваемый Б., будучи крайне абстрактным, в то же время обладает поразительной физической ощутимостью. С такого рода контрастом мы встречаемся и в фильме «Молчание». Элементы, находящиеся в резком несоответствии друг с другом, великолепно уживаются вместе. Здесь, как в своих более ранних фильмах, Б. многие вопросы оставляет неразрешенными. Он рисует образ человеческого существа, низвергнутого в бездну беспредельного отчаяния. Ни Эстер, ни Анна более не могут пользоваться свободой. Можно сказать, что кинематографическими средствами здесь изображается борьба между психической и телесной сторонами человеческого существования, борьба, которая привлекала внимание мастеров слова всех веков. Эстер и Анна — ярко выраженные типические образы и тем не менее они остаются живыми людьми.

В предисловии к сценарию «Молчание» указывается, что сформулированная Б. идея фильма такова: «Молчание бога — негативный отпечаток его образа». Это высказывание претенциозно и придает фильму совершенно не тот смысл, который он в действительности имеет. Шведские критики также пытались толковать фильм подобным образом, называя его христианским фильмом на том основании (вот уж, поистине!), что в нем идет речь об отсутствии бога. Но вряд ли можно обнаружить в поступках персонажей фильма мотивы, имеющие хоть какое-нибудь отношение к христианской религии. Б. еще раз возвращается к вопросу борьбы за власть — центральному в его фильмах. Теперь он, наконец, отказывается от использования христианской символики, которая явно не соответствовала подлинному содержанию его фильмов. Анна говорит, что, когда умер отец, Эстер не желала больше жить. Но точно так же, как отец подавлял своей волей Эстер, она сама подавляет Агну. В конце фильма Анна, по-видимому, освобождается от этого контроля, но не становится от этого счастливее.

В фильме «Молчание» как-то особенно чувствуются отвращение, презрение к человечеству, ранее лишь мельком проявлявшиеся в фильмах Б., и проявляется это не в том, что персонажи совершают крайне бесчестные поступки, а в иррационалистической тенденции, присущей творчеству Б. Сознательная, сознательно поступающая личность остается для него все же чем-то вроде исключения. Но даже признавая это, следует считать, что трилогия, которую Б. завершил фильмом «Молчание», имеет в своем роде такую же ценность, как и великая кинотрилогия Антониони. С исключительным упорством и страстью работает Б. над имеющимся у него материалом. У критика нет оснований утверждать, что это материал неподходящий.

«Не говоря уж обо всех этих женщинах...»

Первый цветной фильм Б. — одновременно и фарс и комедия — вышел на экраны под этим длинным названием. Он был создан в течение весны и лета 1963 года, и его премьера в Швеции состоялась в 1964 году. В этом фильме Б. собрал многих из тех актеров, которые с успехом выступали в его более ранних фильмах. Главный персонаж фильма — некий Корнелиус, который пишет биографию великого музыканта Феликса.

Сценарий, который написал Б. в сотрудничестве с Эрландом Юсефссоном, представляет собой обычную для Б. смесь выдумки и автобиографического материала. Великий маэстро Феликс ни разу не появляется на экране. В его доме живут семь женщин, которые все в разное время были его любовницами. Его секретарь и слуга окутывает жизнь маэстро таинственностью, что возбуждает любопытство. Корнелиус чем-то смешон, но это человек с серьезным складом ума, решающий раскрыть секреты своего хозяина.

Диалог в фильме скучен и вял. В сценарии, эклектичном от начала до конца, трудно найти что-либо примечательное. Б. в этом фильме пользуется приемами немого кино (предположительное время действия фильма — 20-е годы) и создает богатую цветовую гамму. Кроме того, некоторые ситуации остроумны сами по себе, как вставные комические номера. Применяемые в фильме технические средства обеспечивают хорошие результаты. Однако к фильму в целом, к намерениям, с которыми он ставился, нельзя не относиться скептически.

Фильм «Не говоря уж обо всех этих женщинах» отличается ароматом «Улыбок летней ночи» и вялостью «Ока дьявола». Мы не отрицаем того, что Б. может создать произведение, которое по-

нравится публике. Но успех у публики никогда не был критерием художественности фильма, успех лишь свидетельствует о том, что привлекает публику в данный момент.

Другой вопрос, конечно, что Б. нередко пользуется в своих фильмах довольно грубыми приемами, предназначенными для того, чтобы развлечь публику. Фильмом «Не говоря уж обо всех этих женщинах» Б. сознательно стремится снискать расположение публики, и даже фильм «Молчание» отличается тем же, хотя в нем эта цель достигается более тонкими приемами. В этом выражается зависимость киноискусства от промышленности, а, возможно, также и желание художника кино получить о себе лестные отзывы и приобрести известность. Это чисто человеческая черта.

Лишь в редких, исключительных случаях Б. использовал киноискусство как игру зрительными образами. Он мог поэтому достигнуть в нем серьезности молитвы, силы исповеди. Он отдавался потоку ассоциаций, возникавшему в его воображении. На основе своих личных наблюдений и волновавших его вопросов он поставил серию фильмов, которые по силе воздействия не имеют себе равных в современной кинематографии. Это не означает, что их нельзя превзойти или что нельзя идти другими путями.

Игрой зрительными образами занимаются художники, которые воодвигают границу между своим творчеством и жизнью. Но если даже само произведение искусства считать ответом, действием, необходимо все же опровержение обвинений, необходим зритель, его протест или согласие. Б. чувствует эту ответственность. Все его развитие состояло в непрерывном высвобождении из узкого мира проблем, выдвигавшихся окружавшей его средой.

Подобно Толстому, он исследовал вопрос о смысле искусства: состоит ли его назначение в том, чтобы доставлять минутное удовольствие человеку? Идя по этому пути, он натолкнулся на такое множество проблем, что разрешить их все оказался не в состоянии. Он поставил великие философские вопросы о существовании бога, о природе власти, творящей суд или избавляющей от него. Он признал, наконец, что, быть может, ставить такие вопросы бессмысленно, пока для человека остаются неразрешенными простые проблемы жизни, совместного существования.

Может показаться, что киноискусство ограничено рамками времени, не способно проявить себя в полную силу, если показываемые на экране мимика и жесты относятся к определенной эпохе. Слова, используемые в кино,— это слова сегодняшние. Но в этом ограничении в то же время и сильная сторона киноискусства, ибо художественная литература не располагает средствами такой острой наглядности в отражении реальной жизни. Популярность кино вызвана не только тем, что эта форма искусства отвечает требова-

ниям века демократии и массовых средств передачи информации, но и с тем, что оно может непосредственно обращаться ко всем людям или к избранным группам людей. Быть может, в будущем, когда наступят более счастливые времена, проблемы, волнующие Б., смогут показаться мелкими. Никто, однако, не может серьезно отрицать, что они символизируют нашу эпоху.

Оценка целей, которыми Б. руководствовался в своей творческой деятельности, окажется неверной, если основываться на общих и теоретических положениях, провозглашаемых им самим. Можно предположить, что Б. согласился бы с этико-эстетическими воззрениями, изложением которых Толстой заканчивает свое произведение «Что такое искусство?». Испытывая боль от того, что искусство не соответствует тем требованиям, которые к нему предъявляются, и недостаточно отзывается на нужды страждущего человечества, Толстой писал: «Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. Вызывая в людях, при воображаемых условиях, чувства братства и любви, религиозное искусство приучит людей в действительности, при тех же условиях, испытывать те же чувства, проложит в душах людей те же рельсы, по которым естественно пойдут поступки жизни людей, воспитанных искусством. Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и уничтожая разделение, всенародное искусство воспитывает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнь радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью».

Назначение искусства в наше время в том, чтобы перевести из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собой, и установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшей целью жизни человечества.

Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определено. Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей»¹.

¹ Толстой Л. Н., Собрание сочинений в 20-ти томах, т. 15, М., Гослитиздат, 1964, стр. 230—231.

Надежды и отчаяния Ингмара Бергмана

Ростислав Юренев

К мировой известности Ингмар Бергман пришел страдая и сомневаясь. Он многое сделал: писал повеллы, романы и пьесы, ставил спектакли, воспитывал актеров и режиссеров. Но истинным его призванием стало кино. За двадцать лет он создал двадцать пять фильмов. Еще пять поставлено по его сценариям другими режиссерами. Еще десяток поставлено его бывшими ассистентами под его руководством. Почти все свои фильмы Бергман сделал по собственным сценариям, причем в большинстве по замыслам оригинальным, не имеющим в основе литературных произведений. Работая на киностудии, он не прекращал работы в театре. Ставил Чехова, Ибсена, Стриндберга и современных авторов, включая и себя. Ставил не только драмы, но и оперы, балеты и оперетты. Кино и театр не исчерпывали творческих сил режиссера, и он создавал десятки радио- и телевизионных спектаклей.

Даже для холодного ремесленника, работающего по стандартам типа голливудских, это очень и очень много. Но никто и никогда не упрекал Бергмана в ремесленничестве или в легкомысленной поспешности. Шведская критика считает его реформатором драматического, оперного и балетного искусства, основоположником телевизионных зрелищ. Кинокритика всего мира, взыскательно анализируя фильмы Бергмана, единодушно отмечает их тщательную отделанность, мастерство всех исполнителей и многозначительность деталей, штрихов. Перед нами художник огромной творческой силы, неистощимой энергии.

И вместе с тем художник противоречивый, мятущийся, если не сказать — растерянный.

Растерянный перед лицом действительности, перед неразрешимыми противоречиями мира, к которому он принадлежит, мира, который он не смеет осудить, но и оправдать бессилён.

Осудить, оправдать... Но ставит ли художник перед собой такие задачи?

Может быть, подобно своему не менее прославленному современнику Федерико Феллини, он не знает, что сказать своему зрителю, что ему предложить, куда его вести?

Внешне фильмы Бергмана реалистичны мотивированностью действия, продуманностью деталей, психологической оправданностью актерской игры, любовью к натуралистическим — пусть даже слишком откровенным, отталкивающим — подробностям. Но все, что так зорко он видит, что так выпукло и смело умеет изобразить, не слагается в гармоническую целостность, не обретает закономерности и единства. И тогда, чтобы собрать воедино распадающийся, не поддающийся осмыслению, мучительно непокорный мир, Бергман обращается к силе непознаваемой и необъяснимой — к богу. Не в силах объяснить процессы действительности, он хочет верить, что они управляются свыше, что закономерность все же существует. Но как ее познать?

Бергман, очевидно, видит в жизни своих соотечественников и современников, особенно молодежи, щемящее одиночество и унылую бесперспективность. И в ранних картинах он то саркастически осуждает «некоммуникабельность», то есть отчужденность, неспособность к общению своих героев («Кризис», «Тюрьма»), то сочувственно грустит над нею («Летняя игра»), то настойчиво и не боясь прослыть моралистом указывает выход — в любви. В фильме «Дождь над нашей любовью» и «Корабль идет в Индию» герои подозревают, что счастье недолговечно, и все же решительно идут навстречу соединению, любви. В «Жажде» люди изверившиеся, циничные, взаимно надоевшие все же приходят к мысли, что нуждаются друг в друге.

Варьируя одну и ту же тему одиночества влюбленных в равнодушной, иногда враждебной и всегда пошлой общественной среде, Бергман в некоторых случаях поднимается до социальной сатиры, до острой гражданской критики. Он не щадит ни богатых, ни власть имущих, ни лавочников, ни священников, ни военных, ни высоколобых, оторванных от жизни интеллектуалов. Но, реалистически изображая и отважно обличая социальные язвы, художник никогда не находит положительных социальных явлений, никогда не пытается искать выхода в общественной борьбе. Только в любви, только в попытках духовной близости

с другим столь же одиноким и столь же бессильным человеком.

Поэтому творчество Бергмана все больше проникается горечью, скептицизмом. В легкой, изящной, но вместе с тем жестокой и циничной комедии «Улыбки летней ночи» все подвергнуто ироническому сомнению: и любовь, и верность, и честь, и даже смерть. В «Оке дьявола» Дон-Жуан, посланный из преисподней в современную Швецию, терпит любовное фиаско, а пошляк и приспособленец Лепорелло одерживает победу в нежном поединке с обывательницей. В романтическом фильме «Лицо» сталкиваются мистическая сила духа, сила интуиции, чувства, воплощенная в образе гипнотизера Фоглера, и сила интеллекта, разума, в лице врача Вергеруса. Но философский спор заканчивается шутовской мистификацией, взаимным унижением и скептическим сомнением и в разуме и в чувстве человека.

Параллельно с фильмами сомнений — ироническими, желчными и мрачными — Бергман ставит более светлые, добрые и вечные фильмы. В них он призывает примириться.

Примириться с тем, что счастье недолговечно, как скупое северное лето, проведенное с юной, бездумной, но любимой Моникой на украденном баркасе в пустынной, обласканной солнцем и морем шхере. Что из того, что лето кончилось, Моника изменила, повседневная пошлость взяла свое? Была любовь, была иллюзия счастья... Примириться!

Примириться с тем, что жизнь полна предательства и разочарований, что в конце долгого и честного жизненного пути нелепые почести перемежаются упреками в эгоизме, а профессор Борг остается непонятым и одиноким. Прошлое прекрасно, потому что невозвратно. Можно погладить траву на земляничной поляне детства — и пережитое горе станет похоже на счастливую мечту. Будущее тоже, вероятно, прекрасно, потому что непостижимо. И молодежь, шутивно и сентиментально пропев старику серенаду, уходит неизвестно куда. Что из того? Все существующее разумно, была иллюзия счастья, остается сон, похожий на детство, а может быть, и смерть, похожая на сон... Примириться!

Примириться даже тогда, когда свершается чудовищное, необъяснимое. Когда светлую, праздничную доченьку, мирно направляющуюся в церковь, насилуют и убивают косноязычные и вшивые бродяги. Когда нужно свершить суд, отмщение самому, видеть в сером, предрассветном свете искаженные страхом, злобой и болью лица, слышать предсмертную икоту, запах горелого мяса, слышать, как шмякается об стену тельце мальчишки, повинного только в том, что он видел насилие и убийство. Да, да, несмотря на весь ужас жизни — примириться, ибо бог так рассудил.

И бог ответит чудом. Из-под головы убитой дочери вдруг забьет светлый источник.

Так приходит Бергман к отчаянию. Только чудо может просветлить. Но зачем человеку такие чудеса? Ведь источник забил не в иссохшей Сахаре, а в озерной и снежной Швеции. Неужели нужно платить такую страшную цену за эффектные и ненужные знаменья?

И на кощунственные вопросы отчаявшегося художника бог отвечает молчанием. Чудеса были в двенадцатом веке, в двадцатом их уже нет. «Молчание» — называется новый фильм Ингмара Бергмана. Он мог носить и другие имена — Отчаяние, Духота, Похоть, Безумие, Страх, Смерд, но имя «Молчание» придает фильму духовность, философичность, в чем, право же, фильм нуждается.

В купе вагона душно. На лице, шее, груди молодой и красивой женщины — испарина. А ее спутницу, тоже красивую, но немного постарше, кажется, укачало. Или она рыдает? Нет, ее тошнит, рвотные спазмы подступают к горлу, пот выступает на лбу, слезы на глазах.

В гостинице столь же душно. Младшая сестра с наслаждением принимает ванну. Потом ложится в постель, мирно беседуя с большеглазым сынишкой лет шести. А старшей в смежной комнате худо. Отвратительные спазмы не прекратились. Может быть, их остановит коньяк? Пьяная, потная, мается она на смятой постели, в одиночестве, в духоте.

В странной отель попали сестры Эстер и Анна, возвращающиеся на родину откуда-то из дальних странствий в сопровождении маленького сынишки Анны. В странном городе находится этот отель. Номера просторные, спокойный старомодный комфорт. Любые напитки и аппетитные завтраки в номер приносит старый официант — любезный, предупредительный, вышколенный, но не говорящий ни на французском, ни на немецком, английском или итальянском языках. Он понимает привычные пожелания постояльцев и сам что-то говорит успокоительно, приветливо и охотно, но знакомых слов в его бормотании не разберешь.

Отель пуст. Томясь от безделья и одиночества, мальчик слоняется по длинным пустым коридорам, листает журналы в пустых холах, заглядывает в пустые гостиные и номера. В маленькой служебной комнате что-то по-старчески тщательно и суетливо ест и пьет официант. Он приветливо что-то рассказывает мальчику на своем тарабарском языке. Потом показывает и почему-то дарит заветные любительские фотографии, где он снят сначала с детьми, а потом у одного и у другого гроба. Официант одинок. Его улада — выпить слегка и вкусенько закусить, да вспомнить родных покойничков.

В коридоре мальчик встречает монтера. Тот валится со стремянки, испугавшись детского пугача. Даже комедийная эта разрядка имеет мрачный подтекст: ночью по городу шли танки. Мальчик следил, как тупо, медлительно разворачивается один из них в узкой, типичной для старых европейских городов улочке. Пустота в отеле, отрезанность отеля от всего остального мира объясняются надвигающейся войной.

Впрочем, в отеле есть еще обитатели. Эта группа страшных большеголовых уродцев с детскими коротенькими ручками и ножками. То поодиночке, то гурьбой появляются они в своих причудливых цирковых костюмах, создавая впечатление ирреальности, фантазмагории. Прихотливые столкновения точных реалистических деталей с причудливыми, странными создают общую атмосферу неуравновешенности, разобщенности, тревоги, усугбляемую настойчивым повторением темы жары, духоты.

Пока мальчик с широко раскрытыми, по-детски наивными и вместе с тем по-старчески умудренными и печальными глазами уныло бродит по пустынному отелю, его тетка Эстер страдает.

После страшной ночи наступило временное облегчение, и она пытается завтракать, потом даже работать — что-то писать на машинке.

Эстер играет Ингрид Тулин. Интеллектуальная героиня многих фильмов Бергмана: верная жена и партнерша бродячего гипнотизера в «Лице», вдумчивая до жестокости сноха профессора Борга в «Земляничной поляне», обвинявшая тестя в эгоизме. Огромные черные глаза актрисы наполнены мыслью, чувством, болью, гневом и отчаянием. Интонации скупы, но очень разнообразны. Доверчивая слабость больной в отношении с официантом, сдержанная нежность в обращении к мальчику. Отчаяние, гнев и безмерная, неутолимая страсть во взглядах на сестру. Из разговоров сестер и главное по глазам Ингрид Тулин зритель понимает, что Эстер относится к Анне не только как к сестре, но и как к любовнице, ибо она любит ее странной, стыдной, противостественной, но сильной, непреодолимой любовью. А Анна платит ей ненавистью, отвращением.

Бергман беспощаден к обоим своим героиням. Умную, красивую, сильную Эстер он заставляет страдать и от преступной неразделенной любви и от смертельной болезни, которую показывает со всевозможными отталкивающими подробностями: позывами к рвоте, судорогами, хрипами, потом, удушьем. К еще более красивой, но злой и холодной Анне режиссер относится с еще большим отвращением.

Утром, выспавшись и приодевшись, Анна, привычно оставив больную сестру и маленького сынишку, уходит побродить по городу, погулять.

Город показан многолюдным, довольно суетливым, тема тревоги на время забывается. Режиссер начинает проводить вторую тему — тему сексуального влечения. И актриса Гунвель Линдблум выполняет волю режиссера с редкой решительностью.

В шумном кафе Анна замечает на себе ищущий, зовущий взгляд официанта. Этого же высокого, плечистого человека она видит и на улице. Забредя в театр, где дают свои бессмысленные представления карлики, Анна видит, как в одной из лож совокупляется какая-то пара. Анна смотрит на этот акт как зачарованная. Зрители фильма, как мне кажется, — с удивлением и даже страхом. Никогда лично я не видел на экране, да и не читал в художественной литературе ничего более откровенного, даже бесстыдного и отталкивающего. Физиологический акт, который прекрасен, когда одухотворен любовью, Бергман показал как проявление мучительной похоти.

Тема сексуального влечения, эротические сцены, эпизоды, кадры стали за последние годы чуть ли не обязательными в фильмах капиталистических стран. На Венецианском фестивале, 1964 года, например, из двадцати пяти фильмов лишь в пяти не было обнаженной пары, предающейся страстным объятиям.

Можно по-разному относиться к эротическим сценам в фильмах. Мне, например, кажется, что киноискусство вправе изображать и плотскую, физическую любовь, так же как делают это авторы произведений литературы, живописи, ваяния. Освященные могучей всеобъемлющей страстью полотна Рубенса, скульптуры Родена естественны, прекрасны, вдохновенны при всей своей откровенности, при всем своем физиологизме. Незабываема любовная сцена в «Воскресении» Льва Толстого, с ее грозным лунным светом, рокотом вскрывающейся реки, пьянящим весенним воздухом и неудержимым, молодым желанием. Киноискусству доступно и это. Любовные сцены в фильме «Хиросима, любовь моя» возвышенны и прекрасны.

Ингмар Бергман умеет и любит изображать любовь. Любовные сцены слуг в «Улыбках летней ночи» и «Лице» по-фламандски грубоваты, но исполнены здоровья и народного озорства. В «Лете с Моникой» героиня показана совершенно обнаженной, и кадр настолько проникнут пантеистическим ощущением юности, тепла, света, воздуха и любви, что совсем не кажется бесстыдным. Чудовищна по своей грубой физиологичности сцена изнасилования в «Источнике». Но и эту сцену я оправдываю, потому что пони-

маю необходимость крайних средств для выражения крайних чувств — отчаяния, богоборчества, ярости.

Но, глядя в Венеции, как молодые кинорежиссеры, ученики и последователи Антониони, Рене, Бунюэля и Бергмана, усердно штурмуют цензурные барьеры, да и преграды элементарной стыдливости, чтобы показать ленивые утехы пресытившихся разочарованных распутных бездельников,— я испытывал чувство гадливости. Особенно покорило меня от того, с каким холодным и унылым старанием показывал швед Й. Доннер, бывший ассистент Бергмана и автор серьезной искусствоведческой монографии о нем, в своем первом фильме «Воскресенье в сентябре» половые сношения надоевшей, опостылевшей друг другу семейной пары. Ласки без любви, обладание без страсти отвратительны. Изображение их унижает человека.

Вот в этом-то, в унижении человека путем показа его похоти, его распутства, и решил Ингмар Бергман превзойти не только своего ученика, но и все, что знало до сих пор мировое искусство.

Наглядевшись на блуд в ложе мюзик-холла, Анна вновь встретила официанта и отдалась ему в углу пустой церкви. Это в фильме не показано, об этом с вызывающей злобной искренностью Анна рассказывает Эстер. «В церкви было прохладнее»,— говорит она спокойно, глядя в расширенные от муки, гневные и умоляющие черные глаза сестры.

Но режиссер не хочет обездолить своего зрителя, не может ограничиться только рассказом об эротических опытах Анны. Выйдя в коридор, Анна видит там своего любовника. Не обращая внимания на сынишку, который смотрит на них своими грустными, все понимающими глазами, они целуются тут же в коридоре и устремляются в маленький пустой полутемный номер. Окно этого номера выходит во двор-колодец над ресторанной кухней. Видимо, духота сдобрена еще запахами жареного мяса или потрошеной рыбы. Там, в полутьме и вони, Анна и плечистый мужчина принадлежат друг другу. Мальчик пытается заглянуть в замочную скважину, но, к счастью, режиссер не осмеливается смотреть на распутство матери глазами ребенка. Зато он приводит в номер Эстер. Тогда Анна, обнимая любовника, отвечает на укоры сестры словами ненависти, мести и презрения...

Ночью Эстер агонизирует. Старый камердинер пытается ей помочь, но судороги и спазмы усиливаются. С ужасом я смотрел, как прекрасная актриса Ингрид Тулин, которая столько раз потрясала меня в разных фильмах глубиной интеллектуального анализа, выгибается, хрипит, сучит ногами, икает, изображает умпрание во всей его физиологической неприглядности. С облегчени-

ем вздыхаешь, когда больная конвульсивно натягивает на своё лицо простыню.

Но как бы ни была жестока и отвратительна смерть — любовь показана Бергманом еще более жестокой и отвратительной. Скотство. Это слово звучало во мне, когда я смотрел на объятия в злобном номере. Но скоты не занимаются распутством. Люди хуже скотов, сказал нам Ингмар Бергман.

Для финала режиссер приберег еще одну тему — тему предательства. Оставив сестру умирать в пустынном отеле странной безъязычной страны, Анна забирает сынишку и уезжает. В окне вагона мелькают цивилизованные европейские пейзажи.

Молчание. Нам рассказана притча о молчании — здесь не единственный случай, а некое обобщение, поучение, мораль. Люди не понимают друг друга, они говорят на разных языках. Не могут понять друг друга даже люди близкие, сестры. Между ними возникают мучительные противоестественные страсти, а страсти естественные, нормальные еще повелительнее разъединяют их своей отвратительной, звериной простотой. Ребенок, хилый и жалкий посланец безнадежного будущего, смотрит на все внимательно и равнодушно. Равнодушен и бог. Он молчит.

Страшный, мучительный, отталкивающий фильм.

Ищущий, мечущийся между горькой иронией и религиозной экзальтацией художник, художник огромной силы, завоевавший мировую славу и, следовательно, моральный авторитет у многих миллионов людей, облил грязью любовь, оклеветал человечество.

Размышляя о роли художника в обществе, Бергман привел легенду о том, что восстанавливать разрушенный Шартрский собор собрались тысячи безымянных людей всех классов, народов, профессий и работали, пока не возродили извечной красоты собора. Эта притча обнадеживала, Бергман предпочел всенародность, солидарность индивидуализму, «величайшему вреду для художественного творчества».

Какую же мерзкую химеру молчания прилепил сейчас Бергман к возводимому коллективно зданию искусства? Или это не химера, а гнилая балка, грозящая обвалом всему своду?

Герой одного из самых популярных фильмов Бергмана — «Седьмая печать», странствующий рыцарь Антониус Блок, долго скитался по земле, опустошаемой войнами и чумой, и, повстречав наконец Смерть, умолил ее обождать, пока не найдет Истины, не поймет божьего промысла. К концу срока рыцарь понял, что истинна только смерть, и отдал свою жизнь в защиту простой семьи, лелеющей будущее — ребенка. Религиозный мистицизм фильма рассеивался верой в бессмертие человечества. Словно

рыцарь Антониус Блок, долго скитался сам Ингмар Бергман по разным странам, эпохам, по разным событиям и проблемам, страдая и сомневаясь. И сейчас пришел к молчанию.

Он ошибся. В муках взаимной отчужденности, во лжи, грязи, духоте, предательстве умирает лишь часть человечества. Накипь. А человечество будет жить. А понимание, солидарность будут расти. И любовь останется, как и была, вечно прекрасной, плодородной, облагораживающей людей.

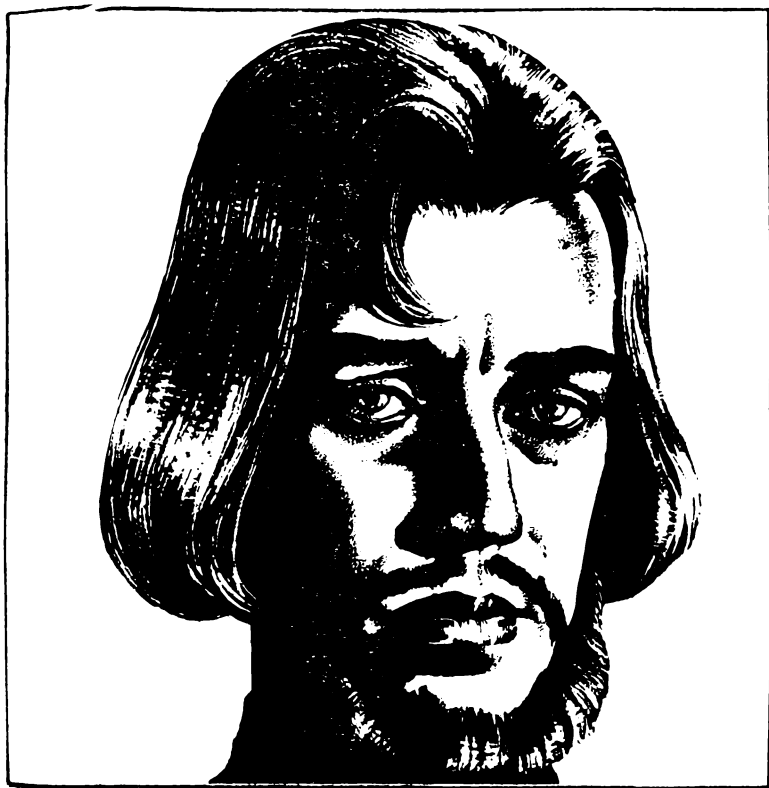
Рецензии

Бергман соединяет прошлое
и настоящее

Новый шведский классический
фильм

Поэт Бергман

«Источник» и критика



**Материалы этого раздела переведены
Н. Городинской**

Бергман соединяет прошлое и настоящее

Карл-Андерс Дюмлиг¹

Впервые я встретился с Ингмаром Бергманом осенью 1942 года, когда стал президентом фирмы «Свенск Фильминдустри». Тогда это был очень молодой человек, высокий, худощавый, черноволосый, с горящими черными глазами. Он еще не был известен, но нетерпеливо нащупывал путь к жизни, ища выхода своему бурлящему художественному темпераменту. Он начал с небольших театральных постановок, имея крайне ограниченные средства. Мне довелось видеть одну из них в университетском студенческом театре в Стокгольме. Вот, подумал я, свежий молодой талант, может быть, с некоторой сумасшедшинкой, определенно незрелый, но у него много смелых и занятых идей. Я решил тут же спросить у него, не хочет ли он поработать на студии «Свенск Фильминдустри» в Росунде. Он согласился.

Он начал с переделки некоторых сценариев. Это ему не очень-то удавалось. Наконец, однажды, почти через год, родился первый бергмановский сюрприз. У меня на столе появилась рукопись. Это был не сценарий, а короткая повесть, скорее даже рассказ, из которого предполагалось сделать фильм. (В течение многих лет Бергман еще до написания сценария любил представить фильм именно таким образом.) Это была «Травля», получившая название «Мучение» в США и «Бешенство» в Англии. Я прочел рассказ. Впечатление было потрясающее. Речь шла о сердитом молодом

Предисловие к сборнику сценариев Ингмара Бергмана, изданному в Нью-Йорке в 1960 г. (Four Screenplays, Secker and Warburg, London, 1960. Simon and Schuster, New York, 1960).

¹ Президент фирмы «Svensk Filmindustri», продюсер многих фильмов Бергмана, кинокритик (1898—1961). — *Прим. пер.*

человеке — задолго до того, как они вошли в моду. Писатель смотрел на мир глазами юного бунтаря, резко критикующего своих родителей, оскорбляющего учителей, завязывающего связь с проституткой, выступающего против всех и вся, чтобы сохранить свою свободу и неприкосновенность, свое право быть несчастным... Рукопись была многообещающей, нам посчастливилось уговорить Альфа Шёберга¹, чтобы он помог написать сценарий. Затем он поставил и фильм.

Так Бергман начал свою карьеру в кино. Это было началом нашей многолетней дружбы и сотрудничества, полного триумфов и крушений, радостей и разочарований, но всегда увлекательного и волнующего.

Отношения между продюсером и сценаристом-режиссером — вещь деликатная и сложная, особенно в случае с Ингмаром Бергманом, ибо он продолжал оставаться ребенком-бунтарем. Он всегда был проблемой не только для других, но и для себя, и я думаю, он таким и остался.

Он — существо в высшей степени ранимое, чрезвычайно чувствительное, человек очень живой, вспыльчивый, иногда крайне безжалостный в преследовании своих целей, подозрительный, упрямый, капризный, очень непоследовательный. Он обладает невероятной силой воли. Недоразумения и разногласия неизбежны; мы это оба знаем и быстро их забываем. В конце концов у нас общая задача — мы хотим делать хорошие фильмы.

Эта общая цель, наверное, и есть самый важный элемент наших взаимоотношений. Когда я только начинал руководить «Свенск Фильминдустри», я не представлял себе, что требовательный продюсер должен неизбежно разрываться между художественными и коммерческими интересами. Для меня как продюсера основная проблема и цель — сбалансировать эти интересы. Это проблема для каждого, кто работает в массовых видах искусства. Мне кажется, что эти поиски равновесия понижают мои отношения с Бергманом и дают Бергману возможность использовать кино как средство самовыражения так широко, как это не удавалось еще ни одному режиссеру в мире.

Нам не всегда было легко. Я помню, как о Бергмане писали очень плохо, как его считали трудным, странным, непонятным, претенциозным; это были времена, когда ему действительно была нужна поддержка и понимание. Иногда мне приходилось бороться за него внутри правления самой «Свенск Фильминдустри». Еще до недавнего времени постановка фильма Бергмана считалась делом рискованным с финансовой точки зрения. Лишь в 1956 году, когда

¹ Известный шведский кинорежиссер старшего поколения. — Прим. пер.

его «Улыбки летней ночи» были показаны на Каннском фестивале, он получил всеобщее признание в Швеции и других странах, но, даже учитывая это признание, фильмы Бергмана нельзя считать коммерчески особенно выгодными.

Обычно Ингмар рассказывает мне о своих планах и идеях задолго до того, как перенесет их на бумагу. Иногда, когда он не совсем уверен в моем одобрении, он любит намекнуть о своих идеях членам правления с тем, чтобы в свое время это дошло до меня и подготовило меня (и его) к худшему. Так я узнал о его намерении сделать «Седьмую печать». Его предосторожность оказалась излишней. Если бы я даже захотел, я не смог бы отклонить сценарий такого качества. Как продюсер, я прекрасно понимал, насколько рискован в финансовом смысле фильм с такой серьезной темой. Но фильм обещал быть необычным, выдающимся. Его *надо было* сделать. Мы обсуждали сценарий семь дней и семь ночей во время фестиваля в Каннах в 1956 году. Мы сделали несколько изменений, наметили актеров и составили смету. Мы чувствовали себя так, словно спускали судно на воду, и были очень счастливы.

Года за два до этого он рассказывал мне историю, которая должна была лечь в основу фильма «Улыбки летней ночи». Замысел казался блестящим, и мне нравилась его идея поставить новую комедию. Уже много лет я советовал ему написать комедию, но он не осмеливался. Его первой попыткой была ставшая ныне знаменитой сцена в лифте в «Тайнах женщин». Затем он написал «Урок любви». Но никто не может предсказать, что станет с тем или иным бергмановским замыслом. Некоторые таинственно исчезают и никогда больше не появляются. Некоторые полностью меняются. Сюжет «Улыбок летней ночи» оказался совершенно отличным от того, который он рассказал мне сначала, настолько отличным, в сущности, что первый сюжет можно было бы использовать для другой комедии, и никто не заметил бы связи между ними — если бы идеи у Бергмана иссякли, что в высшей степени маловероятно.

Как правило, мы с ним долго обсуждаем картину в деталях *до начала* съемок. Затем мы обсуждаем ее *после* окончания съемок и печатаем картину. Я отказываюсь просматривать куски или отдельные части картины. Только когда готова первая копия, мы смотрим ее вместе. Одно из моих немногих правил — никогда не вмешиваться в работу на студии. Я хочу оставить режиссера одного в трудный для него период. Это не специальная привилегия, данная Бергману, а правило для всех режиссеров, работающих на нашей студии.

Зарубежные, особенно американские журналисты много раз спрашивали меня о той необычайной свободе, которая дана кино-

режиссерам в Швеции. Эта свобода — часть наследства золотых дней шведского кино.

«Свенск Фильминдустри» — одна из старейших кинокомпаний мира, мы начали выпускать фильмы более пятидесяти лет назад. Во главе компании стоял тогда отважный новатор — Чарльз Магнуссон. Он был смел и обладал даром предвидения. Он хотел дать публике нечто большее, чем дешевое развлечение, он хотел, чтобы кино стало источником культуры, наряду с театром.

Чтобы повысить уровень фильмов, Магнуссон убедил двух крупных актеров и режиссеров театра — Виктора Шёстрема и Морица Штиллера, войти в его компанию. Магнуссон, сам оператор, научил их новому искусству. За несколько лет они подготовились к великим свершениям в шведском кино, начавшимся с «Терье Вигена», сделанного по одноименной поэме Ибсена. Затем были созданы «Призрачная тележка» и «Деньги господина Арне» и, наконец, «Сага о Йесте Берлинге» с участием Греты Гарбо. Магнуссон снабжал режиссеров деньгами, но не вмешивался в их работу. Шёстрем и Штиллер работали абсолютно свободно.

Таким образом история шведского кинематографа тесно связана с искусством театра. Со времен золотого века шведского классического кино наши режиссеры черпают свои идеалы из театра. Такой взгляд на кинематограф имел важное значение, и я думаю, что в этом принципиальная разница во взглядах на кинематограф у нас и, например, в Голливуде. Печальная истина заключается в том, что кинодело — двуликий Янус. Оно одновременно и искусство, и индустрия. Но традиция, созданная Магнуссоном, Шёстромом и Штиллером, защищает художественные интересы от коммерческих целей.

Эта разница во взглядах объясняет многое. Она определенно указывает, почему некоторые фильмы Бергмана вообще были поставлены. Она может также объяснить, почему некоторые зарубежные критики стремятся возвести Ингмара Бергмана на пьедестал, словно пророка, окутанного облаками глубокой тайны и непостижимого символизма. Мы в Швеции не считаем его пророком. Мы считаем его очаровательным человеком, выдающимся сценаристом-режиссером, художником пронизательным, но обеими ногами крепко стоящим на земле. И кроме того, Бергман — звено в цепи, соединяющей прошлое и настоящее истории шведского кино.

Новый шведский классический фильм

Марван Хеек

Ингмар Бергман создал большое и тяжелое произведение искусства, исполненное почти болезненной красоты.

Оно тяжелое еще потому, что, посмотрев этот фильм, долго носишь его в себе. Судя по всему, перед нами — новое классическое кинопроизведение, которое, пожалуй, можно сравнить только с «Жанной д'Арк» Дрейера.

Обычно в фильмах Бергмана постановка проблем многогранна и сложна. В «Седьмой печати» тема простая — поиски бога, невозможность и неизбежность веры. Это светская оратория для многих голосов, которые все вопрошают одно и то же. Действие происходит во время чумы, но средневековые изображены в фильме легкой и искусной рукой. Люди умирают от чумы, говорят о чуме, пытаются ее отвести, гонят мысль о ней, как люди гонят мысль о неизбежном, например, о водородной бомбе.

Люди по-разному относятся к вере. Для Рыцаря вера — тяжелое страдание. Он относится к тем, кто молится — помоги моему неверию, я хочу верить. Он обращается и к Смерти и к дьяволу, чтобы узнать о боге. Они-то должны что-то знать, но они молчат. Оруженосец Ёнс держится довольно крепко благодаря своему цинизму и веселому богохульству. Наконец, бродячий артист Йоф — наивный, доверчивый, маленький человек... Йоф, которому являются видения, видения, в которые, как всегда, никто не хочет верить.

Рыцарь и его оруженосец возвращаются из крестового похода. Всюду — признаки чумы. Путь указывают трупы. Перед церковью сидит закованная в колодки ведьма, почти девочка. Ее считают виновницей чумы и собираются сжечь. Представление бродячих артистов в селении (само по себе миниатюрное произведение искусства) прервано шествием флагеллантов (самобичующихся).

Сцена самобичевания так же потрясающе невыносима, как сцена унижения в «Вечере шутов».

Фильм строится вокруг двух контрастирующих сцен. Первая — исповедь Рыцаря. Вокруг него — холодная пустота. Из-за своего презрения к людям он оказался вне общества. А бог прячется. Неужели существует лишь пустота? Рыцарь рассказывает исповеднику о том, как он играет в шахматы со Смертью, чтобы получить себе отсрочку и раскрывает ему задуманную комбинацию. И тогда вдруг обнаруживает то, что зритель уже знает. Вместо монаха за решеткой исповедальни стоит Смерть.

«Svenska Dagbladet», 17/II 1957.

Вторая сцена — идиллия. Рыцарь ужинает на пригорке вместе с семьей бродячих артистов — Йофом и Мией. Земное триединство — мужчина, женщина и дитя — дает ему мгновение покоя, тепла, которого крестовый поход ему не дал. Рыцарь хочет использовать отсрочку, данную ему смертью, для единственно значительного, имеющего смысл действия. Он спасает от смерти Йофа и его семью...

Это большой фильм, в котором осталось лишь темного от при-
сущих порой Бергману странностей.

В фильме есть строгость, чистота и честность. Артисты играют отлично и ровно. Создавался ли когда-нибудь у нас в стране более прекрасный фильм? Вообще, создавался ли когда-нибудь более прекрасный фильм?

Поэт Бергман

Харри Шенин

Ингмар Бергман пишет сценарии и пьесы, ставит кинофильмы и спектакли. В этих четырех сферах он использует различные *технические* средства выражения для одних и тех же целей, выражает с их помощью одну и ту же концепцию. Надо принимать его таким, каков он есть. Он, например, довольно сентиментален, он переоценивает свои литературные возможности, ему свойственны некоторая моральная неустойчивость, демонстративное безразличие к социальным аспектам, за счет интереса к эротике и театральной жизни. Он обладает удивительно точной интуицией относительно воздействия драматургии на публику, ему свойственна поэтически иррациональная дерзость, он может без разбора использовать темы и мотивы, которые в сущности ему абсолютно чужды. Сюда же относится его эгоцентризм, благодаря которому он делает ничтожные события своей жизни крупными вехами в своем искусстве. Сюда относится его чисто практическая приспособляемость, приспособленческое иронизирование над самим собой, которое нейтрализует демонизм и сумасшедшинку, рожденные, как, например, у Стриндберга, самой яростью. И, наконец, он великолепно владеет искусством театра и кино. Все это вместе — Ингмар Бергман. Этими своими ресурсами и недостатком ресурсов он воздействует на публику, даже на квалифицированную публику. Он с нею играет, он ее радует, пугает, он использует все средства, лишь бы они были эффективными.

Гений Ингмара Бергмана — не повествующий, пожалуй, даже не создающий образы, а трансформирующий. Ларс Эрик Челльгрэн¹ недавно выступил в дискуссии против киноэстетических усложненностей и утонченностей 20—30-х годов. Для него кино — экран, который должен быть заполнен. И Бергман заполняет его в бóльшей степени, чем другие. Если кому-то нравится узнавать знакомое, злорадствуя при этом, то в «Седьмой печати» в этом смысле есть чем поживиться. Бергман в этом фильме заполнил экран целым рядом анахронизмов, аристократическими пошлостями, «Сагой о фолькунгах» Стриндберга, «Днем гнева» Дрейера, культом черепов мексиканского искусства, на экран попала также личная его визитная карточка в образе церковного художника. Здесь можно найти и немые фильмы русских — в шествии флагеллантов, и театральное масонство, и бога, и дьявола, и различные литературные стили, от чрезмерно торжественных до плохо замаскированных афоризмов. И вправду — Gesamtkunstwerk².

Стрела Париса была отравлена, и потому он смог убить Ахилла, выстрелив ему в пятку; но вопрос в том, можно ли рассматривать произведение искусства так же физиологично. Если пятка не покрывает всего тела, если дефекты не отравили абсолютно все, тогда есть основания исследовать, что же фильм дает помимо узнавания. То, что осталось помимо узнавания, — прекрасно, все как будто с этим согласны. Надо исследовать, не угрожают ли этому прекрасному те малопривлекательные средства, которые Бергман применяет, не будет ли оно ими деформировано.

Начнем с утверждения, что красота фильма не есть эстетическая самоцель. В фильме говорится о многом, в том числе о религиозных проблемах, религиозном безумии, много фильм рассказывает и о взаимоотношениях людей со смертью. Все эти мотивы и многие другие представляют собой так называемые фундаментальные вопросы. О них трудно сказать что-либо новое. Если же художник считает необходимым открыто остановить свое внимание на этих темах, новая форма становится неперменной. У Бергмана эта новая форма в данном случае идентична с редкостной, уникальной изобразительно-драматической красотой.

К фундаментальным вопросам существует и другой подход в искусстве — непосредственное приближение в символическом реализме. Таковы фильмы Де Сики. Это более утонченный, но несомненно менее драматический подход, во всех случаях тре-

¹ Шведский кинорежиссер (родился в 1918 г.), постановщик фильмов: «Насилие» (1955), «Ночной свет» (1957), «Игра на радуге» (1958) и др.

² Эклектическое произведение искусства (нем.) — *Прим. пер.*

бующий дистанции по отношению к личным проблемам, но Бергман способен создать такую дистанцию только в форме пародий и фарсов.

Таким образом, красота в «Седьмой печати» — функциональна, и поэтому достоинства фильма как поэтического произведения получили неизбежное алиби.

Но что же говорит Бергман так красиво и убедительно? Какие психологические истины или конфликты выражены персонажами фильма? Вопросы эти бьют несколько мимо цели, ибо роли с самого начала очень сильно типизированы. Большинство из них сами по себе ничего не значат, но они *представляют* что-то. Бродячий артист, невинный мечтатель; его жена, дитя природы; простой человек из народа и его пышная супруга; скептик-оруженосец и рыцарь, борющийся со своей верой. Эти персонажи несут в себе столько же психологических истин, сколько стандартные типы *commedia dell'arte*, что означает что они не интересны как индивидуальности, а интересны лишь как символы. Этим объясняется недостаток мотивированных связей в фильме. В рамках драматургического действия персонажи попадают в различные ситуации, предназначенные для того, чтобы каждый персонаж мог реагировать на них специфическим образом. Отсюда — внешне рапсодическая форма фильма, независимость эпизодов друг от друга.

Замысел Бергмана в этом фильме был не таким сложным, как эти суждения. На самом деле для него Рыцарь, центральная фигура фильма, — больше реальность, чем символ. Люди, имеющие склонность к религиозным размышлениям, воспринимают его не так, как я. Однако интересно, что я, безразличный к религиозной проблематике этой роли, все же был покорен ее символическим значением.

Плохо то, что эти типизированные персонажи слишком много говорят... У Гуннель Линдблум в фильме большая роль¹, которую она, за исключением одной реплики в конце фильма, проводит без слов. Ее немая роль — самое лучшее актерское достижение в фильме. Ее включение в фильм, полностью вне сферы аналитического метода, — типично для поэтического ощущения Бергмана, для его смелой уверенности...

Диалог в обычных фильмах часто несет функцию развития действия, но Бергман обладает литературными стремлениями и несомненным литературным дарованием. Он научился использовать свое дарование в комедиях и там неуязвим. Но когда он становится серьезным на свой эгоцентрический лад, он со своими необузданными стремлениями подвергает себя большому риску.

¹ Роль девушки. — *Прим. пер.*

В самом деле, удивительно, как часто ему удается в таком фильме, как «Седьмая печать», удержать равновесие между возвышенным и смешным. Плохо то, что это балансирование слишком заметно. За диалогом, с его сложным синтаксисом и замысловатой структурой, следишь напряженно, словно за канатоходцем (а это само по себе нарушает драматическое восприятие)...

Ингмар Бергман — поэт. Но он не создает свободные, отдельные картины, как Шёберг, это было бы для него слишком просто. Он создает осязаемую дерзкую драматургию. К сожалению, он недостаточно полагается на выразительную силу своей поэзии. Там, где уже нет ничего лишнего, он добавляет слово, и не простое слово, а литературное.

Слабости «Седьмой печати», поэзии Бергмана можно объяснить. С некоторыми оговорками их могут принять те, кто в своей критике не заразился внезапным пуританством.

Но остается, на мой взгляд, еще самое важное в фильме — портрет оруженосца, сожжение ведьмы, сцена в корчме, шествие флагеллантов...

Смерть, коллективная смерть в виде чумы — лейтмотив фильма. Чума создает воспаленную картину общества, картину близости общей гибели, к которой не может остаться равнодушным тот, кто слышал об атомной бомбе. Истерическая нетерпимость, необузданная жестокость по отношению к индивидууму, безграничная тяга к разрушению, инстинкт экстатического самоуничтожения — все это страшная и актуальная реальность. Через это общество идет оруженосец — и сам достаточно жестокий, но не бессмысленно жестокий, скептик по отношению ко всему и всем, — открытая душа для своих близких, понимающий свои недостатки, до известной степени пассивный, но все же готовый к действию, ощущающий ответственность.

Такой человек впервые появляется у Ингмара Бергмана, во всяком случае, в таком освещении, как в этом фильме. Раньше он появлялся как детская гримаса, как антирелигиозный демон или карикатура, но не как выражение древнего религиозного достоинства. Здесь можно различить контуры современного героя Камю, символ неделимости человека, личности. Портрет этот не полон.

Бергман, очевидно, не осмелился дать ему то центральное место в современной драматургии, которого он заслуживает. Но судьба оруженосца в этом фильме так или иначе указывает на драматические отношения современного человека с окружающим его миром. Безнадежность положения человека противопоставляется здесь человеческому мужеству и достоинству без религиозной окраски. Это больше, чем социальное сознание: это важнейшая социальная миссия.

Можно предположить, что эта, совершенно новая тема для Бергмана, появилась неосознанно, что это случайность. Если это не так (надо надеяться), то поэт Бергман нашел тему, достойную своего уникального дарования.

Что кроется за «Лицом»?

Оке Руннквист

...Иностранцы и шведские критики очень много писали о фильме «Лицо». Толкования фильма были самыми различными. Но сколько-нибудь убедительного объяснения, почему Бергман избрал эту тему и почему именно так ее разработал, — нет. Автор же фильма последовал рецепту Т.-С. Элиота — без лишних комментариев и заискивания предоставил зрителю видеть в его произведении то, что он может и хочет там увидеть.

И все же надо полагать, что Бергман, создавая этот острый и оригинальный фильм, имел в виду нечто большее, чем просто утонченное развлечение. С самого начала фильма создается ощущение глубины подтекста. Если же посмотреть его еще раз (а это обязательно нужно сделать прежде, чем высказываться о таком сложном произведении), довольно легко обнаружить, о чем здесь идет речь.

Главный герой фильма — Альберт Фоглер. Он разъезжает по свету с «Магнетическим Целебным Театром доктора Фоглера» и наконец прибывает в Стокгольм. Время действия — царствование Оскара I, 1846 год. Труппа Фоглера — довольно потрепанная компания, преследуемая кредиторами и подозреваемая властями. Они останавливаются в доме консула Эгермана, где полицмейстер и скептически настроенный советник медицины придирчиво изучают их «деятельность».

Фоглер и его маленькая труппа сразу же вносят совсем новую атмосферу в этот большой и богатый дом. И господам и слугам в жизни открывается нечто новое, заставляющее их посмотреть на себя и окружающих иными глазами...

Наутро Фоглер дает представление, которое состоит из довольно несложных трюков, но в какой-то своей части внушает тревогу. Полицмейстерша под действием гипноза мгновенно пересматривает свою жизнь и искренне рассказывает о муже самые нелестные вещи. Здоровенный кучер связан воображаемой цепью, которую не может разорвать, а когда чары рассеиваются, он ду-

шит Фоглера. Покуда все гонятся за кучером (потом он повесился), труппа Фоглера заворачивает своего шефа в покрывало и укладывает его в ветхий «волшебный» гроб. Гроб несут на чердак, дабы советник медицины Вергерус вскрыл шарлатана и посмотрел, нельзя ли обнаружить в нем материально ощутимых «доказательств» его дара. Советник производит вскрытие, но безрезультатно.

В то время как он, довольный, пишет протокол вскрытия, мнимый мертвец встает перед ним цел и невредим. Доктор напуган до смерти. Он роняет пенсне и, почти ничего не видя, ползает по чердаку, захламленному старыми вещами. Его жертва преследует его до тех пор, пока он не выбирается с чердака.

Все это оказалось жестокой игрой. Фоглер не умер. Советник вскрыл недавно умершего спившегося актера, которого из жалости подобрали на большой дороге и потом, улучив момент, положили в гроб.

После фиаско фокусник и его труппа снова — всего лишь обыкновенные бродячие актеры, вынужденные просить денег на хлеб, прежде чем отправиться дальше под проливным дождем.

Но вдруг неожиданная концовка — к воротам подъезжает полицейская карета. Опять светит солнце — его величество король приглашает труппу дать представление у него во дворце..

Ясно, в общем и целом, что Бергман снова поднимает тему, которую развивал во многих наиболее значительных своих фильмах (например, в «Вечере шутов»), тему, которую он затрагивает постоянно, — о роли художника в обществе. Но на этот раз он сделал это необычно, по-своему.

Критик Юрген Шильдт в статье, озаглавленной «Письмо Ингмару Бергману» («Veckojournalen», 1958, № 15), спрашивает: «У Вас есть лицо? Куда делось Ваше сердце?..»

Шильдт в своей статье выражает восхищение талантом Бергмана, пытаясь в то же время нащупать главное в нем. «Кто Вы? Где у Вас центр тяжести? Есть ли у Вас лицо или Ваше лицо — совокупность масок?..»

Фильм «Лицо» — ответ не только на эту статью, но и на ряд других, где Бергмана порой весьма безапелляционно называют поверхностным, ловким фокусником.

Положение Фоглера и его труппы — это безнадежное положение всякого художника: экономическая зависимость от власти имущих, с одной стороны, и критика — с другой. Консул и полицеймейстер, которым импонирует непривычный (хоть и побитый молью) актерский лоск, все-таки посылают их обедать на кухню. Фоглер, глотая унижение, вынужден выпрашивать деньги, чтобы

продолжать свою работу, пока вдруг труппе неожиданно не улыбается счастье.

Сила слугителей искусства — в их способности показывать людям жизнь в новом свете, привнося в их собственную жизнь момент напряженной увлекательности. Но фильм «Лицо» не создает у нас никаких иллюзий относительно бесконечности этой силы...

В центре фильма — столкновение между Фоглером и советником медицины Вергерусом, холодным рационалистом и скептиком. Он стремится любой ценой разоблачить искусство Фоглера и, заметив, что ничего особенного в нем нет, пытается представить его как надувательство. Точно так же, как некоторые (с позволения сказать) критики, не стесняясь прямых оскорблений, буквально резали Бергмана по живому телу, Вергерус режет, вскрывает, как он думает, мертвое тело шарлатана. Но кого же он режет, оказывается? Актера, который для большей убедительности назван Юхан Спегель, что значит Юхан Зеракло. Фоглер подставил вместо себя актера, так и критика частенько отождествляет писателя с ролью, которую он создал и которую актер играет.

Фоглер, а в еще большей степени его жена, самый симпатичный персонаж в фильме, смотрят на свою профессию совершенно трезво. Она говорит, что все у них строится в основном на технических трюках. А в минуту аффекта даже заявляет Вергерусу, что все их искусство — сплошная ложь. И все же именно Фоглер с женой ни на минуту не изменяют своему искусству, каково бы оно ни было. Они готовы идти дальше, сквозь презрение, сквозь проливной дождь, готовы и впредь влачить свое жалкое существование, терпеть нужду.

На протяжении большей части фильма Фоглер молча сносит оскорбления своих мучителей. Так и художник должен молча терпеть всякую критику.

Но в конце концов плотина прорывается, и падают маски. Демонические, романтические борода, брови и парик исчезают, и перед нами лицо, отмеченное печатью страдания и унижения, но в то же время лицо человека незаурядного! И этот человек говорит о тех, кто его преследовал: «Я ненавижу их лица, их тела, их движения».

А страшная сцена на чердаке дает нам понять, что в искусстве «шарлатана», возможно, действительно есть нечто необъяснимое, что до глубины души потрясает врача на то короткое время, что он ползает по чердаку, охваченный смертельным ужасом. Потом, при ярком свете, он узнает, что это был обыкновенный, просто объяснимый трюк, но тем не менее он потрясен. В мести

Фоглера есть нечто садистское — это месть замученного художника. Но в том, как все это показано, присутствует зрелое мастерство и чувство меры. А в испуганном лице врага — неподдельное страдание.

Каково же все-таки Лицо?

Это человеческое лицо — лицо обычного человека, только попавшего в необычные обстоятельства благодаря своеобразной профессии, которую он избрал — или которая избрала его. В сущности, это лицо, как у всех других, — страдающее, ненавидящее и любящее.

Положение Ингмара Бергмана как художника в настоящее время парадоксально. В Швеции, где он работает, где есть актеры, которые ему подходят, большинство его фильмов приносит убытки. Широкая публика находит его слишком сложным, а наиболее рафинированная часть литературной публики считает, что положительно отзываться о его фильмах — не совсем хороший тон...

Но Бергман упорно и смело идет своим собственным путем. Он сделал ряд фильмов, о которых можно спорить, но которые художественно стоят много выше большинства лент, сделанных в Европе и в Америке. Это настоящие произведения искусства. Здесь ни одному актеру не позволено играть на публику, для демонстрации обаяния — целеустремленный художник все подчинил исполненному смыслу целому.

О существе этого целого можно иметь разные мнения. Сам я не разделяю взглядов Бергмана, выраженных во многих его фильмах, а иногда мне даже трудно принять и метод их выражения. Как сценарист, он порой бывает неровным, хотя, как большой художник, умеет искусно маскировать свои слабости. Когда же он отбрасывает всякую чертовщину и мистику и концентрируется на теме, ему близкой, он умеет создавать действительно бесспорные шедевры.

Можно наверняка найти в литературе те или иные аналогии с «Лицом». Некоторые называют, например, поставленную Бергманом в Гётеборге в 1947 году пьесу Честертона «Магия», где речь тоже идет о шарлатане в стане рационалистов. Таких аналогий немало.

Главное, что в своем фильме Ингмар Бергман раскрыл по-новому, по-своему, старую тему, выразив свое сугубо личное мнение по ряду существенных вопросов, и сделал это в такой художественной форме, которая позволяет назвать произведение в целом прекрасным созданием искусства.

Чего же еще желать?

«Око дьявола» Робин Гуд¹

...Новый фильм Ингмара Бергмана — забавная игра, веселая, здоровая, исполненная фантазии, с блестящим диалогом.

В маленькой программке, предпосылаемой фильму, Бергман обращается к «дорогой, грозной публике»:

«Иногда я чувствую себя уже мертвым, как будто из меня сделали чучело и поставили в музей, где собраны экспонаты по истории кино... Игра — мое оружие против мнимости славы и пустого комедианства. Поэтому игра для меня жизненно необходима. Это очень серьезное дело».

Приятно видеть, сколь чуждо Бергману тщеславие. Он не напрыгается, не лезет из кожи вон, чтобы быть «Ингмаром Бергманом», быть на уровне своей большой славы. Он плюет на свою известность и делает фильм так, как ему вздумается. «Око дьявола» сильно отличается от его предыдущих лент.

Лучше? Хуже? О фильмах Бергмана принято говорить либо: «Один из лучших», либо: «Один из многих». Не будем клеить этикеток. Можем лишь констатировать, что мы так же мгновенно и без памяти влюбились в «Око дьявола», как Пабло в Ренату². Этот фильм, пожалуй, станет «одним из любимых».

Бергман здесь необычайно «легок». Никакой напряженности. И эта, казалось бы, столь безмятежная игра ведется по серьезному поводу. Бергман, знаток женщин, дает нам два прекраснейших, правдивейших женских портрета, когда-либо появлявшихся в кино. Он взял на себя невысказанную в наше время смелость — в фильме побеждает добродетель и чистота. И Бритт-Мари и Рената пали, но остались чистыми. Да, они стали чище, возвышеннее, мудрее. «Око дьявола» — глубокий фильм, глубокий не с точки зрения критиков, а по-человечески глубокий... Бергман прав: «Око дьявола» — «очень серьезное дело».

Маленький, наивный, веселый пастор, которого играет Нильс Поппе, также становится умудреннее и выше. Он, ничего не понимавший, становится мудрым. Тот, кто потихоньку выпивал и запирали чертей в шкаф, вырастает в большого человека.

Никогда еще бергмановский переход от отчаяния к жизнеутверждающей вере в людей не был осуществлен так красиво и ясно, как в этом бурлеске о небе и аде.

«Stockholms-Tidningen», 18/X 1960.

¹ Псевдоним крупнейшего шведского кинокритика Бенгта Идестама Альмквиста, автора исследований по шведскому, русскому, польскому кино. — *Прим. пер.*

² Персонажи фильма. — *Прим. пер.*

Можно восхищаться простотой его изложения. Кадры крайне просты и говорят как раз то, что должны сказать.

В этот раз Бергман не увлекается смещением киностилей, как это было в «Земляничной поляне». Не увлекается он и этнографически верным отображением определенной эпохи, как это было в «Источнике». Он смешивает эпохи — очаровательно и остроумно. Сатана (Стиг Еррель) ходит по аду в модной одежде — вполне современный властитель, — но его жеманные придворные наряжены, как мольеровские щеголи.

«Источник» Бергмана

Пер-Улоф Ценнстрём

На этот раз Ингмар Бергман, как и в предыдущей своей работе «У порога жизни», посвященной мукам рожениц, взял в основу сценарий Уллы Исаксон. Это придало фильму строгость и прямолинейность, не свойственную лентам, сделанным по сценариям самого Бергмана. Однако и в «Источнике» немало всевозможных фокусов, отличающих Бергмана.

В основу сценария Уллы Исаксон легла шведская народная песня о молодой девушке, дочери богатого крестьянина, павшей жертвой трех пастухов-разбойников. Отец ее потом жестоко за нее отомстил. Песня, конечно, страшная, но мелодия ее много нежнее, чем мрачная постановка Бергмана.

Красивее всего звучит эта песня в кадрах, где Бергман и его талантливый оператор (Свен Нюквист) показывают юную Карин едущей верхом по роковой лесной дороге свежим ранним утром, которое закончилось трагедией. Природа провинции Даларна позволила Бергману показать то элегическую, то мрачную лесную атмосферу (нам хорошо знакомы изощренные кадры с силуэтами всадниц на фоне холмов и затянутого дымкой неба, а также крупные планы каркающих птиц в наиболее мрачные моменты).

Однако натурализм Бергмана, проявляющийся в самых жестоких и мрачных моментах повествования, противоречит содержанию легенды. Тяжелая, нагнетенная атмосфера — уже в самом начале фильма, когда мы входим в мрачный мир бревенчатой усадьбы и знакомимся с ее угрюмыми обитателями. Только с появлением Биргитты Петерссон, играющей красивую наивную маленькую Карин, становится, наконец, светлее. Тем страшнее то,

что случилось в лесу. Уже в кадрах появления трех пастухов Бергман специально сгущает краски, усугубляя гнетущую атмосферу фильма. Следующая за этим мучительно растянутая сцена насилия бесконечно ужасна.

Сцена эта, конечно, свидетельствует об искреннем стремлении Бергмана взволновать публику, играя на ее нервах. Это, безусловно, кульминация повествования. Но, с другой стороны, натуралистическое изображение насилия — сенсация сомнительная. Все происшедшее можно было бы изобразить более скупыми средствами, пренебрегая подробностями, что только усилило бы эффект художественного воздействия.

Столь же упрямо смакует Бергман эпизод мести отца, растягивает предсмертные хрипы разбойников, когда к горлу им приставлен нож, и отчаяние во взгляде мальчика перед тем, как его ударили головой об стену. Затем наступает типично бергмановское примирение мстителя, обессиленного тем, что он совершил, с богом. Кровавая драма кончается взглядом горé и католическим чудом: на том самом месте, где унизили и замучили Карин, забил источник.

Да, в «Источнике» есть кадры необыкновенной красоты, он дает правдивое изображение средневековья, но мы не считаем фильм поучительным или важным. Ингмар Бергман имеет, конечно, право посвящать свое дарование мрачным мистериям, но согласитесь, что критик имеет не меньшее право его за это осуждать. От эпической традиции Шёстрема, которой Бергман стремился следовать, он сохранил лишь мелодраматические черты. Ему не удалось возродить ни ее человечности, ни нежности — ее сильных сторон.

«Источник» и критика

Олоф Лагеркранц

Яркие афиши, гремящие оркестры, цветы, обмороки и слезы издавна связаны с миром театра. С каждым театральным представлением будто связан запах цирковой арены. Сегодня Ингмар Бергман дает нам такое представление. Премьеры его фильмов словно стали национальными праздниками. Критики превращаются в галантных кавалеров, которые, онемев от избытка чувств, преподносят подарки и цветы. Со всех концов света прибывают телеграммы. Париж ждет. Нью-Йорк ждет. Даже исполнителей эпизодических ролей спрашивают об их совместной работе «с великим» и о скрытом смысле фильма.

Так и должно быть. Ингмар Бергман стал в нашем киномире сказкой, легендой, и неоновые звезды танцуют вокруг его шляпы волшебника. Но самым преданным его поклонникам недостаточно сказки, они хотят дарить не только земные, быстро увядающие цветы, но и бессмертники с Парнаса.

Правда, по поводу последнего фильма Бергмана¹ некоторые критики осмелились высказать несколько недоуменных вопросов, а одна консервативная газета зывала к цензуре в связи с некоторыми слишком смелыми сценами, но все же общим мнением было, что этот фильм стоит в одном ряду с лучшими кинопроизведениями нашей страны.

По-моему, суждение это ошибочно. Ингмар Бергман — большой режиссер, и если ему попадается хорошая пьеса, он может поставить прекрасный театральный спектакль. И как кинорежиссер он добивается иногда замечательных результатов. Но его внешние успехи за последние годы грозят подавить возникающие в нем самом импульсы протеста против пустого, бесплодного и претенциозного элемента в его творчестве. Неприятно видеть, как оскорбляют талант и художественные стремления. Таким оскорблением подвергаются многие молодые художники. Но не менее унижительно слышать, как сентиментальность во всеуслышание выдается за трагедию, а сладенький сиропчик квалифицируется как чувство. Молодежь, заполняющую кинозалы, унижает поклонение авторитету Бергмана и культ его гения, который создают критики.

Здесь происходит роковое смешение. Вам преподносят серию изысканно красивых, движущихся открыток. Вы видите несколько сцен, демонстрирующих отличную изобретательность режиссера. И словно заколдованные этими внешними эффектами, критики забывают, что они должны судить о фильме как о едином целом. Хлопанье бича, возгласы клоунов, яркое конфетти, блистающие кинжалы заставляют их забывать о сердце цирка: дисциплине дрессированных лошадей, мужестве воздушных акробатов, ловкости жонглеров, которая стоила им огромного труда. Они не видят, что такой фильм, как «Источник», — драма пустых жестов. Режиссер и сценарист превращают народную песню строгого стиля и смелых недомолвок в растянутую повесть из иллюстрированного журнала. Они обращаются к великим жизненным силам: материнской любви, доверчивости юности, ненависти отверженных, гневу и мести оскорбленного отца. Но все это вместе взятое — не настоящее, это игра, эхо из других художественных миров, лоскуты, выдернутые из чужих парадных костюмов. Они за-

¹ «Источник» — Прим. пер.

ставили источник пробиться на том месте, где была изнасилована и убита молодая девушка. Этим они предполагают изобразить плодотворное напряжение между человеческой жестокостью и чудесами, творимыми верой. Они заставляют человека убивать ребенка и затем замаливать свой грех обещанием выстроить церковь. Но плодотворная связь противоречий здесь полностью отсутствует. На месте духа и души бряцает мертвая механика. Я не против театрального балагана, но зовите его своим именем — балаган.

«Как в зеркале»

Йорн Доннер

Часто говорят, что Ингмар Бергман не владеет киноязыком. Это неверно. Фильм «Как в зеркале» сделан мастерски во всех отношениях. Его ритм, его паузы напоминают о музыке. Он исполнен чистоты и силы, недоступной средствам другого искусства. Как и в прежних фильмах, Бергман изображает здесь людей в кризисные моменты их жизни. Время действия — одни сутки. Бергман полностью отказывается от ретроспекций, повествование развивается строго последовательно, как в «Источнике». Прошлое дается через настоящее. Мгновение вмещает иногда целую повесть. Короткая реплика, выражение лица раскрывают человека.

Бергман не войдет в историю как новатор формы в кино. Он войдет в историю как художник, сумевший сделать кино идеальным средством художественного выражения. «Как в зеркале», безусловно, замечательный фильм. В известном смысле это лучший из фильмов Бергмана. И все же я убежден, что Бергман может достигнуть гораздо большего. Однажды он писал, что искусство кино стоит у порога головокружительных открытий. Заслуга Бергмана в том, что он вносит в это развитие кино свой вклад, и вклад этот не менее важен, чем вклад Антониони, Рене или Курогава.

В первом послании апостола Павла к коринфянам, в тринадцатой главе, написано: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю подобно, как я познан». Эти слова предрекают встречу с богом, когда падут все преграды. Они предрекают момент смерти, момент предполагаемой встречи человека с богом.

В фильме Бергмана они относятся к Карин — героине фильма. Она уходит из нашей действительности в другую, в мир душевной болезни, где царят пные законы.

В темной комнате со странными обоями прислушивается она к таинственным голосам. Она ждет бога, ждет чуда. Она ждет также любви. Ее экстаз и страх сексуально окрашены. Но вот появляется бог, и он оказывается мерзким, отвратительным пауком, который хочет овладеть ею.

Она кричит в ужасе. Она видела бога и словно умерла. Но она продолжает жить в чуждом ей мире.

«Как в зеркале» — не христианский фильм. Он изображает людей удивительно одинокими, изолированными друг от друга, жаждущими нежности. Но Бергман прибегает к христианским категориям любви. Возможно, здесь присутствует та же мысль, что у Павла, что гадательность познания исчезнет, когда люди станут святыми.

«Как в зеркале» — продолжение мучительных, можно сказать, безнадежных попыток решить вопросы, ставшие центральными в творчестве Бергмана. Многих интересует, знает ли он сам ответ, утешение, решение. Своим яростным упорством он напоминает Стриндберга, но Стриндбергу чаще всего удавалось показать, что в несчастьях виноваты люди и обстоятельства. Бергман же никого не обвиняет и никого не прощает. Его герои — трагические жертвы трудного времени.

Фильм начинается с изображения бликов на воде. Мы видим четверых людей, медленно бредущих вдоль берега. Это Давид, преуспевающий писатель (Гуннар Бьорнстранд), его сын Фредрик, прозванный Минусом (Ларс Пассгорд), его дочь Карин (Харриет Андерссон) и зять Мартин, врач (Макс фон Сюдов). Давид только что вернулся из Швейцарии, где он работал над своим новым романом. За ужином празднуется его возвращение. Атмосфера за столом напряженная, отец уходит к себе. Он стоит и плачет. Его фигура ярко освещена. Дети разыгрывают пьесу, сочиненную к его приезду. В ней рассказывается о том, как поэт отказался следовать на смерть за любимой принцессой. Он вовсе не хочет жертвовать собой для других, лучше он напишет об этом поэму.

Таков Давид — он готов жертвовать жизнью для поэзии. Он пользовался в свое время успехом у публики, но так и не стал истинным художником. Ночью он сидит один у себя в комнате и правит свою рукопись. И вот ему становится противна эта борьба со словами. Он берет дневник и пишет в нем о неизлечимой душевной болезни дочери, о том, как он наблюдает за ней и использует ее болезнь для своего творчества. Отвращение к искусству,

враждебному жизни, напоминает об идеях позднего Толстого. Близка к ним и аскетическая форма фильма. Ни одного лишнего жеста, ни одного лишнего движения камеры. Никакой романтики и барочных орнаментов. Люди изображаются как они есть. Тем сильнее воздействуют контрасты фильма. Яркий свет и мрак, молчание и шум голосов. Бергман в этом фильме — совершенно оригинален, самостоятелен. Никогда еще его диалог не был так чист и лаконичен.

Все важное, что происходит в фильме, происходит в душах его героев. Интрига не важна. Карин находит дневник отца. Она, более чувствительная, чем другие, больше всех и мучается изолированностью людей. Ее муж, погрязший в своей будничной, ежедневной работе, не может понять ее, хотя и любит. Брата Минуса мучат проблемы переломного возраста. Его страшит прыжок в мир взрослых. Отец думает лишь о себе, и все же он ей ближе других. Он в состоянии простить ее, ибо сам нуждается в прощении. Драма разворачивается в сценах-диалогах. Отец — Мартин, Карин — Минус. Карин жаждет покоя, свободы, она хочет уйти.

Она принадлежит к числу тех персонажей Бергмана, для которых смерть — и пугающая и манящая возможность. Кризис, который она переживает, на совести всех героев фильма. Невозможность беззаветно любить означает невозможность окружить человека заботой. Она выбирает свой путь с естественной серьезностью. Но это возможно лишь после того, как она поругана, когда защищаться ей уже нечем. Огромной трудности роль сыграла Харриет Андерссон. У нее достает мужества и таланта играть и простую молящуюся женщину и женщину безобразно некрасивую. Ее игра передает страшные мучения, окрашивающие весь фильм. Редко можно увидеть такую совершенную игру на экране — это беззащитное лицо, без возраста, но умудренное опытом.

Камера Бергмана следует за тем, кто говорит, лишь редко — за тем, кто слушает. Он избегает очень крупных планов, и лишь при разговоре Карин и Минуса он делает большой наезд. В самом действии нет ничего, что было бы трудно понять. Стилистика фильма сугубо оригинальная, бергмановская, идеально отвечающая поставленной им цели. И все же в фильме есть нечто, сближающее его с общими тенденциями современного кино. В рамках эпизода Бергман стремится углубить действие, заглянуть, словно через микроскоп, в глубь души героя. Его метод прямо противоположен методу Годара в фильме «На последнем дыхании». Он изображает ясную реальность. Хотя у обоих одна цель: дать картину души человека, а не только показать его движения и поступки.

«Как в зеркале» требует от публики умственного напряжения. Как и другие значительные работы Бергмана, этот фильм вызовет дискуссию, ибо его нельзя толковать однозначно. Смелость Бергмана в том, что он предлагает нам больше вопросов, чем ответов. Он хочет научить нас *видеть*.

Лагеркранц, Бергман и наше душевное состояние

Сам Юханссон

О. Лагеркранц¹ поспешил выступить в роли кинокритика в газете, которую он возглавляет. Поводом, очевидно, послужила статья доцента Ю. Израэля², где тот назвал «Молчание» Бергмана фильмом реакционным и способным внушить отвращение ко всякому проявлению секса.

— Чушь, — говорит Лагеркранц, — глупец, утверждающий подобное, не понимает, что истинный художник обладает правом черпать из любых источников.

И вообще, по его мнению, в «Молчании» речь идет не о половой близости, а о состоянии души. А состояние это — отчаяние, то самое, которым охвачены все мы, ибо мы, подобно сестрам в фильме, пребываем в чуждом нам мире. Таким образом, фильм, как считает Лагеркранц, рассказывает не о двух сестрах, одиноких среди людей, не об их стремлении скрасить это свое одиночество сексуальными переживаниями (оставляющими лишь пустоту и отвращение). Нет, фильм рассказывает о положении человека в этом мире вообще. «Из земли ты вышел и в землю отыдеши...» И сознавая этот трагизм, нам остается лишь гоняться за чувственными наслаждениями, используя короткий век, который нам отмерен.

Лагеркранц считает, что, рассматривая «Молчание» в такой философской перспективе, можно назвать его крупнейшим художественным достижением Бергмана; другими словами, это чистый и прекрасный фильм, которому, видите ли, просто не повезло. Его не поняла публика, выстаивавшая длинные очереди за билетами, его не поняли критики, не разобравшиеся в том, что

«Ny Dag», 9/X 1963.

¹ Главный редактор крупнейшей буржуазной газеты «Дагенс Нюхетер», писатель. — *Прим. пер.*

² Известный шведский социолог. — *Прим. пер.*

История двух сестер и мальчика — это история нашего ужасного одиночества, нашего блуждания из пустоты в пустоту.

Что ж, Лагеркранц, несомненно, весьма педагогично порицает тех, кто не слишком одобряет Бергмана. Позволительно, однако, спросить, имеет ли право фильм, предназначенный для широкого показа, быть столь мало понятен для большинства зрителей, что они видят в нем совсем не то, что хотелось бы автору? Возникает и другой вопрос: разве толкование Лагеркранца — единственно верное и разве, несмотря ни на что, не сидит в глубине души Бергмана маленький реакционный чертенок?

Взгляните на его персонажи. Они почти всегда странно бесплодны, стерильны, не так ли? Что, собственно, связывает их с обществом, с трудом? Интересно, ездят ли они когда-нибудь на рыбалку? Наслаждались ли когда-нибудь утренней зарей или голубыми сумерками?

Нет. Своих героев Бергман крайне редко берет из жизни, чаще всего они конструируются в ателье. Они — символы, символы, как говорит Лагеркранц, состояния души, причем состояния беспросветного.

Это состояние, видимо, не может быть присуще самому Бергману, иначе он не был бы столь творчески активен. Оно не может быть присуще и его товарищам по работе, иначе он тотчас же выбрал бы себе других партнеров, более положительно относящихся к работе и жизни.

Почему же Бергман, сам одержимый радостью творчества, не в состоянии пережить и выразить тот пусть не космический, но достаточно масштабный земной процесс творчества, в котором участвуют люди благодаря своему труду? Жизнь ведь не только одиночество и бессмысленность. Пусть многие из нас появились на свет случайно или по ошибке и не могут уверовать в жизнь; они как-никак частица социальной общности до тех пор, пока существует жизнь на земле.

Эта-то общность, как ни банально, и есть главная предпосылка и для творчества Лагеркранца, и для творчества Бергмана, и для деятельности тех, кто подметает улицы и доит коров.

Конечно, в кино можно показать все — людей веселых и печальных, людей, ощущающих себя членами общества и чувствующих себя вне его. Можно показать людей смеющихся и плачущих, любящих всей душой и людей, страдающих бесчувственностью.

Но ведь всегда и во всем следует соблюдать определенные пропорции. Пропорции между радостным и печальным, между создающим и разрушающим. Вина Ингмара Бергмана в том, что

у него нет чувства пропорции, он возвращает свои цветы в таком мире, где они чаще всего вырастают ядовитыми.

Лагеркранц считает, что Бергман относится к своим персонажам с глубоким состраданием и делает фильмы с самыми благими намерениями. Я в этом не совсем уверен. Вернее, мне думается, что у Ингмара Бергмана, пусть и большого художника, — мелкобуржуазная душа, и потому он не в состоянии воспринимать мир во всем его величии. Ограниченность Бергмана свойственна прослойке, смутно ощущающей свою грядущую классовую гибель и стоящей в стороне от процесса социальных преобразований.

Поэтому Бергмана так часто привлекают разрушительная сторона человеческой природы и люди, чувствующие себя вне общества. Поэтому ему так часто приходится помещать своих персонажей в пустоту, где отсутствуют средства связи с миром остальных людей.

Но мир на самом деле не таков; даже если рассматривать его с высокой и защищенной платформы благополучия. Следовательно, есть зерно истины в словах «глупца» Израэля, когда он говорит, что Бергман с такой любовью рисует физическую сторону любви, что становится противно.

«Персона» — победа Бергмана над «Молчанием»

Мауриц Эдстрём

Новый фильм Бергмана «Персона» я воспринимаю как свидетельство о той грани, за которой язык распадается, образы исчезают и действительность пропадает. Фильм этот — словно исповедь, словно крики отчаяния или «призыв против тьмы и молчания», как кто-то где-то сказал. Призыв против отчаяния, попытка отвратить угрозу, скрытую в этом отчаянии.

В своих последних фильмах Бергман, по его собственному выражению, провел ряд далеко идущих «усечений» как в формальном плане, так и в развитии своего мировоззрения. Но в «Персоне» он пошел дальше, чем всегда.

По сравнению с «Персоной» даже выгребание грязи со дна в «Молчании» кажется фейерверком. Здесь Бергман продолжает линию камерных пьес — и просто поражает его умению ограничивать место действия.

«Персона» — пьеса только с четырьмя действующими лицами. Двое из них лишь намечены (врач и муж, их играют Маргарет Круук и Гуннар Бьорнстранд). Из двух других говорит лишь одна. Это медсестра Альма (Биби Андерссон), которая сначала в больнице, а затем на даче у моря ухаживает за актрисой Элизабет Фоглер (Лив Ульман). Элизабет играла Электру и вдруг посреди представления умолкла и отказалась нарушить обет молчания.

Ингмар Бергман в «Персоне» повествует об отношении художника к своему искусству, о том, что ему отвратительно паразитировать на жизни, о его сомнениях в возможности найти контакт с публикой. Бергман передает неверие в язык, слово и образ.

Но речь идет не только о художнике — идея фильма шире. Фильм говорит о почти невыносимом ощущении нашего одиночества, нашего отчуждения, нашей неспособности понять друг друга. Мелькает еще и мысль о том, что вера во что-то или преданность какой-то задаче могут быть оправданием смысла жизни. Здесь на секунду ставятся под сомнение невыносимо тяжелые требования правды: можно ли вообще жить, не снижая этих требований, не принимая нашу ложь и отговорки?

Выхода нет, все альтернативы перепробованы.

«Персона» рассказывает о том, что же остается: раствориться в личности другого человека. Чем это кончается, я не знаю, ибо именно здесь кончается этот фильм. Единственное и важное, что остается, это слова Бергмана: «Мы должны говорить друг с другом».

Альма ухаживает за Элизабет, надеясь заставить ее говорить и вернуть ее обществу. Альма раскрывается перед Элизабет, страстно желая достичь контакта с ней и довериться ей. Но Альма тут же разочаровывается, Элизабет предает ее. Она как художник наблюдает Альму, возможно, даже использует ее. Их зависимость друг от друга растет до тех пор, пока не исчезает ощущение индивидуальности, и личности их не смешиваются.

Борьба между этими двумя женщинами и составляет содержание фильма. Напряжение разрешается Бергманом в ряде крайне угнетающих сцен, следующих одна за другой, до того момента, пока не лопаются, словно мыльный пузырь, иллюзорное представление о том, что каждый человек — личность, обладающая индивидуальностью.

Уже читая сценарий фильма, ощущаешь его большую конкретность. Слова, очищенные от всего несущественного, жизнь, обнаженная до костей. Это одна из сильнейших вещей, написан-

ных Бергманом. В фильме происходит еще большее уплотнение материала. Бергман ничего не объясняет. Мы видим мучения Элизабет, когда она отворачивается от телевизора, показывающего буддистскую монахиню, сжигающую себя во Вьетнаме, или когда она рассматривает фотографию еврейского мальчика, отданного в руки нацистских палачей. Мы слышим, как сестра Альма рассказывает Элизабет ее, Элизабет, историю. Она рассказывает, что Элизабет не любит своего собственного ребенка. Но почему она молчит и почему она улыбается — неизвестно. И эта неизвестность составляет ядро всего фильма. В «Персоне» — отчаяние, молчание, ужас, слишком огромный, чтобы дать ему имя. Он живет в словах и по ту сторону образов.

Прибегнув к некоторому, но, по-моему, позволительному упрощению, можно сказать, что фильмы Бергмана больше рассказывают об отдельном человеке, чем о людях вообще. Его образы часто подчинены мучительным вопросам о смысле жизни.

Замечательно, что «Персона» дает ощущения новой ясности и покоя, охватывающего Альму и Элизабет после того, как пройдена какая-то граница, после того, как достигнуто и пройдено дно. Осталась только нерешительность, растерянность, и они подлинны.

Противоречие между символикой и реализмом, которое мы иногда наблюдаем у Бергмана, здесь ему удалось преодолеть. Все символы отпали — фильм представляет собой один неделимый образ.

Бергман никогда не говорил так просто, так незавуалировано, так прямо, как здесь. Он движется свободнее, чем когда-либо, обращается прямо к камере, не требует никаких кинематографических условностей. Он всегда любил крупные планы — здесь он использует еще более крупные. Он фотографирует тела в скульптурных позах; они становятся частью друг друга задолго до того, как произошло смешение их индивидуальностей. В конце концов фигуры воспринимаются уже как изображения душевных состояний.

Каждый момент фильма — живая жизнь, где великолепная игра Лив Ульман и прежде всего Биби Андерссон перестает быть игрой.

Ингмар Бергман часто цитирует самого себя в своих фильмах. Все эти годы он работал над одним и тем же крупным произведением своей жизни. Фамилия Элизабет напоминает нам о гипнотизере Фоглере, также давшем обет молчания, когда мир не оправдал его мечтаний. Мальчик, появляющийся в прологе и эпилоге фильма — Йорген Линдстрем, — читает, как и в «Молчании», «Героя нашего времени» Лермонтова. Все обрамление филь-

ма — а Бергман напоминает, что это фильм, и показывает его механику — напоминает о другом его фильме — «Тюрьма».

Но разница в том, что теперь Бергман достиг такой свободы, что может цитировать себя. Здесь цитаты обусловлены необходимостью, они — попытка художника спасти для сегодняшнего дня единственное, чем он владеет, — свое произведение.

«Персона» — один из величайших фильмов Ингмара Бергмана, его победа над молчанием. Фильм черен и тяжок — единственное слово, которое Альма вырывает у Элизабет, — слово «ничего». Но Бергман говорит из этой тьмы, как никогда ранее, многозначно, и мы испытываем чувство большого утешения. В этом секрет фильма.

Сценарии

«Земляничная поляна»

«Причастие»



Сценарий «Земляничная поляна» переведен
Е. Суриц, «Причастие» — В. Мамоновой.

Думаю, что в свои семьдесят шесть я, пожалуй, слишком стар, чтобы лгать самому себе. Так мне представляется, но, возможно, я ошибаюсь. Я допускаю, что столь спокойное отношение к правде — не что иное, как замаскированная склонность ко лжи, хотя мне и не совсем ясно, что в моей жизни стоило бы замазывать или скрывать. Несмотря на эти соображения, я вовсе не сделался борцом за правду. Отнюдь. Разумеется, если бы кто-то против вероятия попросил меня оценить себя самого, я бы пошел на это с готовностью, не обвиняя и не оглядываясь на общественное мнение. Когда же, напротив, меня просят высказаться о ком-то еще, я проявляю куда большую осмотрительность. В вынесении такого рода приговоров всегда кроется великая опасность. Где уверенность, что все, что вы говорите в этих случаях, не преувеличение, не ошибка, не прямой поклев? Чем подвергать себя такому риску, я предпочитаю отмалчиваться.

Потому-то я по собственной доброй воле почти совсем отказался от общества, ибо что такое — прежде всего — наше общество с себе подобными, как не бесконечный суд поступков и свойств ближнего?

Тем самым я избрал своим жребием довольно одинокую старость. Я не сожалею об этом, просто констатирую факт. Я прошу от жизни лишь одного — покоя и возможности предаваться тому немногому, что — правомерно ли, нет ли — все еще занимает меня. Например, мое самое большое удовольствие — следить за постоянным развитием моей науки (в былые годы я читал курс бактериологии), мой любимый отдых — игра в гольф, и еще время от времени я прочитываю хороший детективный роман или мемуары.

Вся моя жизнь, благодарение судьбе, прошла в трудах. Началась она с тяжелой борьбы за хлеб насущный, и лишь впоследствии я смог посвятить себя своей избраннице — науке.

У меня есть сын, он живет в Лунде, занимается медициной и уже несколько лет как женат. Детей у него нет. Матушка моя все еще жива и бодра, несмотря на преклонный возраст (ей девяносто шесть лет). Она живет поблизости от Хускварны. Видаемся мы редко. Все девять моих братьев и сестер давно на том свете, но оставили множество детей и внуков. Я почти не общаюсь с родственниками. Моя жена Карин давно умерла. Брак наш был неудачным. Экономкой своей я доволен.

Вот и все, что я могу сказать о себе. Вероятно, следует добавить, что я старый педант, временами весьма тяжелый для самого себя и для тех, кому приходится быть со мной рядом. Я не выношу бурных проявлений чувств, женских слез и детского плача. Вообще, громкие звуки и резкие неожиданности, на мой взгляд, чрезвычайно пагубно действуют на нервную систему.

Позже я еще вернусь к причинам, побудившим меня написать эту повесть, этот правдивый, насколько то было в моих силах, отчет о тех снах, мыслях и событиях, которые выпали мне на долю в один памятный день.

В субботу, первого июня, на рассвете, мне приснился странный и очень неприятный сон. Мне снилось, что я вышел на свою обычную утреннюю прогулку. Была ранняя рань, и на улицах — ни души. Это слегка озадачило меня. Я отметил, что и велосипедов, ожидающих владельцев, тоже нигде не видно. Город был странно пустой — словно воскресным утром в середине лета.

Солнце ярко светило, давая резкие черные тени, но не грело. Я продрог, хотя шел по солнечной стороне.

Удивительной была и тишина. Обычно по утрам я хожу широким бульваром, обсаженным густыми деревьями, и еще до восхода воробьи и вороны поднимают немалый гам. Кроме того, сюда доходит непрерывный гул из центра. Но это утро было совершенно беззвучно, тишина была абсолютная, и даже несколько раздражающим эхом отдавался от стен зданий звук моих шагов. Я стал думать, что же такое могло стрястись.

Как раз в этот момент я проходил мимо мастерской часовщика, избравшего своей вывеской большие уличные часы, всегда показывающие точное время. Под часами висело изображение пары гигантских глаз, неотступно следивших за прохожими из-за стекол столь же гигантских очков. Эта деталь городского пейзажа неизменно забавляла меня во время моих утренних прогулок.

К моему изумлению, сегодня у часов не было стрелок. Циферблат зиял пустотой, а глаза кто-то разбил, и они казались теперь двумя мокрыми, гноящимися болячками. Я инстинктивно полез в карман, чтоб узнать, который час, но обнаружил, что мои испытанные старые золотые часы тоже лишились стрелок. Я поднес их к уху, но услышал только, как бьется мое сердце. Оно стучало очень часто и с перебоями. И ни с чем не сравнимое ощущение безумия охватило меня. Я спрятал часы в карман и прислонился к стене на несколько секунд, пока это ощущение не миновало. Сердце стало биться ровнее, и я решил вернуться домой.

К великой своей радости, я обнаружил, что на углу кто-то стоит. Он стоял ко мне спиной. Я бросился к незнакомцу и коснулся его руки. Он резко обернулся, и я в ужасе отпрянул: под мягкой фетровой шляпой не было лица.

Я отдернул руку, и в тот же миг он рассыпался, словно состоял из песка или осколков. На тротуаре осталась одежда, тот же, кто носил ее, исчез без следа.

Не зная, что делать, я стал озираться по сторонам и понял, что заблудился. Это была часть города, в которой я никогда не бывал прежде.

Я стоял на небольшой площади, замкнутой в кольцо безобразных высоких строений. От нее во все стороны разбежались улицы. Все вымерло. Нигде ни души.

Высоко надо мной висело совершенно белое солнце, и лучи его остро наточенными лезвиями прорезали себе путь между теснящихся домов. Я так закоченел, что все мое тело била дрожь.

Наконец, я нашел в себе силы снова пуститься в путь и выбрал наудачу одну из расходящихся от площади улочек. Я шел быстро, насколько позволяло тяжело колотящееся сердце, но улица, казалось, не имела конца.

Вдруг я услышал колокольный звон и очутился на другой, тоже небольшой, площади, где стояла невзрачного, неприглядного вида кирпичная церквушка. Кладбища подле нее не было, и со всех сторон ее обступили серые строения.

Неподалеку от церквушки я увидел медленный ход похоронной процессии. За старинным катафалком следовали наемные кареты, каких уж не встретишь нынче, запряженные каждая парой тощих кляч, едва переступавших под тяжестью огромных черных чепраков.

Я остановился и обнажил голову. Каким бесконечным облегчением было видеть живые существа, слышать перестук копыт и колокольный звон.

То, что случилось дальше, было так внезапно, быстро и чудовищно, что даже теперь, когда я пишу об этом, меня не покидает тревожное чувство.

Катафалк уже совсем было приблизился к той улице, что вела к церкви, как вдруг он начал раскачиваться, наклоняться, словно корабль во время бури. Я увидел, что одно колесо отскочило и, громко стуча по тротуару, покатило прямо на меня. Мне пришлось отскочить в сторону. Оно ударилось о стену в том месте, где только что стоял я, и разлетелось вдребезги.

Другие кареты остановились поодаль, но никто не вышел, никто не поспешил на помощь. Огромный катафалк мотался и качался на трех колесах. Вдруг гроб вывалился и упал на мостовую. Лошади поднялись на дыбы. Катафалк, словно только и ждал этого, устремился в одну из боковых улиц, сопровождаемый остальными каретами.

Звон колоколов умолк, и я очутился один на один с перевернутым, сильно поврежденным гробом. Охваченный страхом и любопытством, я приблизился к гробу. Сквозь разбитые доски просунулась рука. И когда я наклонился, рука мертвеца схватила мою руку и с невыразимой силой потянула вниз. Я собрал все свои силы, пытаюсь вырваться, но тщетно. А мертвец тем временем, держась за меня, медленно поднялся со своего ложа. И на нем был фрак.

В ужасе я узнал в мертвеце самого себя. Я пытался высвободить руку, но он не расслаблял своего пожатия. И все время смотрел на меня спокойно и с какой-то горькой усмешкой.

В этот миг ни с чем не сравнимого ужаса я проснулся и сел на постели. Было три часа утра, и солнце уже позолотило соседние крыши. Я снова закрыл глаза и поскорее пробормотал те простые слова, которые всегда говорю, чтобы прогнать сон, чтоб прогнать все дурные сны, что мучат меня уже несколько лет.

И с а к.

Меня зовут Исак Борг. Я еще жив. Мне семьдесят шесть лет. Я отлично себя чувствую.

Пробормотав это, я немного успокоился, выпил воды, снова лег и стал размышлять о предстоящем дне.

Очень скоро я принял решение. Встал, отдернул шторы и глотнул свежего утреннего воздуха. Потом надел халат и через гостиную (пока стоящие там часы отбили три удара) прошел к комнате моей старой экономки. Когда я приоткрыл дверь, она тут же села на постели, будто и не думала спать.

А г д а.

Вы заболели, профессор?

- И с а к. Послушайте, фрёкен Агда, вы не могли бы приготовить завтрак? Я еду на машине.
- А г д а. Как так на машине, профессор?
- И с а к. Так. Еду до Лунда машиной. Я больше доверяю собственным рукам, чем самолетам.
- А г д а. Профессор, милый! Идите-ка вы к себе, ложитесь спать, а в девять я принесу вам кофе, и в десять мы отправимся, как было условлено.
- И с а к. Ну что ж. Значит, придется ехать без завтрака.
- А г д а. А кто уложит ваш фрак?
- И с а к. Я сложу его сам.
- А г д а. А что прикажете делать мне?
- И с а к. Фрёкен Агда, вы можете сесть со мной в машину, можете лететь самолетом. Это уж как вам угодно.
- А г д а. Целый год я мечтала о том, как буду присутствовать на этой церемонии, когда вас сделают почетным доктором. Все было так хорошо продумано. И вот вы заявляетесь и говорите, что самолетом вы не летите, а будете сами править!
- И с а к. Раньше пяти часов там не начнут, так что, если я отправлюсь сразу же, у меня в распоряжении еще четырнадцать часов.
- А г д а. Но так же нельзя. Ваш сын будет ждать вас на аэродроме в Мальмё. Что скажет он?
- И с а к. Ну, я полагаю, вы сумеете с ним объясниться, фрёкен Агда.
- А г д а. Если вы поедете машиной, я вообще не поеду.

- И с а к. Но послушайте, фрёкен Агда...
- А г д а. Пожалуйста, езжайте машиной, но знайте, что вы портите самый торжественный день в моей жизни...
- И с а к. Мы не состоим в супружестве, фрёкен Агда.
- А г д а. О, я ежевечерне воссылаю за это хвалу творцу. Семьдесят четыре года я живу своим умом, и, надеюсь, он меня и сегодня не подведет.
- И с а к. Это ваше последнее слово, фрёкен Агда?
- А г д а. Последнее. Но я могла бы еще много чего сказать о неблагодарных пожилых господах, которые думают только о себе и плюют на чувства тех, кто верно служит им вот уже сорок лет.
- И с а к. А я просто не понимаю, как я мог столько лет выносить вашу неуемную жажду власти.
- А г д а. Только одно ваше слово — и, пожалуйста, завтра же это кончится.
- И с а к. Я еду машиной, машиной. А вы поступайте, как хотите, слышите! Я взрослый человек и не обязан потакать вашему властолюбию.

Последние реплики, должен признаться, были произнесены в несколько повышенном тоне, отчасти из-за невозможного характера фрёкен Агды, отчасти же потому, что я был уже в ванной, куда ушел побриться и завершить утренний туалет. Выйдя из ванной, я, к своему удивлению, увидел фрёкен Агду за упаковкой моего фрака и других необходимых принадлежностей. Она как будто пришла в чувство, и я попытался дружелюбно похлопать ее по спине, чтобы дать понять, что простил ее.

- И с а к. Никто не умеет складывать вещи так, как вы.
- А г д а. Как же.
- И с а к. Старая злючка.

Я был ужасно зол, что она не ответила. Конечно, может быть, я не всегда удачно выбираю выражения, но если уж Фрёкен Агда полезет в бутылку, она и самого святого духа может довести до инсульта.

А г да. Сварить к кофе пару яиц, профессор?

И с а к. Да, пожалуйста, Фрёкен Агда. Большое вам спасибо, Фрёкен Агда.

Не замечая, что я, несмотря ни на что, сама любезность, старая дама удалилась на кухню.

И с а к. Почетный доктор! Какая чужь. С таким же успехом они могли произвести меня в почетные идиоты. Надо что-нибудь купить старушенции, чтоб к ней подмазаться. Ненавижу злопамятных людей. Я ведь мухи не обижу; так неужели ж я стану обижать Фрёкен Агду?

Тут вышеупомянутая Фрёкен появилась в дверях.

А г да. Гренки вам сделать?

И с а к. Нет, спасибо большое. Не беспокойтесь, пожалуйста.

А г да. Интересно, вы-то почему злитесь?

Я не успел ответить, ибо она хлопнула дверь у меня перед носом. Я оделся и прошел в столовую, где уже был накрыт завтрак. Яркий утренний луч падал на белую скатерть. Фрёкен Агда спокойно внесла кофейник и налила дымящегося кофе в чашку, которая всегда подается только мне.

И с а к. Почему бы и вам не выпить чашечку?

А г да. Нет, благодарю.

Фрёкен Агда занялась поливанием цветов и при этом повернулась ко мне спиной, что было вполне естественно, но выглядело чересчур демонстративно. Затем отворилась дверь соседней комнаты, и вошла Марпана, моя невестка. Она была в пижаме и курила сигарету.

И с а к. Смееу осведомиться, отчего моя досточтимая невестка на ногах в столь ранний час?

- М а р и а н а. Довольно трудно спать, когда ты и Фрёкен Агда кричите друг на дружку так, что стены того гляди обрушатся.
- И с а к. По-моему, никто не кричал.
- А г д а. Никто и не думал кричать.
- М а р и а н а. Ты едешь в Лунд на машине?
- И с а к. Да, пожалуй.
- М а р и а н а. Можно мне с тобой?
- И с а к. Ты что? Хочешь вернуться домой?
- М а р и а н а. Да, я хочу домой.
- И с а к. К Эвальду?
- М а р и а н а. Ну да. Не спрашивай, почему я так решила. Если б у меня были деньги, я б поехала поездом.
- И с а к. Разумеется, ты можешь ехать со мной.
- М а р и а н а. Я буду готова через десять минут.

Мариана положила сигарету в пепельницу, ушла в свою комнату и прикрыла за собой дверь. Агда принесла еще одну чашку, не произнеся ни слова. Нас обоих удивило решение Марианы вернуться к моему сыну Эвальду, но, увы, мы не могли позволить себе обменяться впечатлениями. Однако я счел необходимым покачать головой.

А г д а. Господь всемогущий!

Чуть позже половины четвертого я вывел машину из гаража. Мариана вышла за калитку в брюках и короткой куртке (она рослая молодая особа и хорошо сложена). Я поднял глаза на окно, чтоб посмотреть, не стоит ли там Агда. Да, она стояла у окна. Я помахал ей, но она мне не ответила. С испорченным настроением я сел в машину, захлопнул дверцу и завел мотор. В полном молчании мы проехали по тихому, сонному городу. Мариана собралась зажечь сигарету.

- И с а к. Прошу тебя, не кури.
- М а р и а н а. Ладно.
- И с а к. Я не выношу сигаретного дыма.
- М а р и а н а. Прости, я забыла.
- И с а к. Кроме того, курение сигарет ведет к лишним тратам и вредно для здоровья. Надо бы издать закон, запрещающий женщинам курить.
- М а р и а н а. Прекрасная погода.
- И с а к. Да, но душно. Мне кажется, будет гроза.
- М а р и а н а. И мне так кажется.
- И с а к. Вот сигара — дело другое. Она соответствует прямой цели курения. Возбуждающее и отвлекающее средство. Курение — мужской порок.
- М а р и а н а. Какие же пороки позволительны женщинам?
- И с а к. Плакать, рожать детей, сплетничать о ближних.
- М а р и а н а. Скажи, отец, сколько тебе лет?
- И с а к. Зачем тебе?
- М а р и а н а. Так просто. А что?
- И с а к. Я знаю, почему ты спрашиваешь.
- М а р и а н а. О!
- И с а к. Не притворяйся. Ты меня не любишь, и всегда не любила.
- М а р и а н а. Ты мой свекор, и я знаю тебя только с этой стороны.

- И с а к. Почему ты решила вернуться?
- М а р и а н а. Сама не знаю. Так, вдруг нашло.
- И с а к. Не забудь, что Эвальд мне как-никак сын.
- М а р и а н а. Я в этом не сомневаюсь.
- И с а к. Так что нет ничего удивительного, что я тебя расспрашиваю.
- М а р и а н а. Но это в самом деле тебя не касается.
- И с а к. Хочешь знать мое мнение?

Ее невозмутимое спокойствие и сдержанность действовали мне на нервы. Кроме того, она сильно задела мое любопытство и слегка встревожила меня.

- И с а к. Мы с Эвальдом очень похожи друг на друга. У нас имеются свои принципы.
- М а р и а н а. Этого ты мог бы и не говорить.
- И с а к. Например, этот долг. Эвальд взял у меня взаймы, чтоб иметь возможность кончить занятия. Мы условились, что он вернет мне деньги, когда станет читать лекции в университете. Теперь для него дело чести возвращать мне по пять тысяч в год. Хотя я и отдаю себе отчет, что это ему трудно, сделка есть сделка.
- М а р и а н а. И это означает, что нам не по средствам проводить вместе отпуск, а твой сын изводит себя работой.
- И с а к. Ты ведь тоже зарабатываешь.
- М а р и а н а. ...и подумать только, что у тебя денег куры не клюют и ты сам не знаешь, что с ними делать.
- И с а к. Сделка есть сделка, милая Мариана. И я знаю, что Эвальд понимает и уважает меня.

М а р и а н а. Возможно, но, кроме того, он тебя ненавидит.

Спокойный, почти деловой тон, каким были произнесены эти слова, поразил меня. Я попытался заглянуть ей в глаза, но она глядела перед собой, и лицо ее было непроницаемо.

И с а к. Между мной и Эвальдом не приняты нежности.

М а р и а н а. Верю.

И с а к. Жаль, что ты ко мне так плохо относишься, потому, что я отношусь к тебе хорошо.

М а р и а н а. Очень мило с твоей стороны.

И с а к. Скажи мне честно, что ты против меня имеешь?

М а р и а н а. Хочешь откровенно?

И с а к. Да, пожалуйста.

М а р и а н а. Ты старый эгоист, отец. Тебе ни до кого нет дела, ты ни с кем не считаешься, кроме себя. Все это очень удачно скрыто за твоим старомодным обаянием и обходительностью. Тебя ничем не прошибешь, хоть все воображают, будто ты великий гуманист. Но мы-то, кому приходится близко с тобой сталкиваться, мы знаем тебе цену. Нас ты не проведешь. Например, помнишь, как я пришла к тебе месяц назад? Идиотка, я вообразила, будто ты поможешь Эвальду и мне. И попросилась остаться у тебя на несколько недель. Помнишь, что ты мне ответил?

И с а к. Я сказал, что буду сердечно тебе рад.

М а р и а н а. Да, правда, ты так сказал, но ты, наверное, забыл остальное: не впутывайте меня в свои семейные дразги, мне до них нет дела, и у меня хватает своих неприятностей.

И с а к. Так я и сказал?

- М а р и а н а.** О, ты еще не то говорил.
- И с а к.** Это скверно.
- М а р и а н а.** Вот что ты еще сказал, слово в слово: я неспособен преклоняться перед душевными муками, поэтому докучать мне жалобами не имеет смысла. Но если ты испытываешь неодолимую потребность в духовном онанизме, я устрою тебя к какому-нибудь шарлатану-психиатру или отведу к пастору, это теперь так модно.
- И с а к.** Так и сказал?
- М а р и а н а.** Ты так категоричен в своих суждениях, отец. Не дай бог в чем-нибудь от тебя зависеть.
- И с а к.** Подумать только. Но я честно тебе признаюсь — мне было приятно, когда ты была под боком.
- М а р и а н а.** Ну да, как кошка.
- И с а к.** Как кошка, как человеческое существо, не все ли равно. Ты прелестная молодая женщина, и мне очень жаль, что ты питаешь ко мне неприязнь.
- М а р и а н а.** Я не питаю к тебе неприязни.
- И с а к.** О!
- М а р и а н а.** Мне тебя жалко.

Я едва не расхохотался, настолько это было не логично и таким неуместным тоном она это произнесла. Впрочем, она сама засмеялась и тем слегка разрядила атмосферу.

- И с а к.** Знаешь, мне хочется рассказать тебе, какой сон мне приснился сегодня под утро.
- М а р и а н а.** Сны меня как-то не интересуют.
- И с а к.** Что ж, может, ты и права.

Некоторое время мы ехали молча. Солнце поднялось уже высоко, и дорога лежала впереди светлой, блестящей полосой. Вдруг мне пришла в голову неожиданная мысль. Я притормозил и повернул влево, на узкую боковую дорожку, ведущую к озеру. То была извилистая лесная просека, и по обе стороны ее лежали штабели свежесрубленного леса, особенно пахучего под горячими лучами. Мариана встрепенулась, подняла глаза, но не сказала ни слова. На изгибе тропы я остановил машину.

И с а к. Пойдем, я хочу тебе кое-что показать.

Она вздохнула и пошла следом за мной вниз по склону к садовой калитке. И нашим глазам открылся большой светлый дом, в окружении берез, с террасой, выходящей на залив. И заперты были все двери, и забиты все окна.

И с а к. Первые двадцать лет моей жизни мы проводили тут каждое лето. Нас было десять человек детей. Да ты, верно, слыхала об этом.

М а р п а н а. Какая нелепая допотопная постройка.

И с а к. Он очень старинный.

М а р п а н а. А теперь тут кто-нибудь живет?

И с а к. Этим летом — никто.

М а р п а н а. Я бы пошла окунулась, если ты не возражаешь. У нас еще масса времени.

И с а к. А я на минутку схожу на старую земляничную поляну.

Тут я обнаружил, что обращаюсь лишь к самому себе. Мариана не спеша спускалась к берегу.

И с а к. Земляничная поляна...

Я направился к дому и без труда нашел то место, но оно было куда меньше и отнюдь не столь примечательно, каким сохранила его моя память. Впрочем, земляники было тут по-прежнему вдоволь. Я опустился на землю рядом со старой одинокой яблоней и стал срывать и есть ягоды, одну за другой. Верно, на старости лет я стал сентиментальным. Возможно, я немного утомился, и мне взгрустнулось. И не удивительно, что меня обступили образы прошлого, неотделимого от этих мест, где мне с детства знакома каждая былинка.

Странное, торжественное чувство охватило меня, словно настал решающий день моей жизни (это ощущение повторялось потом еще несколько раз за те памятные сутки). Покой летнего утра. Тихий залив. Блестательный птичий концерт в листве. Старый уснувший дом. Пахучая яблоня, слегка изогнувшись дающая опору моей бедной спине. Земляничная поляна.

Я не мог бы сказать, как это случилось, но осязаемая реальность дня отступила перед созданиями воображения. Не знаю даже, сон ли то был, или с такой живой силой поднялись со дна памяти воспоминания. (Впрочем, это и неважно.) Я не мог бы сказать даже, с чего это началось, но, кажется, с той минуты, как я услышал игру на фортепьяно.

В удивлении я повернул голову и взглянул на дом, стоявший чуть поодаль на холме. Он странно изменился. Фасад, всего несколько мгновений назад глядевший так слепо и мертво, теперь был веселый, живой, и солнце блестело на открытых окнах. Теплый летний ветерок колыхал белые занавески. Дым шел из трубы. В старом летнем доме, казалось, кипела жизнь. Слышались звуки фортепьяно (играли какую-то пьесу Вальдтёйфеля); из открытых окон неслись веселые голоса, хохот, до меня доносились звуки шагов, детский плач, скрип колодца. Во втором этаже кто-то запел сильным, правильным тенором, почти итальянской школы. И, однако, по-прежнему никто не показывался. Несколько мгновений все казалось нереальным, подобно миражу, вот-вот готовому растаять в пустоте, утратив звуки и краски.

И вдруг я увидел ее. Отведя глаза от странно преображенного дома, совершенно рядом с собой я обнаружил ее. В своем желтеньком полотняном платье, опустившись на колени, она собирала землянику. Я узнал ее сразу, и волнение охватило меня. Она была так близко, что я мог бы коснуться ее, стоило мне протянуть руку, но не покидавшее меня ощущение выбко-сти того, что представало моим глазам, подсказывало мне, что не следует выдавать свое присутствие. (Занятно. Плод ли моего воображения, сон ли то был, но она выглядела в точности такой, какой я запомнил ее: девочка в желтеньком летнем платье, веснушчатая, загорелая, сияющая юной женственностью.) Несколько минут я молча наблюдал ее. Потом, не удержавшись, проговорил ее имя, не громко, однако, достаточно отчетливо. Она не обращала на меня внимания. Я заговорил снова, немного громче.

И с а к.

Сара... Это я, твой кузен Исак... Я, конечно, немного постарел и выгляжу не так, как прежде. Но вот ты ничуть не изменилась? Сестричка, ты меня не слышишь?

Она не слышала и по-прежнему сосредоточенно собирала землянику, которую складывала в плетеное лукошко. И я понял, что не так-то легко вступить в беседу с собственными воспоминаниями. Это открытие не слишком опечалило меня. Я затаил дыхание и желал только одного: чтоб это необычайное и приятное приключение длилось как можно дольше.

Вот с холма сбежал молодой человек. Он уже успел отрастить усики, хотя ему было никак не больше восемнадцати или девятнадцати лет. Он был в брюках и рубашке, студенческая фуражка сдвинута на самый затылок. Остановившись рядом с Сарой, он снял очки и принялся протирать их большим белым платком. (Я узнал в нем своего брата Сигфрида, который был годом старше меня. Нам довелось пережить вместе много светлых минут и много горестей. Кстати, он умер сравнительно молодым. Он читал курс славянских языков в uppsальском университете.

Сигфрид. Доброе утро, сестреночка. Что делаешь?

Сара. Не видишь разве — собираю землянику.

Сигфрид. И кто ж тот счастливец, кому доведется отведать этих дивных ягод, собранных на утренней заре столь прелестной ручкой?

Сара. Ах, ну какой же ты! Неужели ты позабыл — ведь сегодня именины дяди Арона? А я еще не приготовила ему подарка. Вот он и получит от меня лукошко земляники. Не так уж это плохо, правда?

Сигфрид. Давай, я тебе помогу.

Сара. Знаешь, Шарлота и Сигбрит вышили ему подушку, Ангелика испекла пирог, Анна нарисовала настоящую красивую картину, а Кристина и Биргитта сочинили песню и споют ее сегодня.

Сигфрид. Это будет самый лучший подарок, учитывая, что дядя Арон глух, как тетерев.

Сара. Ему будет очень приятно, а ты попросту дурак.

Сигфрид.

А у тебя чертовски красивая шейка.

Сигфрид проворно наклонился к девушке и запечатлел на ее щеке довольно галантный поцелуй. Сара рассердилась.

Сара.

Ты отлично знаешь, что этого нельзя!

Сигфрид.

Кто это сказал?

Сара.

Я это говорю. И вообще, ты несносный, дрянной мальчишка и невесть что о себе воображаешь.

Сигфрид.

Я твой кузен, и ты в меня влюблена.

Сара.

В тебя!

Сигфрид.

Поди сюда, я поцелую тебя в губы.

Сара.

Не смей ко мне прикасаться, не то я скажу Исаку, что ты не даешь мне проходу со своими поцелуями.

Сигфрид.

Крошка Исак. Да я его, бедняжку, одним щелчком уложу.

Сара.

Мы с Исаком тайно помолвлены. И ты отлично это знаешь.

Сигфрид.

Да, ваша помолвка — такая тайна, что о ней знает весь дом.

Сара.

Я не виновата, что близнецы все разболтали.

Сигфрид.

Ну, и когда же вы поженитесь? Когда вы поженитесь? Когда вы поженитесь? Когда вы поженитесь?

Сара.

Послушай, что я тебе скажу: я никак не могу решить, кто менее пустой из всех вас, из четырех братьев. Но мне кажется, что Исак. Во всяком случае, он из вас самый добрый. А ты — самый ужасный, самый несносный, самый глупый, самый дерзкий, самый неотвязный, — не знаю, как еще тебя назвать.

- Сигфрид. Ну, признайся, что ты чуточку в меня влюблена.
- Сара. И вдобавок ты куришь гадкие, противные сигары.
- Сигфрид. И у них такой мужской запах, не правда ли?
- Сара. И вдобавок близнецы — которые знают все! — говорили, что ты делал ужасные-ужасные вещи со старшей дочкой Берглюндов. А она, близнецы говорят, не очень-то порядочная девушка. И я им верю, потому что мне и самой так кажется.
- Сигфрид. Если б ты знала, какая ты хорошенькая, когда так вот сердисься. Теперь ты меня поцелуешь. Слышишь? Это невыносимо. Я, оказывается, влюблен в тебя по уши.
- Сара. О, ты просто так болтаешь. Близнецы говорят, что ты гоняешься за каждой юбкой. Это правда?

Вдруг он поцеловал ее — крепко и довольно ловко. Игра увлекла ее, и не без пылкости она возвратила ему поцелуй. Но тут же, схваченная угрызениями совести, бросилась навзничь на траву, опрокинув лукошко с земляникой. Она ужасно рассердилась и расплакалась.

- Сигфрид. Не ревни. Сюда могут прийти.
- Сара. Погляди, земляника вся рассыпалась. О, что скажет Исак? Он такой хорочий и так любит меня. О, как мне плохо! О, что ты со мной сделал! Я теперь дурная женщина. Почти, во всяком случае. Уходи. Я не желаю больше тебя видеть, во всяком случае до завтрака. Мне надо спешить. Помоги мне собрать землянику. И погляди — я запятнала платье.

Тут, возвещая о завтраке, раздался удар гонга, и словно вызвал к жизни множество живых существ неподалеку от того места, где зачарованным наблюдателем стоял я.

Взвился флаг с эмблемой Шведско-норвежского союза и тотчас застыл на фоне легких летних облаков. Мой старший брат Хаг-

барт в форме курсанта привычно орудовал веревками. Со стороны купальни раздался взрыв хохота, и из низких дверей выскочили две рыжие девчонки лет по тринадцати, не различимые, как две земляничины. Они шептались о чем-то невероятно тайном и занимательном и едва держались на ногах от смеха. Сигбрит, тощая, долговязая, пышноволодая, с завитками, падающими на лоб, вынесла плетеную колыбель и поставила в тени под деревом. Шарлота (трудолюбивая сестрица, самоотверженно принявшая на свои покатые плечи неблагодарный груз домашних забот) стремительно выбежала на веранду и оттуда крикнула Саре и Сигфриду, чтоб они поторапливались. Семнадцатилетний Бенъмен высунул из-за кустов свою прыщеватую, красную от солнца физиономию и обвел открывшуюся ему перспективу недовольным взором. В руках у него была открытая толстая книга. Ангелика (первая красавица семейства) вприпрыжку выбежала из рощи и догнала близнецов, немедленно посвятивших ее в свою уморительную тайну. Наконец, из дому выбежала пятнадцатилетняя Анна, о чем-то спросила Хагбарта, а затем повысила голос и стала громко звать Исака. Я приподнялся, смущенный, растревоженный, не в силах ответить на ее зов.

Б л и з н е ц ы *(в один голос)*. Наверное, Исак пошел удить с папой, а там не слышно гонга. Папа говорил, чтобы мы их не ждали и садились завтракать без них. Да, папа так и сказал, я точно помню.

Ах, вот оно что, мы с папой пошли удить вместе. Тайная и совершенно необъяснимая радость охватила меня при этом известии, и я долго стоял, не зная, что делать в этом мире былого, который мне так негаданно довелось навестить.

Остальные члены семьи вошли в дом, и там началась оживленная общая беседа. Лишь ребенок, оставленный Сигбрит на террасе, мирно спал в своей колыбели под тенью сиреневого куста.

Неодолимое любопытство овладело мной. Я медленно побрел по холму к дому и скоро очутился в длинном узком проходе, отделенном от прихожей стеклянной дверью. Отсюда мне была хорошо видна вся просторная, залитая солнцем столовая с белоснежным столом, уже накрытым к завтраку, с легкой мебелью, и светлыми обоями, и пальмами, и легкими летними занавесками, с чисто вымытым дощатым полом, устланным голубой дорожкой, со всеми своими картинами, вышивками и безделушками, и большой причудливой люстрой. И вот они все передо мной, девять моих братьев и сестер, и тетушка, и дядя Арон. Недосчитывались только троих: мамы, папы и меня.

Все стояли, каждый за своим стулом, опустив головы и сложив руки. Тетушка прочитала молитву: «Господи, милость нам яви, трапезу нашу благослови». После чего все уселись на места, скрипя стульями и болтая. Тетушка (величественная особа в полном соку, рожденная управлять и снабженная для этой цели зычным голосом) потребовала тишины.

- Тетушка. Бенъамен немедленно пойдет мыть руки. До каких это пор еще надо приучать вас к чистоте?
- Бенъамен. Я мыл руки.
- Тетушка. Сигбрит, передай тарелку Ангелике и положи каши близнецам. Опять у тебя траур под ногтями. Передай мне хлеба, Хагбарт. Кто это тебя приучил так густо мазать хлеб маслом? Что, у вас в корпусе тоже так мажут? Шарлота, опять солонка засорилась, сколько раз я тебе говорила; убирай ее в шкаф, а то соль сыреет!
- Бенъамен. Я мыл руки, а под ногтями — это у меня краска.
- Дядя Арон. Кто это собрал для меня землянику?
- Сара (громче). Я.
- Тетушка. Надо говорить громче, дитя мое. Ты же знаешь, что дядя Арон плохо слышит.
- Сара (оглушительно). Это я!
- Дядя Арон. Милочка моя! Ты вспомнила про день рождения дяди Арона. Какая же ты добрая девушка!
- Хагбарт. Может, дяде Арону полагается стаканчик за завтраком в честь такого дня?
- Тетушка. О стаканчике за завтраком, когда отца нет дома, никаких разговоров быть не может.

- Близнецы (в один голос). А дядя Арон уже выпил три стаканчика. Я знаю, я знаю. Мы сами видели, в восемь часов, когда шли купаться.
- Тетушка. Ну-ка, близнецы, попридержите языки и займитесь кашей. Кстати, вы опять не застелили постели и в наказание будете геретировать столовое серебро. Бенъамен, не грызи ногти. Не вертись на стуле, Анна. Ты уже больше не дитя.
- Анна. Я бы хотела преподнести дяде Арону свою картину, тетушка. Можно, мы прямо сейчас отдадим ему наши подарки?
- Тетушка. Где она, твоя картина?
- Анна. Тут, под столом.
- Тетушка. Погоди, сначала покончим с едой.
- Сигффрид. Это весьма ценное произведение искусства. Изображены Фритъёф и Ингеборг, хоть и трудно разобрать, который Фритъёф.
- Сара. О, всегда он должен все испортить, противный зазнайка. Взял и обидел Анну. Чуть не до слез ее довел.
- Анна. Ничуть. Я не обращаю на него внимания.
- Близнецы (хором). Ага, а что делали Сара с Сигффридом сегодня на земляничной поляне? Нам из купальни все было видно.
- Сигффрид. Дети, перестаньте!
- Шарлота. Нет, пора всерьез заняться близнецами!
- Тетушка. Близнецы, замолчите или выйдете воп из-за стола.
- Бенъамен. Никакой свободы слова, а?

- Сигфрид. Помалкивайте, сопляки.
- Ангелика. А Сара покраснела, Сара покраснела, Сара покраснела.
- Близнецы. И Сигфрид покраснел. Ага! Сигфрид и Сара, Сигфрид и Сара, Сигфрид и Сара!
- Тетушка *(громовым голосом)*. Тихо! Чтоб за столом было тихо.
- Дядя Арон. Что ты говоришь? Ну, конечно, конечно, будем веселиться.

В наступившей тишине раздается фырканье близнецов. Сара запускает в своих мучителей столовой ложкой.

Шарлота. Что с тобой, Сара!

Сара. Они все врут! Лгуньи, лгуньи!

Сара выскочила из-за стола так стремительно, что стул ее с грохотом упал на пол. Мгновение она стояла в нерешительности, вся красная, со струящимися по лицу слезами. Потом бросилась прочь, в прихожую.

Она отворила стеклянную дверь и исчезла на крыльце. С моего места было слышно, как она рыдает. Хорошая Шарлота покинула столовую и прошла мимо меня утешать Сару.

Стоя в темноте прихожей, я различал их голоса, и я украдкой приблизился и выглянул на крыльцо. Сара сидела на красной скамеечке для ног, которой, бывало, пользовалась бабушка, когда ей приходилось снимать или надевать ботинки, а Шарлота стояла рядом и гладила ее по голове. Бедная девушка прижималась заплаканным лицом к юбке Шарлоты. Дневной свет, проникая сквозь цветные стекла крыльца, странным образом окрашивал всю картину.

Сара. Исак такой возвышенный. Он до невозможности возвышенный, и благородный, и необыкновенный, и он хочет, чтобы мы вместо читали стихи, и он любит говорить о загробной жизни и любит, когда мы играем в четыре руки, а целоваться он может только в темноте, и он всегда говорит о том, что грешно и что нет. По-моему, он исключительно умный, и никто его не понимает, и я тоже, и я чувств-

вую, что недостойна его, и вообще я низкая, я гадкая. О, не спорь, не спорь со мной. Но иногда у меня вдруг бывает такое чувство, будто я намного старше Исака, ты понимаешь? И тогда мне кажется, будто он совсем еще ребенок, хоть ему столько же лет, сколько мне, а Сигфрид — он такой дерзкий, и с ним так беспокойно... О, я хочу домой. Не хочу я оставаться здесь на все лето, не хочу я быть посмешищем для близнецов и для вас для всех — ни за что, ни за что не хочу!

Шарлота.

Я поговорю с Сигфридом, слышишь! Если он не оставит тебя в покое, я уж позабочусь, чтоб его засадили за занятия. Отец охотно нам поможет. Он тоже считает, что Сигфрид совершенно отбился от рук и что полезно его загрузить работой, чтоб поменьше проказ было на уме.

Сара.

Бедный Исак, он такой добрый и так любит меня. О, как все на свете несправедливо!

Шарлота.

Все уладится, вот ты увидишь. Послушай-ка. Они уже поют для дяди Арона.

Сара.

Ну не глупость ли — сочинить песню для глухого! Только близнецы могли до такого додуматься.

Два девичьих голоса запели песенку, и она понеслась по всему дому. Шарлота обняла Сару за плечи, Сара громко высморкалась. Обе вернулись в столовую, где уже царило веселье. Дядя Арон приподнялся со стула, его круглая физиономия покрылась испариной и горела, как фонарь, а на глазах были слезы. Он держал перед собой ноты, а близнецы стояли к нему вплотную и надсаживались изо всех сил. Когда песня кончилась, все захлопали в ладоши, а дядя Арон поцеловал близнецов в лоб и утер себе лицо салфеткой.

Тут поднялась со своего места тетушка и предложила всем приветствовать дядю. Все встали и четырежды прокричали ура. Вдруг Анна вскрикнула и показала на окно. Все оглянулись.

Анна.

Смотрите, папа идет.

Т е т у ш к а.

Ну, наконец-то! Сигбрит, поставь разогревать кашу. Шарлота, сходи в погреб и принеси еще молока.

Все засуетились, а Сара убежала из дому, вниз по холму и исчезла за стволами березовой рощицы, за которой начинался луг. Я последовал за нею, но скоро потерял ее из виду. И вот я снова очутился на земляничной поляне, совсем один. Чувство грусти и странной пустоты овладело мной. Девичий голос вывел меня из задумчивости. Я поднял глаза.

Передо мной стояла юная дама в шортах и клетчатой ковбойке. Она очень сильно загорела, а растрепанные светлые волосы стали почти белыми от солнца и соленой воды. Она сосала погасшую трубку, на ногах ее были сандалии на деревянной подошве, на носу сидели темные очки.

С а р а. Твоя хибара?

И с а к. Нет, не моя.

С а р а. Ну, хорошо еще, что ты не вздумал врать. Мой предок отхватил себе весь полуостров... включая эту хибару.

И с а к. Когда-то я тут жил. Двести лет назад.

С а р а. Хм. А что там за телега стоит у калитки? Твоя?

И с а к. Да, действительно. Это моя телега.

С а р а. Допотопная с виду.

И с а к. Она в самом деле допотопная, как и ее владелец.

С а р а. А у тебя, оказывается, есть чувство юмора. Это чудно. Кстати, куда ты думаешь податься? Меня интересует — в каком направлении?

И с а к. Я еду в Лунд.

С а р а. Вот совпадение! Чудно! Я отправляюсь в Италию.

- И с а к. Вы окажете мне большую честь, если позволите ко мне присоединиться.
- С а р а. Меня зовут Сара. Чудное имя, верно?
- И с а к. Меня зовут Исак. Тоже чудное имя.
- С а р а. Они, вроде, были муж и жена.
- И с а к. Увы, нет. То были Авраам и Сара.
- С а р а. Ну, поехали?
- И с а к. Со мной едет еще одна дама. А вот и она. Познакомьтесь, это Сара, это Мариана. У нас будет попутчица до Лунда. Сара направляется в Италию, но часть пути согласилась разделить с нами.
- С а р а. Опять ты подпускаешь иронию, и тебе это, между прочим, идет.

Мы направились к машине. Мариана и я весело переглянулись — то был первый знак взаимопонимания между нами. Когда мы подошли к машине, откуда-то вынырнули двое молодых людей. Оба были светлые, с зачесанными назад волосами, в клетчатых рубашках, шортах и сандалиях на деревянной подошве. У обоих за плечами были рюкзаки.

- С а р а. Привет, мальчики. Я проголосовала почти до самой Италии. Знакомьтесь — это Андерс, а этот, в очках, — Виктор, или просто Вик... А это дядя Исак.
- В и к т о р. Привет.
- И с а к. Привет.
- А н д е р с. Здравствуйте, очень приятно.
- И с а к. Привет.
- С а р а. А лакомый кусочек, на который вы пяляетесь, это Мариана.

М а р и а н а.

Привет.

М а л ь ч и к и

(хором). Привет.

С а р а.

Просто громадная машина.

И с а к.

Ну, так влезайте же. Места всем хватит. Вещи положим в багажник, если вы ничего не имеете против.

Мы уложили вещи, и все сели в машину. Я правил осторожно, оставляя позади свое детство. Сара сняла темные очки и засмеялась. Она очень напоминала свою тезку.

С а р а.

Да, Исак, надо ж тебе объяснять: мы с Андерсом влюблены друг в дружку. А Виктор при нас третьим лишним. Это мой предок распорядился. Виктор в меня тоже влюблен и следит за Андерсом как полоумный. Предок неплохо придумал. Не знаю даже, может, мне соблазнить Виктора, чтоб не мешался. Между прочим, Исак, я невинная девушка, поэтому я позволяю себе так выражаться.

Я поглядел на нее в зеркало. Она уютно устроилась, положив ноги на спинку раскладного стула. Рука Андерса по-хозяйски покоилась у нее на шее, но вид у него был довольно сердитый, за что, впрочем, я не могу его слишком строго судить. Что же касается Виктора, то его внимание, напротив, было целиком сосредоточено на затылке Марианы — или еще на какой-то части ее тела; мне трудно сказать, что он мог разглядеть со своего места.

С а р а.

Я курю трубку. Виктор говорит, это лучше для здоровья. Он прямо помешан на том, что полезно для здоровья.

Никто не считал нужным откликнуться на это высказывание. Мы продолжали свой путь в молчании, которое отнюдь не было тягостным, хотя, быть может, и создавало некоторую неловкость. Стало жарко, даже душно, и мы открыли все окна. Гладкое и прямое лежало перед нами шоссе. Я чувствовал прилив необычайной энергии. Нынешний день дарил меня восхитительными неожиданностями.

И с а к.

Мою первую любовь звали Сара.

- С а р а. И она, конечно, была похожа на меня.
- И с а к. Вообще, она в самом деле была похожа на тебя.
- И с а к. А что с ней стало?
- С а р а. Она вышла замуж за моего брата Сигфрида и родила шестерых детей. Теперь ей семьдесят пять, и она очень милостивая старушка.
- С а р а. По-моему, самая паршивая штука на свете — это старость. Ой извини. Я, кажется, сморозила ерунду.

И такое искреннее раскаяние прозвучало в ее голосе, что все расхохотались. А потом произошло вот что.

Я сильно взял влево, и в этот момент маленькая черная машина на большой скорости выскочила прямо на нас. Я успел заметить только, как Мариана уперлась рукой в ветровое стекло, и услышал отчаянный вопль Сары. Изо всех сил я нажал на тормоза. Наша громоздкая машина подалась влево и сошла с дороги на траву. Черный автомобильчик со свистом пронесся мимо, перевернулся и свалился в глубокую канаву справа от шоссе.

Потрясенные, мы глядели друг на друга. Мы вышли из переделки без единой царапины. От автомобильчика же на шоссе остались лишь следы шин и несколько пятен; да неподалеку, из канавы виднелись все еще вертящиеся передние колеса.

Мы все бросились туда, но в изумлении остановились. В перевернутой машине радио орало утренний гимн. Из канавы выкарабкивалась пара, мужчина и женщина. Они были заняты перепбранкой, такой жестокой, что, казалось, вот-вот готовы вцепиться друг другу в волосы. Заметя нас, они тут же смолкли, и мужчина, прихрамывая, направился ко мне.

- А л ь м а н. Ну, как вы? Что тут скажешь? Мы кругом виноваты. Бесполезно оправдываться. Это жена вела машину. Как вы? Все целы и невредимы? Ну, благодарение богу.

Он заглатывал слова, то и дело снимал очки, снова надевал их и бросал на нас испуганные взгляды.

- А л ь м а н. Убийцы должны представиться. Моя фамилия Альман. Я служу на стокгольмской электростанции в должности инженера. Там создаю

моя жена, Берит. Когда-то она была актрисой, и именно этот факт мы обсуждали, когда... когда... когда...

Он разразился деланным смехом и помахал жене, но поскольку она не двинулась с места, проковылял несколько шагов по направлению к ней.

И с а к. Что у вас с ногой?

А л ь м а н. Это не сегодня. Я давно уже покалечен. Увы, повреждена у меня не только нога, если верить тому, что заявляет мой супруга. Поди сюда, Берит, и принеси свои извинения.

Женщина, наконец, отважилась подойти. Несмотря на полноту, двигалась она порывисто.

Б е р и т. О, простите меня, я больше не буду, как говорят дети. Это я, я одна во всем виновата. Я как раз у самого поворота надумала дать пощечину своему супругу. Одно ясно: иных бог наказывает немедленно. Как ты считаешь, Стен? Ты же католик...

И с а к. Может быть, мы взглянем, нельзя ли наладить вашу машину?

А л ь м а н. Пожалуйста, не затрудняйтесь из-за нас. Прошу вас, не беспокойтесь.

Б е р и т. Стен, голубчик, тебе лучше помолчать. У человека могут быть совершенно бескорыстные намерения, хоть ты и не в состоянии этому поверить.

А л ь м а н. Жена, мне кажется, немного нервничает. Но мы перенесли шок. Да, вот именно... Это был шок.

Он опять хихикнул сдернул очки, снова надел их. Мальчики и Сара уже прыгнули в канаву и пытались вытащить машину. Мариана вернулась к нашей машине и поставила ее на шоссе. С помощью каната, который я всегда вожу в багажнике, нам удалось поднять машину Альмана. Господин Альман внезапно повеселел, сбросил пиджак, засучил рукава, стал рядом с Сарой, Виктором и Андерсом и принялся вместе с ними толкать машину.

Берит. Посмотрите внимательно на господина инженера, посмотрите, как он старается не отстать от молодых людей, как напрягает свои хилые мускулы, чтоб покрасоваться перед хорошенькой девочкой. Стен, голубчик, не доводи себя до инсульта.

Альман. Моя жена любит ставить меня в неудобное положение при посторонних. Я не препятствую — это полезно для ее нервной системы.

Мы тянули, жали, толкали, и вдруг автомобильчик оказался на шоссе. Радио к тому времени, разумеется, испортилось и смолкло. Альман сел за руль сильно помятой машины и завел мотор. Машина подалась вперед на несколько метров, но одно из передних колес почти тут же отскочило и покатилося в канаву.

Берит. Типичная картина нашей семейной жизни.

Альман в растерянности смотрел на блестящую ленту шоссе, и лоб его покрылся испариной. Мариана, вообще не принимавшая участия в наших действиях, по-прежнему сидела за рулем. Мальчики и Сара присели на обочине шоссе. Всем было немного не по себе.

Исак. Увы, другого выхода я не вижу. Госпоже и ее супругу придется доехать с нами до ближайшей бензоколонки. А оттуда вы сможете позвонить.

Альман. Не беспокойтесь за нас, пожалуйста. Мы с удовольствием прогуляемся пешком. Правда, Берит?

Берит. С его-то ногой! Господь всемогущий, это будет уморительное зрелище.

Альман. В присущей ей очаровательной манере моя супруга выразила вам благодарность за нас обоих.

В полном молчании мы сели в машину, где вдруг не осталось ни одного свободного места. (Мариана правила; я сидел рядом. Господин и госпожа Альман сели на раскладные стулья. Молодежь заняла заднее сиденье.) Альман негромко насвистывал какую-то модную песенку, но вскоре смолк. Никто не испытывал желания заводить беседу. Мариана вела машину очень внимательно.

Вдруг Берит Альман разрыдалась. Муж обнял ее за плечи, но она вырвалась, выхватила носовой платок и принялась кромсать его.

Альман. Я никогда не могу определить, плачет ли моя жена на самом деле или дает представление. Черт, на сей раз слезы, кажется, настоящие. Вот что значит заглянуть в глаза смерти.

Берит. Замолчишь ты, наконец?

Альман. У моей жены изумительно богатое воображение. В течение двух лет она убеждала меня, что у нее рак, и потчевала всех наших знакомых всевозможными симптомами, хотя врачи ничего у нее не находили. Ее доводы были столь убедительны, что мы верили ей больше, чем врачам. Что было исключительно умно с нашей стороны, согласитесь. Из такого теста делают святых. Поглядите на нее — она рыдает от волнения, перенеся смертельную опасность. Жаль, что с нами нет кинокамеры. Внимание! Съемка! Начали, как говорят кинематографисты.

Марпана. Вполне естественно, что вы огорчены, господин Алман, но не лучше ли вам оставить вашу жену в покое?

Альман. Женские слезы рассчитаны на женщин. Не критикуйте женских слез; это святыня. Вы хороши собой, прелестная фрёкен — не имею чести знать вашего имени. А Берит, бедняжка, уж здорово пообтрепалась. Поэтому-то вы и можете себе позволить встать на ее защиту.

Марпана. Вы не допускаете, что я могу жалеть вашу жену по совсем другой причине?

Альман. Как едко! Однако на истеричку вы вовсе не похожи. А Берит просто гениальна по части истерик. Объяснить вам, что я думаю по этому поводу?

Мариана. Вы, кажется, католик? Ваша жена говорит, что вы католик?

Альман. Совершенно верно. Это средство самосохранения. Моя жена делает меня посмешищем, я делаю посмешищем ее. Она защищается истерией, я — католицизмом. Как видите, мы нуждаемся друг в друге. И только из чистого эгоизма мы еще не убили друг друга.

Берит повернулась к мужу и ударила его по лицу. Он вырвал очки, которые, к счастью, как раз снял. Длинный нос его вспух, потекла кровь, лягушачий рот судорожно задергался, словно он вот-вот заплачет, но он немедленно взял себя в руки, достал платок, прижал его к носу, зажмурился и разразился смехом. Виктор нагнулся, поднял очки и молча передал Альману.

Альман. Меткий удар. Это, кажется, называется синкопа? Ха-ха! Комично, верно? Будь у меня секундомер, можно было бы зафиксировать момент взрыва.

Берит (*вопит*). Замолчи! Замолчи! Замолчи!

Мариана побледнела. Она затормозила и остановила машину.

Мариана. Возможно, это верх правды и так называемого жизненного опыта. Но у нас в машине трое детей, и ради них я просила бы даму и господина немедленно выйти. Мы только что проехали мимо какого-то дома; возможно, там есть телефон. Дойти туда не трудно.

После слов Марианы воцарилось общее молчание. Не произнеся ни звука, Стен Альман вышел из машины. Он был бледен, как мел, из носу все еще шла кровь. Жена его оглядела наши лица и сделала попытку сказать хоть что-то искреннее, что, верно, стоило ей героических усилий.

Берит. Простите нас, если только можете.

Потом Берит вышла из машины и встала рядом со своим мужем, который повернулся к нам спиной и, извлеки из кармана гребень и зеркальце, поправлял волосы у себя на плечи. Жена потянула у него окровавленный платок и высморкалась, потом взяла его под руку, но он вдруг весь как-то обмяк и свесил голову. Они уселись рядышком на обочине и так были очень похожи на двух провинившихся и наказанных школяров.

Мариана завела мотор, и мы поспешили оставить позади эту замечательную супружескую пару.

Бензоколонка на пути между Грэнной и Хускварной расположена на высоком месте, откуда открывается превосходный вид на окрестные леса. Мы остановились заправить бак бензином, и тут же было решено позавтракать в гостинице в нескольких километрах дальше к югу.

Смешанные чувства пробудили во мне эти края. Во-первых, здесь я начинал свою медицинскую практику (случаю было угодно, чтоб она затянулась на целых пятнадцать лет; местный доктор оставил меня своим преемником). А во-вторых, в большом доме неподалеку живет моя матушка. Ей уже минуло девяносто шесть, и все удивляются ее здоровью и бодрости, хотя за последние несколько лет она сильно сдала и почти не выходит.

Хозяин колонки был высокий круглолицый блондин с такими длинными и большими руками, что это бросалось в глаза.

О к е р м а н. Ба! Кого я вижу! Доктор! Вам полный бак налить? Так-так, а это, стало быть, детишки и внуки, понятно. Ключ-то от бака у вас где, доктор?

И с а к. О, Генрик. Ты меня узнал.

О к е р м а н. Что значит — узнал! Я ж, доктор, при вас и родился. Потом вы принимали по очереди всех моих братьев. И лечили все наши болячки, и выхаживали нас, да как всех тут здешних, пока вы у нас практиковали.

И с а к. Ну, а как сейчас идут дела — хорошо?

О к е р м а н. Лучше не бывает! Я, знаете, женился, и наследники уже есть. *(Кричит.)* Эва!

Появилась Эва. То была молодая смугляночка, пожалуй, даже цыганского типа, пышноволосяя, улыбчивая и с очень уже заметной беременностью.

О к е р м а н. Посмотри-ка, кто приехал — это же доктор Борг. Тот самый, которого часто вспоминают и ма, и па, и вся округа. Лучший доктор на целом свете.

Я оглянулся на Мариану, стоявшую чуть поодаль, и та несколько проницательно улыбнулась и кивнула. Трое молодых людей горячо спорили о чем-то и не обращали на нас никакого внимания. Эва подошла и пожалала мне руку.

О к е р м а н. Назовем-ка мы нового малыша в честь доктора. Исак Окерман — ну чем не имя для премьер-министра?

Э в а. Ну, а если это девочка?

О к е р м а н. Мы с Эвой делаем только мальчиков. Воды вам тоже влить?

И с а к. Да, благодарю вас. Ну, а отец ваш все еще в добром здравии, несмотря на большую поясницу?

О к е р м а н. Здоров. Правда, старичку уже трудновато приходится. Зато старушка все еще как огурчик.

Последние слова были произнесены чрезвычайно заговорщическим тоном, когда мы склонились вместе над меркой взглянуть, надо ли вливать еще бензина. Выяснилось, что надо.

О к е р м а н. А вы теперь — к своей матушке, а, доктор?

И с а к. Вероятно.

О к е р м а н. Она замечательная старушка, ваша матушка, хоть ей уж, наверное, девяносто пять стукнуло.

И с а к. Девяносто шесть.

О к е р м а н. Да, да. Надо же.

И с а к. Сколько я вам должен?

О к е р м а н. Мы с Эвой вас угощаем.

И с а к. Нет, этого я не могу допустить.

Окерман. Доктор, вы нас обижаете! Мы хоть и в глуши живем, а кой-какой размах и у нас имеется!

Исак. По чего ради вы должны платить за мой бензин? Я ценю вашу доброту, но однако же...

Окерман. Что же, у меня память короткая, что ли? Бывает ведь такое, чего не забыть и за что немислимо расплатиться... Даже бензином.

Окерман сделался серьезен, а я немного расчувствовался. Мы поглядели друг на друга растроганно. Подошла Эва и встала рядом с мужем. Она щурилась на солнце, вся сияла и в своем красном платье была похожа на огромную земляничину.

Эва *(словно это)*. Разве можно забыть, доктор. Разве можно.

Окерман. Хоть кого спросите, в городе, в округе, все, все помнят доктора и все, что он для них сделал.

Я оглянулся, но Мариана уже куда-то исчезла. Нет, оказывается, она села в машину. Молодежь была все еще поглощена спором.

Исак. Может быть, мне следовало здесь остаться.

Окерман. Не понял?..

Исак. Что? Что ты говоришь, Генрик?

Окерман. Вы сказали, что вам надо было тут остаться, доктор.

Исак. Я это сказал? Да, возможно. Ну, спасибо вам. Напишите мне, и я с удовольствием буду крестным новому Окерману. Как найти меня, вы знаете.

Мы обменялись рукопожатиями и распрощались. Мариана кликнула молодых людей, все сели в машину и отправились к гостинице.

Завтрак замечательно удался и доставил всем истинное удовольствие. Нам отвели большой стол на открытой веранде, откуда открывался редкой красоты вид на озеро Веттерн. Метрдотель, которого я тоже пользовал когда-то, старался нам угодить.

Должен признаться, что я очень оживился и пустился рассказывать своим юным друзьям о годах здешней практики. Я поведал им о забавных происшествиях, представляющих, однако, и общечеловеческий интерес. Мои анекдоты имели большой успех (не думаю, чтобы они хохотали из одной только учтивости), еда и вино были превосходны, кофе отличный, и я позволил себе к нему немного коньяку.

Внезапно Андерс поднялся из-за стола и процитировал с очень верным выражением и с чувством.

Андерс. «Когда сияет во вселенной такая дивная краса, каков же тот, кому подвластны земля, вода и небеса!»

Никому и в голову не пришло над ним смеяться. Он тут же сел и, верно, не зная, что с собой делать, одним глотком выпил свой кофе. Молчание нарушила Сара.

Сара. Андерс собирается стать пастором, а Виктор — врачом.

Виктор. Мы поклялись во время путешествия ни разу не поднимать разговора о боге или о науке. Я рассматриваю лирические штучки Андерса как нарушение уговора.

Сара. Что ты! Это было так красиво!

Виктор. И вообще, я не могу понять, как это человек современных взглядов может готовиться в пасторы. Андерс ведь не полный кретин.

Андерс. А твой рационализм — ты меня извини — непроходимый бред. А ты ведь тоже не полный кретин.

Виктор. По-моему, человек современных...

Андерс. По-моему...

Виктор. По-моему, человек современных взглядов мирится со своим ничтожеством и верит только в себя и в неизбежность биологической смерти. Все остальное — муть.

- А н д е р с. А по-моему, этот человек современных взглядов существует только у тебя в голове. Потому что человек всегда думает о своей смерти с ужасом, и мысль о собственном ничтожестве для него непереносима.
- В и к т о р. Отлично. Религия, значит, как утешение. В качестве наркотика. Так, что ли?
- С а р а. Какие они чуждые оба, правда? Я всегда с кем поговорю, с тем и соглашаюсь. Правда, все это дико интересно?
- В и к т о р (*сердито*). Когда ты был маленький, ты верил в деда Мороза. А теперь веришь в бога.
- А н д е р с. А ты всегда страдал кошмарным недостатком воображения.
- В и к т о р. А что вы думаете об этом, профессор?
- И с а к. Милые мальчики, что бы я ни сказал, вы отнесетесь к моим воззрениям со снисходительной иронией. Потому-то я и предпочитаю воздержаться от суждения.
- С а р а. Бедненькие, как же им, наверное, плохо.
- И с а к. Нет, Сара. Им очень, очень хорошо.

Марiana засмеялась и зажгла мне сигару. Я откинулся на спинку стула и прищурился на солнце, от которого не защищали поставленные на веранде зонты. Молодые люди были, казалось, удивлены, когда я начал декламировать.

- И с а к. «Где Друг, где Тот, к кому стремлюсь душою, зря тоску и грусть несет с собою... несет с собою...» Как там, Андерс?
- М а р и а н а. «И дня, когда угаснет свет, томлюсь, ищущего же нет.»

- Виктор.** Вы — верующий, профессор?
- Исак.** «Отметил Он своею силой, славой, цветом полей и колос златоглавый...»
- Мариана.** «И все, что есть, что дышит, что цветет, Ему хвалу без усталы поет».

Молчание.

- Виктор.** Ну, как любовная лирика — это еще ничего.
- Сара.** А на меня вдруг серьезность напала. Со мной это иногда бывает. Ни с того, ни с сего.

Я поднялся из-за стола.

- Исак.** Я собираюсь навестить свою мать, она как раз живет поблизости. А вы пока оставайтесь тут и отдохните. Я скоро вернусь.

- Мариана.** Можно мне с тобой?

- Исак.** Разумеется. Ну, до свидания, юные друзья.

Я превосходно себя чувствовал, и на душе у меня было очень хорошо. Мариана вдруг взяла меня под руку и пошла рядом. Я потрепал ее по руке.

Дом стоял посреди старинного сада, разбитого наподобие английских парков, и от любопытных взоров его ограждал каменный забор, высотой в человеческий рост. Внутри за оградой тишина была удивительная, и все казалось даже несколько нереальным. В мутном свете омрачившегося дня все детали пейзажа выступали как-то подчеркнuto и напоминали ловко разрисованные декорации на старинной сцене.

В маленькой, круглой гостиной, пасмурно освещенной и изящно мебелированной, старенькая горничная в наколке сидела за вышиванием. С коврика подле ее кресла на нас глядел сонными, тяжелыми глазами раскормленный белый пудель. Завидя нас, горничная тут же встала и с вежливой улыбкой поспешила пожать нам руки. Она назвалась сестрой Элисабет. Я справился у нее о здоровье матушки и спросил, уместно ли наше посещение. Сестра Элисабет ответила, что госпожа Борг в добром здравии и будет рада нас принять, потому что ей очень одиноко. Я объяснил, что мои приезды, к сожалению, так редки из-за трудностей дороги, и сестра Элисабет отвечала, что вполне понимает. Поспешив покончить с этим вступлением, сестра попросила нас немного обождать и скрылась в соседней комнате. Эти церемонии, кажется, несколько разволновали Мариану, она достала сигарету из мятой пачки и собиралась ее зажечь.

И с а к. Пожалуйста, не кури. Матушка не выносит табачного дыма, а обоняние у нее острое, как у лесного зверя.

В эту минуту вернулась сестра Элисабет и объявила, что нас ждут.

Комната была небольшая, странной, неправильной формы, но потолок высокий. По стенам развешана отличная дорогая живопись. Тяжелые портьеры прикрывали дверь. В углу в большом кафельном камине был разведен огонь. Подле единственного окна стояло нелепое громоздкое бюро, которое решительно не вязалось с остальной обстановкой. Матушка сидела на стуле с высокой спинкой, вся в черном, в наколке из черных кружев, и трудилась, что-то записывая в голубой расходной книге. Завидя меня, она тут же (хоть и не без усилия) поднялась со стула и, ступая мелкими шажками, передвигая ногами так, что они, казалось, совсем не отрывались от пола, вышла навстречу и, сердечно улыбаясь, протянула нам обе руки. Я сжал их и поцеловал ее с сыновней почтительностью.

М а т ь. А я как раз послала тебе телеграмму. Сегодня у тебя такой большой день. И ты приехал!

И с а к. Да, матушка, меня вдруг осенило!

М а т ь. А это там жена твоя, Исак? Пусть немедленно покинет комнату. Я не желаю ее видеть. Она причинила нам так много горя.

И с а к. Что вы, матушка, какая же это Карин... Это жена Эвальда, невестка моя — Мариана!

М а т ь. Ладно, тогда пусть подойдет.

М а р и а н а. Здравствуйте, госпожа Борг. *(Приседает в реверансе.)*

М а т ь. Я видела твою фотографию. Эвальд мне показывал. Он очень гордится твоей красотой. А кстати, как это ты так разъезжаешь?

М а р и а н а. Я была в Стокгольме, в гостях.

М а т ь. Отчего же ты не сидишь дома с Эвальдом, не нянчишь детей?

М а р и а н а. У нас с Эвальдом нет детей.

М а т ь. Странные теперь молодые, правда? Я-то родила десятерых. Кто-нибудь подайте-ка мне вон ту большую шкатулку.

Она показала нам большой, темный ларец, стоявший на одном из стульев. Мариана подняла его и поставила на бюро перед старой дамой.

М а т ь. Когда-то в этом доме жила моя мать, и вы, дети, часто навещали ее. Ты помнишь, Исак?

И с а к. Прекрасно помню.

М а т ь. Тут в шкатулке ваши игрушки. Мне хотелось вспомнить, какая же чья.

Матушка в замешательстве разглядывала содержимое коробки, словно ожидала, что между игрушками вдруг окажутся все ее дети. Потом она покачала головой и подняла глаза на Мариану.

М а т ь. Десять человек детей — и никого не осталось в живых, кроме Исака. Двадцать внуков. Никто из них никогда не навещает меня, только Эвальд — раз в год. Что поделать, я не жалуюсь. Но у меня есть еще пятнадцать правнуков, которых я ни разу не видела. Пятьдесят три раза в году я посылаю письма и подарки на праздники и дни рождения. В ответ я получаю любезные открытки, но никто ко мне не приезжает — только случайно или если надо занять денег. Со мной скучно, я понимаю.

И с а к. Прошу вас, матушка, не надо так думать.

М а т ь. Есть у меня и еще один недостаток. Я не умираю. Молодые люди давно рассчитывают на мое наследство, а оно все никак к ним не поступит.

Она горько усмехнулась и покачала головой. Потом она вынула из коробки куклу. Это была старая кукла, с тонкими во-

лотыми волосами и фарфоровым лицом (немного поцарапанным), в нарядном кружевном платье.

М а т ь. Это кукла нашей Сигбрит, и зовут ее Фейя. Сигбрит получила ее в подарок в день, когда ей исполнилось восемь лет. Платье я сшила сама. Но Сигбрит она никогда не нравилась, поэтому ее забрала Шарлота. Я помню это очень хорошо.

Она положила куклу, вынула ящичек с ярко раскрашенными оловянными солдатиками и стала перебирать их своим цепким указательным пальчиком.

М а т ь. Солдатики Хагбарта. Я никогда не одобряла его военных игр. Его подстрелили во время охоты на лося. Мы никогда не понимали друг друга.

Все это она сказала совершенно будничным голосом, вовсе без сентиментальности. Потом она бросила солдатиков в коробку и извлекла оттуда фотографию.

М а т ь. Догадаетесь, кто это? Это Сигфрид, когда ему было три года, и ты — тебе тут два, — а это твой отец и я. Господь всемогущий! Какие же мы тогда были! Это карточка тысяча восемьсот восемьдесят третьего года.

И с а к. Можно я ее возьму?

М а т ь (*равнодушно*). Разумеется, можешь взять ее себе. Снимок дурной. А вот альбом для рисования. Кажется, это близнецов, не то Анны, либо Ангелики. Не знаю. Они тут все написали свои имена. Потом идет: «Я Анне лучший друг». А вот рукой Анны: «Люблю Ангелику», а Кристина накорябала: «Изо всех во всем свете больше всех люблю папу», и еще Биргитта: «Я пойду за папу замуж». Забавно, правда? Помню, я очень смеялась, когда прочла.

Мариана взяла альбом и принялась листать. Иные страницы были покрыты детскими каракулями, на прочих были рисунки, яркие и полные живого воображения. В комнате становилось темнее и темнее по мере того, как мрачнело небо. В отдалении уже несколько раз прокатился гром. Матушка вытащила из шкапулки игрушечный паровозик и разглядывала его.

М а т ь. Верно, это Бенъамена. Его всегда занимали поезда, цирки и тому подобные вещи. Думаю, оттого он и сделался актером. Мы часто с ним ссорились, потому что мне хотелось, чтоб у него была приличная профессия. И я была права. Не годился он в актеры. Сколько раз я ему толковала. Он не хотел слушать, а ведь я была права. Но к чему об этом говорить. Тут холодно, правда? Этот камин совсем не греет.

И с а к. Нет, я бы не сказал, что холодно.

Она повернула голову к потемневшему окну. Деревья притихли, словно насторожились.

М а т ь. Я всегда была мерзлячкой, сколько себя помню. Почему это, скажи? Ты ведь доктор? Особенно вот тут холодно, у живота.

И с а к. Это от пониженного давления.

М а т ь. Не сказать ли сестре Элисабет, чтоб подала нам чаю? Посидим, поговорим...

И с а к. Нет, матушка, спасибо. Мы не хотим вас больше беспокоить. Мы только что позавтракали, и к тому же спешим.

М а т ь. Погоди-ка. Вот, взгляни. Старшему мальчику Сигбрит скоро будет пятьдесят. Я думаю, не подарить ли ему старые золотые часы вашего отца. Как ты думаешь, можно? Правда, у них нет стрелок. Так трудно найти подарок для тех, у кого все решительно есть. Часы красивые, и, верно, их можно починить.

Матушка тревожно, просительно переводила взгляд с меня на Мариану и обратно. Она сняла крышку со старых золотых часов и я увидел пустой циферблат. Вдруг мне вспомнился давешний мой сон — голый круг уличных часов, мои часы без стрелок, катафалк, сам я в гробу.

М а т ь. Помню, когда сын у Сигбрит только что родился, он, бывало, лежал в колыбели у нас на

веранде. Теперь ему скоро пятьдесят. А твоя маленькая кузина Сара вечно его качала, нянчила, а потом пошла за Сигфрида, ва этого непутевого. Ну, теперь идите, у вас же много дел. Очень признательна, что навестили, надеюсь, как-нибудь еще увидимся. Большой привет Эвальду. Прощайте.

Она подставила мне щеку, и я наклонился и поцеловал ее. Щека была очень холодная, но немислимо мягкая и вся в мелких морщинках. Мариана присела в реверансе, матушка ответила ей рассеянной, отвлеченной улыбкой. Сестра Элисабет отворила дверь с таким проворством, что можно было подумать, будто она подслушивала. Через несколько мгновений мы были уже в саду, и серый ливневый день ударил нам в глаза.

Снова Мариана взяла меня под руку, и я почувствовал признательность к этой спокойной, независимой девочке с таким открытым, задумчивым лицом.

Когда мы подошли к гостинице, наших молодых людей там не оказалось. Официантка сказала, что фрёкен ждет возле машины. Метрдотель стоял поблизости, поглядывая на нас и неперестанно кланяясь, и вид у него был такой, словно его снова мучил приступ давно уже залеченной язвы.

В самом деле, Сара стояла, опершись на машину, и, казалось, она вот-вот готова расплакаться.

Мариана. Куда же ты подевала Андерса и Виктора?

Не отвечая, Сара показала вниз по холму. Мальчики стояли, в ярости уставясь друг на друга, и на чем свет ругались.

Сара. Как вы ушли, они опять начали толковать о боге. Потом разозлились и стали орать. Потом Андерс схватил Виктора за руку и стал выкручивать, а Виктор ему говорит — хорошенький аргумент в пользу бытия божия. А я говорю — да бросьте вы вашего бога, поглядите лучше на меня. А они мне говорят — не суйся, ты в этом не понимаешь, у нас принципиальный разговор; ну я им и выдаю — есть бог или нет, а они оба зануды и только портят мне все настроение. И ушла. А они побежали туда — каждый орал, что оскорбляют его лучшие чувства и он этого так не оставит. Вон, глядите, доказывают.

Мариана придала своему лицу необычайно серьезное выражение и отправилась умерять дискуссию. Я сел в машину.

С а р а. Тебе кто из мальчиков больше нравится?

И с а к. А тебе?

С а р а. Сама не знаю. Андерс будет пастором. Правда, он настоящий мужчина. Но стать пасторшей! А Виктор тоже со странностями. Но он очень перспективный, ты знаешь.

И с а к. Я не совсем тебя понял.

С а р а *(устало)*. Врачи больше получают. И пастором быть так несовременно! Зато у него чудные ноги. И плечи изумительные. Но как это можно — верить в бога!

Сара вздохнула, и каждый из нас предался собственным мыслям. Подошла Мариана, ведя за собой обоих вояк, едва ли примиранных. Она села за руль, и мы снова двинулись в путь.

Солнце сверкало белым кругом в синих тучах, плывших над тускло светящейся, темной поверхностью озера Веттерн. Ветерок, задувавший в боковые окна, больше не приносил прохлады, и на юге уже прочертили небо молнии. Приближение ли грозы на меня так подействовало, или слишком плотная еда и выпитое за завтраком вино, но меня стало клонить ко сну. Я в душе благословил провидение, что рядом со мной такой надежный шофер, как Мариана. Андерс и Виктор погрузились в утрюмое молчание. Сара то и дело зевала, и глаза у нее слипались.

Я задремал, но во все время этого недолгого сна странно живые образы преследовали меня, неотвязные и очень для меня унижительные. Я расскажу о них в том порядке, в каком они посетили меня, нисколько не заботясь о том, чтобы докапываться до их скрытого смысла. Теория психоанализа, толкующая наши сны как отрицательное или положительное воплощение наших тайных помыслов, никогда меня особенно не привлекала. Однако же не стану отрицать, что было в этом моем сне как бы предостережение, и оно запало мне в душу с безжалостной необратимостью.

Я заметил, что в последние несколько лет я вообще очень легко и неожиданно соскальзываю в область снов или сокровенных воспоминаний. Я часто подумываю, не признак ли это дряхлости, не впадаю ли я в детство? А иной раз мне мнится в этом предвестие близкого конца.

и нам так весело вдвоем. Посмотри, как ты изменился в лице. Улыбнись. Постарайся. Ну вот, ты и улыбнулся.

И с а к. Мне больно.

С а р а. Тебе, заслуженному профессору, надо бы знать, отчего тебе больно. Но ты не знаешь. Потому что, при всех своих знаниях, ты не знаешь ровно ничего.

Она бросила зеркальце — и оно разбилось. Вершины деревьев закачались на ветру, откуда-то донесся детский плач, и Сара тут же поднялась, вытирая слезы.

С а р а. Мне надо идти. Я обещала Сягбрит присмотреть за ее маленьким.

И с а к. Не оставляй меня.

С а р а. Что ты сказал?

И с а к. Не оставляй меня.

С а р а. Ты так запинаешься, что я не разберу, что ты такое говоришь. Впрочем, это и неважно.

Я увидел, как она побежала прочь, к беседке. Старый дом уже потонул в серых сумерках. Она взяла на руки плачущее дитя и принялась убаюкивать. Небо над озером сделалось совсем черное, и какие-то большие птицы со злобным клекотом кружили над домом, который казался теперь убогим и неприглядным. Что-то роковое и безмерно грозное чудилось в этих сумерках, в плаче ребенка, в выкриках черных птиц. Сара баюкала дитя, приговаривая, почти напевая, и голос ее был недостижимо далекий и полон печали.

С а р а. Маленький мой, бедненький, ну спи, спи же, успокойся. Не бойся ветра. Не бойся птиц, не бойся галок, не бойся чаек. Не бойся озера, не бойся волн, ничего не бойся. Я с тобой. Я крепко держу тебя, мой малыш. Не плачь, не бойся. Скоро опять будет светло, солнышко снова засияет. Никто тебя не обидит, я с тобой, я никому тебя не отдам.

Но полон печали был ее голос, и слезы текли и текли по ее лицу без конца. Ребенок смолк, словно вслушивался, а мне хотелось орать, вопить, пока не лопнут мои бедные легкие.

Потом я увидел, как отворилась дверь и кто-то, стоя на пороге, окликнул Сару. То был брат мой Сигфрид.

Она подбежала к нему, передала ему ребенка, и оба они вошли в дом, и дверь за ними захлопнулась.

Внезапно я заметил, что ветер стих, а птицы улетели. Все окна нашего дома празднично сияли. Над самым горизонтом дрожал месяц, и, вылетая из окна, тишину земляничной поляны нарушала музыка.

Я подошел поближе и прижался лицом к ярко освещенному окну гостиной. Я увидел нарядно сервированный стол, а за фортепьяно сидела Сара, и она играла. На ней было дорогое, но старомодное платье, а волосы подняты на затылке, отчего лицо ее казалось женственнее и старше. Потом в комнату вошел Сигфрид, и они тотчас же сели за стол. Они шутили, смеялись, они справляли какое-то торжество. Месяц поднялся выше, и мне было уже почти не видно, что делается в гостиной. Я постучал в окно, чтоб они заметили меня и впустили. Но они ничего не услышали; они были слишком поглощены друг другом.

Подоконник был усыпан осколками, и, стараясь привлечь к себе их внимание, я так увлекся, что больно поранил руку.

Когда я отвернулся от окна, меня ослепил месяц, бросив мне в лицо такой плотный сноп света, что, казалось, до него можно дотронуться.

Кто-то окликнул меня по имени, и я очутился перед стеклянной дверью. Некто стоял за ней, и я узнал господина Альмана. Он поклонился учтиво, но несколько скованно, и жестом пригласил меня войти.

Он провел меня коротким коридорчиком, отомкнул узкую дверь, и мы вошли в просторную комнату без единого окна, где амфитеатром стояли скамьи. На скамьях сидело с десяток молодых людей, и среди них я тотчас же узнал Сару, Андерса и Виктора. На одной из стен висела черная учебная доска, а на рабочем столе посреди комнаты стоял микроскоп.

Я понял, что это аудитория, где я когда-то читал лекции и принимал экзамены. Альман сел за стол, пригласил меня сесть напротив и несколько минут изучал какие-то бумаги. Все хранили мертвое молчание и неподвижность.

А л ь м а н

Зачетная книжка при вас?

И с а к.

Да, конечно. Вот она.

А л ь м а н Благодарю вас.

Я протянул ему зачетную книжку, и он рассеянно полистал ее. Потом он наклонился вперед, долго-долго смотрел на меня, после чего показал на микроскоп.

А л ь м а н. Потрудитесь определить разновидность бактерии, помещенной под микроскопом. Не спешите, подумайте.

Я встал, подошел к микроскопу, наладил его. Но как я ни старался, я не мог увидеть того, что лежало на предметном стекле. Я видел только одно — мой собственный глаз, нелепо увеличенный и пристально на меня глядевший.

И с а к. Микроскоп, по-видимому, не в порядке.

Альман нагнулся и заглянул в объектив. Потом серьезно посмотрел на меня и покачал головой.

А л ь м а н. Микроскоп в абсолютном порядке.

И с а к. Я ничего не вижу.

А л ь м а н. Садитесь.

Я опустился на стул и облизал пересохшие губы. Никто не шелохнулся и не произнес ни слова.

А л ь м а н. Потрудитесь прочитать текст.

И он показал на доску, висевшую за его спиной. Что-то было написано на доске корявыми печатными буквами. Я мучительно силился понять смысл надписи: «Не магров велтышь безд метыре по врашно перить упая».

А л ь м а н. Что это означает?

И с а к. Я не знаю.

А л ь м а н. Да неужто?

И с а к. Я врач, не лингвист.

А л ь м а н. Тогда позвольте вам заметить, доктор Борг, что на доске начертана первая заповедь врача. Не знаете ли вы случайно, что гласит эта заповедь?

- И с а к. Да, только дайте мне секунду подумать.
- А л ь м а н. Не спешите, подумайте.
- И с а к. Первейшая обязанность врача... первейшая обязанность врача... первейшая... Нет, позабыл...

Лоб мой покрылся холодным потом, но я продолжал смотреть Альману прямо в глаза, он же наклонился ко мне и заговорил спокойно и учтиво.

- А л ь м а н. Первейшая обязанность врача — просить прощения.
- И с а к. Ну да, как же, теперь я вспомнил!

Я рассмеялся с облегчением, но тотчас же смех замер у меня на губах. Альман устало заглянул в свои бумаги и подавил зевок.

- А л ь м а н. Тем не менее вы виновны в преступлении.
- И с а к. Виновен в преступлении?
- А л ь м а н. Я замечаю, что обвинение вам неясно.
- И с а к. Оно серьезно?
- А л ь м а н. Увы, профессор.

Рядом стоял столик с графином. Я налил себе стакан воды, но почти все расплескалось на столик и на поднос.

- И с а к. У меня больное сердце. Я уже старик, господин Альман, и вы должны принять это во внимание.
- А л ь м а н. В моих бумагах ничего не упоминается относительно вашего сердца. Может быть, вам угодно прекратить экзамен?
- И с а к. Нет, нет, ради бога, только не это!

Альман поднялся и зажег лампочку, свисавшую на шнурке с потолка, и под этой лампочкой (очень яркой) я увидел женщину в больничном халате и в деревянных сандалиях.

А л ь м а н. Потрудитесь снять анамнез и поставить диагноз этой пациентке.

И с а к. Но пациентка мертва.

В то же мгновение женщина встала и принялась хохотать, словно услышала уморительную шутку; Альман склонился над столом и что-то записал в мою зачетную книжку.

И с а к. Что вы пишете в моей книжке?

А л ь м а н. Свое заключение.

И с а к. И каково же...

А л ь м а н. Что вы неподготовлены.

И с а к. Неподготовлен.

А л ь м а н. Сверх того, профессор Борг, вы обвиняетесь в ряде не столь значительных, но тем не менее достаточно серьезных прегрешений. (*Исак молчит.*) Эгоизм, черствость, холодность, равнодушие.

И с а к. Нет.

А л ь м а н. Эти обвинения предъявлены вашей женой. Не желаете ли очную ставку?

И с а к. Но жена моя умерла вот уже много лет назад.

А л ь м а н. Уж не думаете ли вы, что я шучу? Не угодно ли вам последовать за мной? Так или иначе, выбора у вас нет. Итак, идемте.

Альман положил мою зачетную книжку в карман, сделал мне знак следовать за ним, открыл дверь и повел меня к лесу.

Толстые стволы стояли плотной стеной, последние отблески дня тонули в черноте густеющих сумерек. На земле во множестве лежали мертвые бревна, и прелые листья устилали ее мягким ковром, который приминался при каждом нашем шаге, вызволяя струи жидкой грязи. Из-за ветвей пристально глядел месяц, и был он похож на воспаленный глаз: парило, словно в бане. Альман оглянулся.

Тут я заметил, как что-то извилистое и блестящее метнулось и исчезло в одном из мокрых следов, оставленных ногами Альмана. Я поспешил отступить в сторону, и при этом чуть не раздавил серую, гибкую тварь, не спеша двинувшуюся прочь. Куда бы я ни взглянул, болотистые, воздреватые недра, казалось, так и изрыгали из себя змей.

Наконец, мы добрались до опушки, но встали у самого ее края. Месяц бил нам в глаза, и мы укрылись за стволами; перед нами расстилалась лесная прогалина, вся в узловатых корнях. В дальнем конце ее черная скала круто спускалась в воду; по бокам выстроились деревья, высокие, глухие, и каждое, казалось, было придавлено непомерной тяжестью, которую накладывала на него огромная тень соседствующей кроны. Потом послышался визгливый смех, и я заметил на опушке женщину. На ней было длинное черное платье, и сначала она стояла к нам спиной. Женщина подняла руки, словно кого-то отстраняя, и продолжала нервно, возбужденно хихикать. Едва различима была фигура мужчины, прислонившегося к стволу, и лица его я почти вовсе не разглядел, заметил только, что было оно большое, плоское, но брови очень густые и нависший лоб. Он жестикулировал и бормотал что-то, что невозможно было разобрать, и слова его вызывали у женщины пароксизмы смеха. Внезапно она сделалась серьезна, и сумрачное выражение тревоги, недовольства, исказило ее черты. Она нагнулась поднять с земли сумочку, мужчина протянул руку и принялся, балуясь, вытаскивать шпильки из ее хитроумной высокой прически, она сделала вид, что ужасно рассердилась и стала отчаянно размахивать руками. Мужчину это позабавило, и он продолжал свою игру. Когда она, наконец, двинулась прочь, он догнал ее и одной рукой обнял за плечи. Она остановилась, словно окаменев, и повернула к своему преследователю белое, горестное лицо. Он пробормотал что-то и протянул другую руку к ее груди. Она отпрянула, но высвободиться ей не удалось. Увидя, что он крепко ее держит, она принялась извиваться и визжать так, словно это объятие причиняло ей нестерпимую боль. Он же бормотал бессвязно, словно уговаривая собаку или кошку. Внезапно она высвободилась и, путаясь в длинной юбке, побежала прочь. Мужчина остался на месте, выжидая. Он задыхался и вытирал пот со лба тыльной стороной ладони. Женщина остановилась, словно не в силах более шевелиться, и поглядела на мужчину. Глаза ее расширились, рот полуоткрылся; она тоже задыхалась. Она побежала вновь, но сделала вид, что споткнулась и

упала. Потом женщина спрятала лицо в ладонях и зарыдала, вадрогивая и раскачиваясь. Мужчина опустился на колени с ней рядом, грубым жестом, за волосы, повернул ее к себе, заставил ее открыть глаза, и тяжело лег на нее. Все время он пыхтел от напряжения. Вдруг она затихла, лицо ее с закрытыми глазами еще сильнее побледнело, она обняла мужчину и больше не противилась ему.

А л ь м а н.

Многие забывают женщину, умершую тридцать лет назад. Иные сохраняют фотографию, милую их сердцу, поблекшую от времени. Но вам никогда не изгнать из памяти эту сцену. Занятно, правда? Во вторник, 1 мая 1917 года, вы стояли здесь, на этом месте, и видели и слышали все, что говорили и делали этот мужчина и эта женщина.

Женщина села и оправила платье на плотных крутых бедрах, и вспухшее, дряблое лицо ее ровно ничего не выражало. Мужчина встал и теперь бесцельно расхаживал взад-вперед, не глядя на нее.

Ж е н щ и н а.

А теперь я пойду домой и все расскажу Исаку, и я заранее знаю, что он мне скажет. Он скажет: «Бедная девочка, как мне тебя жаль». Таким тоном, словно он — сам господь бог. Тогда я заплачу и скажу: тебе меня, правда, жаль? И он ответит: «Мне бесконечно, бесконечно тебя жаль», — и я опять буду плакать и просить у него прощения. И он тогда скажет: «Ты не должна просить у меня прощения. Мне нечего тебе прощать». Но это все одни слова, он холоден, как ледышка. А потом он вдруг делается ужасно ласковый, а я начну орать, что он не в своем уме и что меня тошнит от его напускного благородства. А он принесет мне капель и скажет, что он все понимает. Тогда я буду говорить, что это он виноват, что я стала такая, а он делается ужасно грустный и скажет: «Да, ты вправе меня винить». Но ему ни до чего нет дела, ни до чего, потому что он холоден, как ледышка.

Она с усилием поднялась, распустила волосы и принялась их расчесывать и укреплять шпильками в прежнюю затейливую

прическу, а мужчина присел на камень чуть поодаль и спокойно курил. Какое у него было выражение лица, я не мог бы сказать, потому что нависшие брови скрывали взгляд, но голос у него был невозмутимый и насмешливый.

Мужчина. Ну и бешеная же ты. Просто как безумная.

Женщина засмеялась и скрылась в лесу.

Я повернулся. На лице Альмана была странная кривая усмешка. Несколько секунд мы стояли молча.

Исак. Где она?

Альман. Вы сами знаете. Ее нет. Никого нет. Не слышите разве, как спокойно все кругом? Ампутация, профессор Борг. Оперировано. Вершина хирургического искусства. Ни боли, ни кровотечения, ни трепета.

Исак. Стало действительно очень спокойно.

Альман. Своего рода изумительное достижение, профессор.

Исак. И каков же приговор?

Альман. Приговор? Не знаю. Полагаю, что обычный, как издавна повелось.

Исак. Обычный?

Альман. Разумеется. Одиночество.

Исак. Одиночество?

Альман. Именно. Одиночество.

Исак. И помилование немислимо?

Альман. Не допытывайтесь. Я ничего в этих вещах не смыслю.

Я еще обдумывал, как ответить Альману, а он уже исчез, и вот я стоял один в полной тишине залитого лунным светом леса. Потом, совсем рядом, я услышал голос.

Сара. Разве тебе не нужно идти с ними за отцом?

Она протянула было ко мне руку, но, разглядев мое лицо, поспешно отпрянула.

И с а к. Сара... Когда-то все было по-другому. Если б ты только осталась со мной. Если б ты проявила чуточку терпения.

Она, казалось мне, не расслышала моих слов, но вдруг лицо ее сделалось тревожно.

С а р а. Надо спешить.

Я старался, как мог, не отставать от нее, но шаг ее был намного легче моего и стремительней.

И с а к. Я не могу бежать, неужели ты не понимаешь?

С а р а. Но надо спешить.

И с а к. Я тебя уже не вижу.

С а р а. Но я здесь.

И с а к. Обожди.

Еще мгновение я различал ее; потом она исчезла. Месяц утонул во тьме, и мне хотелось расплакаться отчаянно, безудержно, как плачут дети. Но слез не было.

И я проснулся. Машина стояла на месте, гроза прошла, только чуть-чуть еще накрапывало. Мы были где-то по соседству со Стременэ, где шоссе бежит узкой полоской между лесной чащобой и рекой. Тишина была полная. Дети куда-то подевались, а Мариана спокойно курила, выпуская дым в открытое окно машины. Густой, приятный такой запах шел от сырого леса.

И с а к. В чем дело?

М а р и а н а. Ребятам захотелось немного размять ноги. Вон они.

И она показала в сторону поляны, на самом берегу, где все трое сосредоточенно собирали цветы.

И с а к. Но ведь еще накрапывает...

М а р и а н а. Я сказала им о сегодняшней церемонии, и они решили во что бы то ни стало тебя почтить.

И с а к *(вздыхает)*. Господи боже.

М а р и а н а. Хорошо поспал?

И с а к. Да. Только опять одолевали сны. Представь, последние несколько месяцев меня мучат весьма своеобразные сны. Странно, право же.

М а р и а н а. Что тебе странно?

И с а к. Понимаешь, я словно пытаюсь сказать самому себе то, чего мне не хочется слышать, когда сон проходит.

М а р и а н а. Что же именно?

И с а к. Что я уже мертв, заживо мертв.

Лицо у Марианы изменилось, взгляд потемнел, она с усилием вздохнула, потом швырнула сигарету в окошко и повернулась ко мне.

М а р и а н а. Знаешь ли ты, что вы с Эвальдом удивительно похожи?

И с а к. Да, ты уже как-то говорила.

М а р и а н а. А знаешь ли ты, что Эвальд говорил точно то же, что и ты?

И с а к. Про меня? Что ж, очень возможно.

М а р и а н а. Нет, про самого себя.

И с а к. Но ему же всего только тридцать восемь.

М а р и а н а. Рассказать тебе все, или тебе будет скучно?

И с а к. Я был бы тебе очень признателен.

М а р и а н а. Это было несколько месяцев назад. Мне надо было поговорить с Эвальдом, и мы поехали на машине к морю. Шел дождь, вот как сейчас. Эвальд сидел вот тут, где ты, а я правила.

- Э в а л ь д. Может, остановишь «дворников».
- М а р и а н а. Но так нам не будет видно моря.
- Э в а л ь д. Они действуют мне на нервы.
- М а р и а н а (*останавливает стрелки*). Что ж, хорошо.

Несколько минут они сидят молча, следя за дождем, монотонно плещущим на переднее стекло. Море и тучи сливаются в сплошную серую мглу. Эвальд проводит ладонью по своему длинному, худому лицу и выжидательно смотрит на жену. Потом начинает говорить, спокойно, иронически.

- Э в а л ь д. Итак, я попался в ловушку. Что же такое ты собиралась мне сказать? Конечно, что-нибудь неприятное.
- М а р и а н а. Я бы все отдала, только бы не было этого нашего разговора.
- Э в а л ь д. Понимаю. Ты нашла себе другого.
- М а р и а н а. Перестань ребячиться.
- Э в а л ь д (*передразнивает ее*). Перестань ребячиться. А что я, по-твоему, должен подумать? Ты приходишь и похоронным тоном объявляешь, что тебе надо со мной поговорить. Мы берем машину и отправляемся к морю. Идет дождь, и ты никак не можешь выдать из себя первого слова. Господи, Мариана, ну говори же. Момент сейчас для откровенности самый подходящий. Только, бога ради, не томи меня.
- М а р и а н а. Знаешь, мне просто смешно. Что, ты думаешь, я собираюсь тебе сказать? Что я убила кого-то или растратила казенные деньги? Я беременна, Эвальд.
- Э в а л ь д. А, вот оно что.
- М а р и а н а. Да, вот какое дело. А в последнее время мы так неосторожно себя вели, что и удивляться особенно нечего, не правда ли?

- Э в а л ь д. И ты уверена?
- М а р и а н а. Вчера получила результаты анализа.
- Э в а л ь д. О! Так-так. Это и есть твоя тайна?
- М а р и а н а. И еще одну вещь я хотела тебе сказать. Этого ребенка я оставлю.
- Э в а л ь д. Что ж, кажется, все ясно.
- М а р и а н а. О, безусловно!
- Г о л о с М а р и а н ы. Мы долго сидели молча, и я чувствовала, как ненависть вырастала толстой высокой стеной между нами. Эвальд смотрел в мокрое стекло, тихонько насвистывал и ежился от холода. Я чувствовала, как внутри у меня все напряглось и дрожит так, что трудно сидеть на месте. Потом он открыл дверь, вышел из машины и по лужам зашагал к берегу. Под развесистым деревом он остановился и так простоял довольно долго. В конце концов я тоже вышла из машины и пошла к нему. Лицо у него было все мокрое, волосы тоже, и дождь струями стекал по щекам.
- Э в а л ь д *(спокойно)*. Я не хочу детей, и ты это знаешь. Ты знаешь также, что тебе придется выбирать между мной и ребенком.
- М а р и а н а *(смотрит на него)*. Бедный Эвальд.
- Э в а л ь д Пожалуйста, без этого «бедный». Я в здравом уме, и моя позиция абсолютно сознательна. Жить на этом свете — нелепо и бессмысленно, но еще более бессмысленно плодить себе подобных, и всего смехотворней и нелепей — думать, что они могут быть хоть чуточку счастливее нас.
- М а р и а н а. Это все отговорки.
- Э в а л ь д. Называй это как тебе угодно. Сам я был нежеланным ребенком, и семья наша была су-

щим адом. Да и может ли старик с уверенностью сказать, что я его сын? Безразличные, страх, измены и нечистая совесть — вот что окружало меня с колыбели.

Марьяна. Все это очень трогательно, но тем не менее не объясняет твоего теперешнего поведения, а ведешь ты себя не как взрослый мужчина.

Эвальд. В три мне надо быть в больнице, и у меня нет ни времени, ни желания продолжать этот разговор.

Марьяна. Ты трус!

Эвальд. Да, верно. Жизнь внушает мне отвращение, и мне не нужно лишней ответственности, которая вынуждала бы меня прожить хотя бы на день дольше, чем я захочу. Ты все это отлично знаешь, и знаешь, что это у меня серьезно, а вовсе не проявление истерии, как ты однажды выразилась.

Голос Марьяны. Мы пошли обратно к машине, он впереди, я следом. И тут я разревелась. Сама не знаю почему. Но из-за дождя слез не было видно. Мы сели в машину, вымокшие, синие, но нас так колотила ненависть, что холода мы не замечали. Я завела мотор и вывела машину на шоссе. Эвальд крутил радио. Лицо у него было совершенно спокойное и непроницаемое.

Марьяна. Ты неправ, я знаю, что ты неправ.

Эвальд. Прав или неправ — это вообще категории, лишенные смысла. Каждый поступает согласно своим установкам и потребностям; об этом написано в любом учебнике, можешь прочесть.

Марьяна. И какие же потребности у нас?

- Э в а л ь д У тебя страшная потребность жить, существовать и давать жизнь.
- М а р и а н а. Ну, а у тебя?
- Э в а л ь д. Моя потребность — быть мертвым. Абсолютно, совершенно мертвым.

Я стараюсь передать рассказ Марианы по возможности точно. Он вызвал во мне противоречивые чувства, сильнее же всего была, пожалуй, благодарность и симпатия к ней за это неожиданное доверие. И когда Мариана умолкла и неуверенно поглядела на меня, я почувствовал необходимость что-нибудь ей сказать, хоть голос мне не повиновался.

И с а к. Если хочешь, кури, пожалуйста.

М а р и а н а. Спасибо.

И с а к. Почему ты решила мне все это рассказать?

Мариана повременила с ответом, не спеша зажгла спичку, закурила, сделала несколько затяжек. Я смотрел на нее, но она отвернулась и делала вид, будто наблюдает троих молодых людей, которые в полном мире и согласии распивали в этот момент бутылку лимонада.

М а р и а н а. Когда я увидела тебя рядом с твоей матерью, мне стало страшно.

И с а к. Не понимаю, почему.

М а р и а н а. Я подумала: вот его мать, старая-престарая женщина, холодная, как лед, и чем-то страшнее даже самой смерти. И вот ее сын, и между ними такая большая разница. А он сам говорит, что заживо мертв. И Эвальд вот-вот может стать таким же одиноким и холодным. И мертвым. А потом я подумала: сплошной холод, сплошная смерть, смерть, смерть, одиночество. Когда-нибудь должно же это кончиться.

И с а к. Но ты же едешь к Эвальду.

М а р и а н а. Да. Сказать ему, что на его условия я не согласна. Я хочу ребенка. И никто не может у

меня его отнять. Даже тот, кого я люблю больше всех на свете.

Она повернула ко мне бледное лицо, и во взгляде ее совершенно сухих глаз я читал обвинение, тоску и отчаяние. Никогда прежде не испытанное мной чувство вдруг охватило меня.

И с а к. Чем я могу тебе помочь, скажи?

М а р и а н а. Мне никто не поможет. Слишком мы старые, Исак. Слишком далеко дело зашло.

И с а к. А что было после того разговора в машине?

М а р и а н а. Ничего. Я на другой же день ушла.

И с а к. И он не пытался с тобой связаться?

М а р и а н а. Нет. Конечно, нет. Эвальд же так похож на тебя.

Она покачала головой и наклонилась, словно хотела спрятать лицо. Мне что-то стало холодно; было довольно свежо; верно, после дождя.

М а р и а н а. Да, не помнишь, как фамилия этих несчастных супругов, которых я выгнала из машины?

И с а к. Кстати, я только что подумал про Альмана и его жену. Они напомнили мне мой собственный брак.

М а р и а н а. Я не хочу, чтоб мы с Эвальдом стали такие..

И с а к. Бедный Эвальд с детства все это видел.

М а р и а н а. Но мы же любим друг друга.

Последние слова она произнесла очень тихо, и они как бы вырвались у нее против воли. Она тут же осеклась, подняла было руки к лицу, но снова положила их на колени, и несколько минут мы сидели молча.

И с а к. Надо отправляться. Погуди детям.

Марьяна кивнула, завела мотор и нажала на сигнал. Сара с хохотом подбежала к машине, хлюпая по мокрой траве, а за нею, ни на шаг не отставая от нее, следовали оба ее рыцаря. Она

протянула мне огромный букет полевых цветов, обернутый промокшей газетой. У всех троих было в глазах веселое дружелюбие, и Сара важно откашлялась.

С а р а.

У тебя сегодня, мы слышали, большой день. Поэтому разреши почтить тебя этим скромным подарком. И еще мы хотим тебе сказать, что мы просто потрясены тем, что ты такой старый, что проработал врачом целых пятьдесят лет. И мы, конечно, сознаем, что ты почтенный и мудрый старец, который снисходит до нас, до молодых. Который все знает про жизнь и помнит наизусть все рецепты, какие только бывают на свете.

Со слегка пародированным книксеном она протянула мне цветы и легонько чмокнула меня в щеку. Мальчики кланялись, смущенно хихикая. Я не смог ничего ответить; только поблагодарил их — невнятно и почти невежливо. Неловко. Дети могли даже вообразить, будто я оскорбился их шуткой.

Проехав еще несколько часов, мы добрались до Лунда. Мы медленно пробирались по узким улочкам, и на одном повороте нам пришлось переждать похоронную процессию. То был старинный катафалк, запряженный сильными черными конями, а за ним следовало несколько машин.

Сквозь дождь, хлеставший в ветровое стекло, похороны представлялись дальними и как бы фантастическими. (И снова вспомнился мне мой давешний сон, и снова меня охватило чувство важности, значительности происходящего.) Когда наша машина наконец остановилась возле дома Эвальда, навстречу нам выкатилась низенькая толстуха. К удивлению своему и истинному удовольствию, я узнал в ней фрёкен Агду.

А г д а.

Ну вот, приехали. А мы уж с Эвальдом надежду потеряли. За рулем просто отдыхаешь, не правда ли? Ну, а теперь, профессор, вам надо немедленно надеть фрак. Здравствуйте, Мариана. Я предупредила Эвальда, что вы приедете.

И с а к.

Значит, приехали все-таки, фрёкен Агда.

А г д а.

Я посчитала это своим долгом. Но никакого удовольствия я уже не получу, так и знайте, и перестроиться я уже не смогу. Кто эти мо-

лодые люди? Они также хотят присутствовать на церемонии?

М а р и а н а. Это наши славные друзья, и недурно было бы их пригласить, если на кухне есть какая-нибудь провизия.

А г д а. Неужели же нет? Поверьте, дел у меня было выше головы.

Эвальд встретил нас в передней. Он был уже в вечернем костюме и, по-видимому, нервничал. В доме все было перевернуто вверх дном, но якорем спасения явилась фрёкен Агда. Не повышая голоса, выступая в своем парадном туалете (сшитом специально для этого случая), она гоняла детей, молодых супругов, слуг и старого профессора с самыми различными поручениями. Через десять минут все блистательно уладилось.

До начала ее деятельности мы, то есть я, Мариана и Эвальд, успели обменяться приветствиями. Не стану уверять, будто наша встреча была отмечена исключительной сердечностью. Такого вообще не водится в нашей семье.

Э в а л ь д. Здравствуй, отец. Рад тебя видеть.

И с а к. Здравствуй, Эвальд. Спасибо. Как видишь, я привез с собой Мариану.

Э в а л ь д. Здравствуй, Мариана.

М а р и а н а. Я отнесу вещи наверх, ладно?

Э в а л ь д. Отец, ты займешь комнату для гостей? Как всегда?

И с а к. Спасибо, это было бы чудесно.

Э в а л ь д. Давай твой чемодан. Он довольно тяжелый.

И с а к. Спасибо, я сам.

Э в а л ь д. Ну, хорошо проехались?

М а р и а н а. Да, было очень приятно.

Э в а л ь д. А кто эти молодые люди и девочка?

М а р и а н а. Не знаю. Они едут в Италию.

Э в а л ь д. Производят очень милое впечатление.

И с а к. Они действительно очень милые.

Мы поднялись на второй этаж. Эвальд учтивым жестом отворил дверь в комнату для гостей, и я вошел. Агда вкатилась за нами, словно на роликах, прошла в комнату, взяла чемодан и поставила его на кресло.

А г д а. Я купила вам новые шнурки, профессор, и, кроме того, взяла на себя смелость привезти вашу белую жилетку к вечернему костюму на случай, если вы пожелаете пойти после церемонии на банкет. К тому же вы забыли лезвия, профессор.

Она распаковала вещи, что-то озабоченно бормоча. Что она там говорила, я не слышал, ибо прислушивался к тому, о чем толковали Эвальд с Марианой за полуоткрытой дверью. Голоса их были официальны и безупречно вежливы.

М а р и а н а. Нет, я завтра же уеду, так что не беспокойся.

Э в а л ь д. Ты остановишься в гостинице?

М а р и а н а. *(весело)*. Зачем? Я вполне могу провести еще одну ночь в нашей спальне, если ты, конечно, не возражаешь. Помоги мне распаковаться.

Э в а л ь д. Ты так неожиданно.. Я рад был тебя увидеть.

М а р и а н а. И я. После пойдем куда-нибудь, пообедаем? Какие у тебя планы?

Э в а л ь д. Могу позвонить Стенбергу и сказать, что приду с дамой. Он все устроит.

Дверь закрылась, так что окончание разговора я не слышал. Я присел на край кровати, чтобы стянуть ботинки. Фрэнкен Агда помогала мне, но, однако, не слишком благожелательно.

Как ни странно, в этом году почетных докторов было трое. Администрация заботливо поместила троих старцев в особую комнату, пока в просторном университетском дворе формировалась процессия. Оказалось, что один из почетных докторов — мой ста-

рый знакомец и даже однокашник, епископ Якоб Ховеллус; мы сердечно приветствовали друг друга, облобызались и разговорились. Третий был совершенная развалина и от беседы уклонился. То был, как выяснилось, преподаватель римского права Карл-Адам Тигр (в прошлом страстный поборник истины, порой отстаивавший эту последнюю столь люто, что, как шутили остроумцы-ученики, вполне оправдывал свою фамилию).

И с а к. До чего же утешительно повстречать еще одного старого одра! Ну, как ты, Якоб, мой дорогой?

Я к о б. Вкушаю отдых. Только не спрашивай, ради бога, *cum dignitate*¹ или нет.

И с а к. А кто этот третий, ты не знаешь?

Я к о б. Разумеется, знаю. Это Карл-Адам Тигр, профессор римского права.

И с а к. Тигр! О господи!

Я к о б. Теперь его в жизни интересуют три вещи: несправедливости тридцатилетней давности, золотые рыбки и функции собственного кишечника.

И с а к. Неужели и мы такие же?

Я к о б. А ты как думаешь? Впрочем, не знаю... Как сказано где-то у Шопенгауэра, «сны — разновидность безумия, и безумие разновидность сна». Тогда и жизнь, верно, разновидность сна? А? Это уж сам делай выводы.

И с а к. Помнишь, как в юности нам доставалось, бывало, друг от друга из-за так называемых метафизических проблем?

Я к о б. Как не помнить!

И с а к. И каковы твои нынешние убеждения?

¹ Достоянный отдых (*латин.*).

К собственному удивлению, я вдруг обнаружил, что перебираю в памяти события нынешнего дня, и тогда-то я и решил вспомнить и записать все происшедшее. Я начал уже было нащупывать причинную связь в этой сумятице неожиданных, путанных событий. И в то же время мне неотвязно вспоминались слова епископа: «Сны — разновидность безумия, и безумие разновидность сна. Тогда и жизнь, верно, разновидность сна...»

После церемонии устроили банкет, но я был совершенно разбит и не в состоянии на нем присутствовать. Я взял такси и поехал домой, где нашел фрёкен Агду в моей комнате, занятую приготовлением постели для меня как раз так, как я люблю (изголовье высоко взбито, а в ногах все аккуратно сложено). Грелка была уже включена, и на столе стояла коробочка со снотворным. Завидя меня, фрёкен Агда тут же принялась снимать с меня ботинки, помогла мне освободиться от вечернего костюма, и я ощутил прилив теплых чувств к этой исключительной, необычайной, преданной и заботливой старой даме. Мне очень захотелось наладить с ней отношения, и я горько пожалел о кое-каких высказываниях, вырвавшихся у меня нынче утром (как по всему замечалось, она их отнюдь не забыла).

- И с а к. Ну, понравилась вам церемония?
- А г д а. Да, благодарю вас.
- И с а к. Вы, верно, устали, фрёкен Агда?
- А г д а. Не стану отрицать.
- И с а к. Примите моего снотворного.
- А г д а. Не нужно, спасибо.
- И с а к. Ох, фрёкен Агда, простите меня, я утром погорячился.
- А г д а. Уж не больны ли вы, профессор?
- И с а к. Нет, а что?
- А г д а. Не знаю, как-то ваши слова меня беспокоят.
- И с а к. Да полно, неужели я так уж никогда и не прошу у вас прощения?

А г д а. Поставить вам на стол графин с водой?

И с а к. Спасибо, не надо.

Несколько минут мы молчали.

А г д а. Ну, значит, спасибо вам.

И с а к. Ох, фрёкен Агда.

А г д а. Что вам угодно, профессор?

И с а к. Не кажется ли вам, что после стольких лет знакомства мы могли бы отбросить формальности и обращаться друг к другу на «ты»?

А г д а. Нет, мне это не кажется.

И с а к. Почему же, позвольте вас спросить?

А г д а. Вы почистили зубы, профессор?

И с а к. Да, спасибо.

А г д а. Ну, хорошо, я вам скажу. Я всегда была против всяких интимностей. И наши с вами отношения меня как раз устраивают.

И с а к. Но, фрёкен Агда, дорогая, мы же оба уже старики.

А г д а. Говорите за себя, профессор. Женщина обязана думать о своей репутации в любом возрасте, а что люди скажут, если мы ни с того ни с сего начнем друг другу «тыкать»?

И с а к. Да, так что же люди скажут?

А г д а. Над нами будут смеяться.

И с а к. И вы всегда так непогрешимы, фрёкен Агда?

А г д а. Почти. В нашем возрасте нужно следить за своим поведением. Не так ли, профессор?

- И с а к.** Доброй ночи, фрёкен Агда.
- А г д а.** Доброй ночи, профессор. Я оставлю дверь приоткрытой. И если вам что-нибудь понадобится, вы знаете, где меня найти. Доброй ночи, профессор.
- И с а к.** Доброй ночи, фрёкен Агда.
- Я собирался уже было лечь (я сидел на краю постели в своем старом халате), как вдруг из сада до меня донеслись пение и музыка. Голоса показались мне знакомыми, я подошел к окну и отдернул штору. Внизу, под деревьями, я узнал троих наших попутчиков, которые самозабвенно распевали, в то время как Андерс аккомпанировал на гитаре.
- С а р а.** Привет, дядя Исак! У тебя был просто потрясающий вид, когда ты маршировал в процессии. Мы жутко тобой гордились. А теперь мы едем дальше.
- А н д е р с.** Проголосовали до самого Гамбурга.
- В и к т о р.** Пристроились к пятидесятилетней сестре милосердия. Андерс уже втюрился в старую деву.
- А н д е р с.** Ладно, хватит врать.
- В и к т о р.** Мы зашли только попрощаться.
- И с а к.** Прощайте, и спасибо вам за компанию.
- С а р а.** До свиданья, дядя Исак. Знаешь, а ведь я тебя люблю, именно тебя, сегодня, завтра и навеки.
- И с а к.** Я буду это помнить.
- В и к т о р.** До свиданья, профессор.
- И с а к.** До свиданья, Виктор.
- А н д е р с.** До свиданья, профессор. Нам пора двигаться.
- И с а к.** Ну, дайте как-нибудь о себе знать.

Последние слова были сказаны про себя, совсем тихо. Детей поглотила летняя ночь; некоторое время мне был еще слышен их хохот, потом и он затих.

В ту же минуту я услышал голоса из передней. То были Мариана с Эвальдом. Они шептались, чтобы не обеспокоить меня, и я слышал, как шуршит вечернее платье Марианы. Я окликнул Эвальда, он вошел ко мне, но остановился в дверях.

И с а к. Уже вернулись?

Э в а л ь д. Мариане надо переодеть туфли. Она сломала каблук.

И с а к. Так вы танцевать идете?

Э в а л ь д. Да, по-видимому.

И с а к. А-а-а...

Э в а л ь д. Ну, а ты как?

И с а к. Чудесно, спасибо.

Э в а л ь д. Как сердце?

И с а к. Отлично.

Э в а л ь д. Спокойной ночи. Спи.

Он повернулся уходить, но я окликнул его. Кажется, он очень удивился. Я и сам удивился не меньше его, почувствовал ужасную неловкость и не знал, что бы такое сказать.

И с а к. Сядь, посиди минуточку.

Э в а л ь д. У тебя что-то важное?

Он покорно опустился на стул возле постели, при этом накрахмаленная его рубашка зашуршала, а руки несколько устало легли на колени. И я заметил, что сын мой уже не молод.

И с а к. Можно узнать, как у тебя дела с Марианой? *(Эвальд качает головой.)* Извини, что я спрашиваю.

- Э в а л ь д. Я сам ничего не знаю.
- И с а к. Это, конечно, не мое дело, но...
- Э в а л ь д. Что?
- И с а к. Но не лучше ли...
- Э в а л ь д. Я попросил ее остаться со мной.
- И с а к. А как будет... Я хочу сказать...
- Э в а л ь д. Я без нее не могу.
- И с а к. Ты хочешь сказать, что не можешь один.
- Э в а л ь д. Нет, я не могу без нее. Именно это я и хочу сказать.
- И с а к. Понятно.
- Э в а л ь д. Все будет, как она захочет.
- И с а к. И если она захочет... Ну, и что же она?
- Э в а л ь д. Она сказала, что должна подумать. Я пока не знаю.
- И с а к. А насчет твоего долга...
- Э в а л ь д. Не беспокойся, ты все получишь в срок.
- И с а к. Я вовсе не о том.
- Э в а л ь д. Ты получишь все сполна.

Эвальд поднялся и кивнул мне. Как раз в этот момент в дверях показалась Мариана. На ней было простое, но замечательно красивое белое платье.

- М а р и а н а. Ну, как ты, отец?
- И с а к. Спасибо, чудесно. Отлично.

М а р и а н а. Я сломала каблук, так что пришлось вернуться туфли переодеть. Как, по-твоему, эти подойдут?

Э в а л ь д. Вполне.

Мариана приблизилась к моей постели. Она вся шуршала, и от нее очень приятно пахло каким-то нежным, женским запахом. Она наклонилась ко мне.

И с а к. Спасибо тебе за приятную компанию.

М а р и а н а. Это тебе спасибо.

И с а к. Ты милая, Мариана, и я тебя люблю.

М а р и а н а. И я тебя люблю, отец.

Она поцеловала меня в щеку и исчезла за дверью. Они перебросились еще несколькими фразами, потом я услышал их шаги на лестнице, потом захлопнулось парадное. Я слушал, как колотится мое сердце и как тикают мои верные, старые часы. Потом на башне пробило одиннадцать; легкие удары отмеряли каждую четверть, и более тяжело и гулко ударило одиннадцать раз.

А потом начало моросить, слегка, спокойно и ровно — убаюкивающий звук. И уличные фонари, раскачиваясь, бросали тени на светлые занавески.

Всякий раз, когда мне бывает не по себе, тревожно или просто грустно, я вызываю воспоминания детства, и они меня успокаивают. Так было и этой ночью, и я снова вернулся к нашему летнему дому, на земляничную поляну, вернулся ко всему, что мне приснилось, привиделось и вспомнилось за долгий нынешний день.

Я сидел под деревом на земляничной поляне, и был теплый, ясный день, и по небу бежали легкие облака, и ветер слегка раскачивал березы. На берегу сестры мои и братья резвились вместе с дядей Ароном. Тут же была тетушка, и тут же была Сара. В руках у них были большие корзины. Все принялись хохотать, кричать и хлопать в ладоши, когда красный парус поднялся над старой яхтой (яхта эта сохранилась еще со дней детства моих родителей, а когда-то явилась плодом безумного воображения дедушки нашего, адмирала). Сара обернулась, заметив меня, положила корзину на траву и приблизилась ко мне.

С а р а. Исак, милый, здесь уже не осталось больше земляники. Тетушке хочется, чтоб ты поискал

отца. Мы поплывем вокруг полуострова и захватим вас на обратном пути.

И с а к. Я уже искал его, но не могу найти ни его, ни матушки.

С а р а. Говорят, она пошла вместе с ним.

И с а к. Но я не могу их нигде отыскать.

С а р а. Пойдем я помогу тебе.

Она протянула мне руку, и вдруг мы очутились подле узкого пролива, темного и глубокого. Солнце ярко блестело на другом, пологом берегу. Там, у самого края темной воды, сидел пожилой господин в белом костюме, в сдвинутой на затылок шляпе и со старой трубкой в углу рта. У него было пенсне и большая русая борода. Носки и ботинки он снял, в руке держал длинную гибкую бамбуковую удочку, и красный поплавок неподвижно лежал на темной воде.

А немного выше по склону сидела моя матушка. На ней было светлое летнее платье, и шляпа с широкими полями закрывала лицо. Она читала книгу. Сара выпустила мою руку, показала мне на родителей и ушла. А я долго смотрел на тех двоих, что сидели по другую сторону воды. Я хотел их окликнуть, но не смог произнести ни звука. Потом отец поднял голову и заметил меня. Он поднял руку и, улыбаясь, мне помахал. Матушка подняла глаза от книги, она тоже улыбалась и кивала.

Потом я увидел нашу старую яхту под красным парусом. Нежно погонял ее легкий ветерок. На носу стоял дядя Арон, мурлыча какую-то сентиментальную песенку, и я увидел своих сестер и братьев, и тетушку, и Сару, которая держала на руках малыша моей сестры Сигбригит, и я окликнул их, но они меня не услышали.

Мне снилось, что я стоял у воды и кричал, и кричал, но теплый летний ветер относил мои слова прочь от залива, и они не достигали назначения. Но меня это не печалило. Напротив, на душе у меня было удивительно легко и радостно.

Причастие

I

Полдень, воскресенье, конец ноября. Небо над равниной заволакивается тучами, и с востока тянет болотной сыростью.

На холме, между селами Холь и Дьюпчерд — Миттсундская церковь средневековой архитектуры. Приход, насчитывающий триста шестьдесят семь жителей, приписан к Фростнесскому пасторату, но здесь свой церковный совет, свой пастор, своя приходская школа.

Только что начал сыпать первый снежок, редкий, но упорный; земля, давно уже промерзшая, — дороги и поля быстро покрываются серовато-белой пеленой.

Десять прихожан собрались на литургию. Сидят по двое, по трое, застывшие лица обращены к клиросу.

Церковь небольшая, благородных пропорций. Алтарь работы знаменитого бельгийского мастера шестнадцатого века — триптих со Святой Троицей в центре (распятый Христос у колен богатоца, наверху парящий голубь).

Справа — апостолы, слева — Пресвятая Дева с Иосифом, Младенец, корова и осел.

У стены напротив окон шумно дышит огромный чугунный камин.

Совершается литургия с причащением Святых Тайн, только что пропели входной псалом.

Пастор Томас Эрикссон поворачивается к молящимся. Он простужен, его мучает озноб, глаза воспалены, лоб блестит от пота.

Томас. Вознесите сердца ваши к Господу.

Молящиеся поднимаются с мест, вступает орган, органист поет вместе с двумя-тремя из прихожан.

Молящиеся. Вознесем сердца наши к Господу.

Томас. Возблагодарим Господа Отца нашего.

Молящиеся. Ему единому подобает хвала, ему единому подобает пение.

Томас поворачивается к алтарю, читает быстро, монотонно. Молящиеся продолжают стоять.

Томас. Поистине достойно, справедливо и праведно всегда и везде благодарить и славить Тебя, Всемогущий Отец, Святый Боже, в Иисусе Христе, Господе нашем.

Часы на башне бьют двенадцать — слабо, но отчетливо. Томас умолкает, поднимает голову, будто прислушиваясь. Кто-то кашляет, ветер с силой надавливает на стекла высоких окон, снаружи шевелится черное переплетение веток.

Томас *(продолжает)*. Он Агнец Пасхальный, отданный за нас, праведный Агнец Божий, понесший грехи мира, до самой смерти. И как Он победил смерть и воскрес к вечной жизни, все, кто на Него уповают, победят грех и смерть и обретут жизнь вечную.

Томас прислушивается. Это безмолвие, как бесцветная пустота, — будто во сне.

Томас. Потому хотим вместе с Твоими верными во все времена и вместе со всем небесным воинством, восславить и благоговейно воспеть имя Твое.

Орган, кое-кто из молящихся и он сам делают попытку «восславить и воспеть».

Молящиеся и пастор.

Свят, свят, свят еси, Всемогущий Боже. Исполнены небо и земля славы Твоей. Осанна в вышних. Благословен, кто грядет во имя Господне. Осанна в вышних.

Прихожане с шумом рассаживаются на деревянные скамьи: хуторянин Юхан Окерблум, семидесяти трех лет; учитель-

ница приходской школы Мэрта Лундберг, тридцати трех лет, вдова Магдалена Ледфорс, шестидесяти девяти лет (пришла за четыре километра из села Холь); рыбак и столяр Юнас Перссон с острова Экларё со своей женой Карин, обоим по тридцать пять; церковный староста Кнут Аронссон, шестидесяти девяти лет; бывший станционный писарь Альгот Фрёвик, тридцати девяти лет; булочница Хаинна Апельблад, тридцати семи лет, с дочкой Дорис, пяти лет.

Томас. Хвала Тебе, Отец небесный и земной, что пожалел детей человеческих и отдал сына Своего Единородного, чтобы всякий, верующий в него, не погиб, но имел жизнь вечную.

Озноб сотрясает пастора, и он глубоко переводит дух.

Томас. Благодарим Тебя за спасение, дарованное нам во Иисусе Христе. Пошли Духа Твоего в сердца наши, дабы зажег в нас живую веру и помог восславить как подобает память Искупителя нашего...

Он с трудом проглатывает слюну, ему, видно, очень больно.

Томас. ...и достойно встретить Его, когда Он придет к нам в Своем Святом Причастии.

Те, кто знаком с обрядом, склоняют головы, остальные следуют их примеру, и Томас приступает к главному.

Томас. Господь наш Иисус Христос в ту ночь, в которую предан был, взял хлеб и, возблагодарив Бога, преломил и дал ученикам, сказавши, примите и ешьте, сие есть Тело Мое, что будет отдано за вас; сие творите в Мое воспоминание.

Альгот Фрёвик осторожно меняет положение, ему неудобно сидеть из-за горба — правая сторона тела у него совершенно изуродована, грудная клетка вдавлена, голова пригнута к груди. У него мягкие детские черты, но выражение лица постоянно удрученное, а глаза красные от бессоницы.

Томас. Также и чашу взял после вечери и, возблагодарив бога, дал ученикам, сказавши: испейте все отсюда. Сия есть кровь нового завета,

что будет пролита за многих, во оставление грехов. Сие творите, когда только будете пить в Мое воспоминание.

Хуторянин Юхан Окерблум, усердно следивший за текстом по псалтырю, закрывает его, снимает очки и почесывает дужкой грязно-серую жесткую щетину на голове.

Т о м а с. А теперь помолимся, как Господь наш Иисус Христос сам учил нас.

Дорис Апельблад — ей пять лет — зевает и болтает ногами, туда-сюда, туда-сюда — изображает большие напольные часы. Мать берет ее руки и складывает их для молитвы. Смотрит на нее неодобрительно. «Часы» на время останавливаются. Томас опускается на колени.

Т о м а с. Отче наш, иже еси на небесех, да святится имя Твое, да придет царствие Твое, да будет воля Твоя ныне и присно и во веки веков. Хлеб наш насущный даждь нам днесь, не введи нас во искушение, но избави нас от лукавого и остави нам долги наши, яко же и мы оставляем должникам нашим, яко же Твое есть царствие и сила и слава во веки. Аминь.

Томас с трудом поднимается, берет дискос с просфорами и поворачивается к пастве. Органист дает ему тон, и Томас поет, напрягая голос.

Т о м а с *(поет)*. Благодать Господня со всеми вами.

Молящиеся поднимаются. Почти все стоят молча, с безразличными лицами, органист Фредрик Блум усердно подпевает вместе с женой.

М о л я щ и е с я *(поют)*. Агнец Божий, понесший грехи мира, спаси нас, милосердный Господи. Агнец Божий, понесший грехи мира, услышь нас милосердный Господи. Агнец Божий, понесший грехи мира, сподобь нас благодати Твоей.

Все садятся, возникает минутное замешательство.

Учительница Мэрта Лундберг первая встает и идет по проходу к алтарю. Альгот Фрёвик, поколебавшись, неуклюже слезает со скамьи. Рыбак Юнас Перссон открывает дверцу, пропуская вперед беременную жену. Старуха — вдова из Холя вытирается в проход — поскрипывают ее воскресные башмаки.

Мэрта Лундберг подходит к алтарю, мгновение стоит в нерешительности, но потом опускается на колени — немного в стороне, слева от остальных четырех причащающихся.

Томас поворачивается к Альготу Фрёвику и сует ему в рот просфору.

Т о м а с. Тело Христово преподается тебе.

Старуха из Холя вытягивает шею и проворно хватается ртом просфору, потом склоняет голову на грудь. Томас поднимает руку, благословляя.

Т о м а с. Тело Христово преподается тебе.

Он поворачивается к Юнасу Перссону, осторожно касается его рукой, вид у того отсутствующий, но от прикосновения он вздрагивает.

Т о м а с. Тело Христово преподается тебе.

Фру Перссон приобщается святых даров, потом поворачивает голову и смотрит на мужа, но тот кажется погруженным в молитву.

Т о м а с. Тело Господне преподается тебе.

Наконец, Томас подходит к Мэрте Лундберг. Она ждет с иронической улыбкой. Он дает ей просфору и, подняв руку, благословляет.

Т о м а с. Тело Христово преподается тебе.

Но она отводит взгляд.

Он идет назад к алтарю, берет чашу. Спускается с возвышения, подходит к Альготу Фрёвику, тот с торжественным видом делает основательный глоток, удовлетворенно кивает.

Т о м а с. Кровь Христова преподается тебе.

Старуха протягивает руку, будто ей не терпится взять чашу, она очень усердствует, у нее большой опыт.

Т о м а с. Кровь Христова преподается тебе.

Он подходит к Юнасу Перссону, тот поднимает голову и робким движением чуть касается губами вина.

Т о м а с. Кровь Христова преподается тебе.

Беременной жене Перссона неудобно в такой позе, она старается принять положение половчее и виновато улыбается пасто-

ру, потом послушно отпивает из чаши и молитвенно складывает руки.

Томас. Кровь Христова преподается тебе.

Теперь очередь Мэрти. Она положила руки на решетку алтаря, за толстыми стеклами очков взгляда не уловишь, голова повернута в сторону, и проходит несколько секунд, прежде чем она обращает внимание на Томаса.

Томас. Кровь Христова преподается тебе.

С этим покончено. Пастор возвращается к алтарю.

Томас. Благодать Господа нашего Иисуса Христа со всем вамп. Аминь. Идите с миром.

Причастившиеся встают. Рыбак Юнас Перссон низко кланяется запрестольному образу. Старуха перебегает взглядом от одного предмета на другой, ей не хочется уходить отсюда. Фру Перссон неловко пытается подняться. Мэрта протягивает ей руку, они обмениваются быстрыми улыбками. Альгот Фрёвик стоит очень тихо, закрыв глаза, с серьезным лицом, обычное выражение муки сменилось выражением тихого довольства.

Все возвращаются на свои места. Томас осторожно откашливается, ему очень больно.

Томас. Господу помолимся.

Он поворачивается к алтарю, читает по служебнику.

Томас. Благодарим Тебя, Всемогущий Отец, через сына Своего Иисуса Христа даровавший Святое Причастие нам в утешение и во оставление грехов наших. Просим Тебя: дай нам милость Христу причащаться, дабы достойнее Тебе причащаться в невечернем дне царствия Твоего.

Кантор Блюм, его жена и Альгот Фрёвик громко провозглашают «Аминь». Томас оборачивается к пастве.

Томас. Слава Тебе, слава Тебе, слава Тебе, Боже.

Все встают, орган гремит и стонет. Кто-то роняет на пол палку.

Молящийся (поют). Слава Тебе, Боже. Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.

Кое-кто садится, но староста и Альгот Фрёвик продолжают стоять и в конце концов те, кто сел, снова встают.

Скрип, стуки, возня.

Томас. Обратите сердца ваши к Господу и примите благословение. Благословение Господне да будет на вас. Милость Господня да пребудет с вами. Да обратит Господь к вам Свой Лик и сподобит вас Своей благодати. Во имя Отца и сына Святого Духа. Аминь.

Молящиеся (поют). Аминь, аминь, аминь.

Органист, опуская излишние переходы, начинает заключительный псалом, номер четыреста, стих одиннадцатый.

«Господи, еще одно моление,
Длань Твою мне, грешному, прости,
Не оставь своим благословением,
Дабы к царству Твоему идти.
Где недугов нет и нет скорбей.
И когда окончу путь земной,
Боже, там, во благодати своей,
Упокой дух грешный мой».

Пауза. Несколько секунд в церкви стоит тишина. Потом мать Дорис щелкает сумочкой и будит уснувшую дочку. Служба окончена. Фредрик Блюм торопится с финалом.

Томас идет к ризнице, вслед за ним староста Аронссон с кружкой для сбора пожертвований. Он высыпает небогатое содержимое на стол, пересчитывает монеты (четыре кроны тридцать шесть эре), собирает все в маленький мешочек и тщательно его завязывает. Потом записывает сумму в книгу пожертвований.

Томас тем временем снимает облачение и усаживается в потертое кожаное кресло. Порывшись в портфеле, достает термос и пачку печенья. Наливает кофе в большую треснутую чашку.

Аронссон. У тебя больной вид.

Томас. Пойти бы домой и лечь...

Аронссон. А нельзя позвонить Бромсу, пусть бы отслужил за тебя во Фростнесе в три часа?

Томас. Его сейчас нет, поехал новую машину обкатывать.

Аронссон. Ты здорово простужен.

Томас. Самое скверное — горло.

Он осторожно отхлебывает кофе. Аронссон надевает очки, склоняется над бумагами.

Аронссон. Томас!

Томас. Да?

Аронссон. Ну, как у тебя?

Томас. Что как?

Аронссон. Экономку нашел?

Томас. Нет.

Аронссон. Как же ты дальше будешь обходиться?

Томас. Очень просто. Пять лет обходился, обойдусь еще.

Томас жует печенье, жует и глотает. Аронссон достает большой платок, протирает очки.

Аронссон. Попросил бы Мэрту Лундберг. Она бы с удовольствием помогла тебе. Я могу поговорить с ней.

Томас. Нет. Спасибо.

Тема исчерпана. Аронссону не удалось продвинуться ни на шаг в осуществлении своих благих намерений. Он встает, вешает облачение в шкаф. Томас вытягивает ноги, глубже устраивается в кресле. Он закрывает глаза, губы запекшиеся, немного потрескавшиеся.

В ризницу входит Альгот Фрёвик, предварительно стучится, просто из вежливости, и тут же входит — с видом посвященного, имеющего доступ за покров.

Альгот. Добрый день, господин пастор. Здравствуй-те, Аронссон. Как поживаете? Спасибо за проповедь.

Томас. Добрый день, господин Фрёвик. Благодарю вас.

Аронссон. Здравствуй, Альгот.

Альгот немного теряется. Он смущается, умолкает, улыбается виновато.

Томас. У вас ко мне какое-нибудь дело?

Альгот. Нет, нет. Я просто думал, может, могу быть чем-нибудь полезен... *(Пауза)*. И потом еще... Я хотел бы поговорить с господином пастором.

Томас. Но ведь в три мы увидимся во Фростнесе.

Альгот. Вы тогда сможете уделить мне немного времени?

Томас. Конечно. После службы.

Альгот. Я приду на часок пораньше, надо там протопить. Псалмы будут те же?

Томас кивает.

Альгот. Вы, кажется, не совсем здоровы?

Томас. *(нетерпеливо)*. Да, немножко простыл.

Альгот. Погода ужасная. Я, например...

Он замечает, что его личные неприятности никого сейчас не интересуют, молча откланивается и, пятясь, ретируется.

Томас. Бедняга, как он жалок.

Аронссон. У них ведь на железной дороге пенсия раньше, чем у других, да от церковного совета, верно, кое-что перепадает.

Аронссон вздыхает, привычно, но с достоинством. Томас зевает и щупает горло. Болит. Он закрывает глаза и отдается своим ощущениям.

Томас отрывает глаза. В дверях Юнас Перссон и его жена.

Аронссон. Фру Перссон очень надо поговорить с тобой.

Она, не дожидаясь ответа, входит.

Фру Перссон. Мне надо поговорить с пастором.

Томас. Да. Конечно.

Она оборачивается к мужу, делает ему знак. Он нерешительно подходит, останавливается в дверях, кланяется сперва Аронссону, потом пастору. Юнас Перссон — длинный, костлявый, с лицом, будто вырезанным из дерева. С этого лица скорбно смотрят жалкие испуганные глаза. Жидкие волосы венком уже с сединой, но рот по-ребячьи мягок. У Фру Перссон волосы густые, темные. Лицо широкое, упрямое, но взгляд робкий.

Томас встает, протягивает им по очереди руку, приглашает садиться. Аронссон берет свою шляпу, заматывает шею шерстяным шарфом, надевает галоши и прощается.

Аронссон. Я позвоню вечером, может, тебе чего понадобится.

Томас. Спасибо, но это, право, лишнее.

Аронссон. До свидания, господин Перссон. До свидания, фру Перссон.

Перссоны. До свидания.

Аронссон выходит через дверь, которая открывается прямо на улицу, и в ризницу врывается седое морозное облако.

Пастор разглядывает своих гостей. Юнас Перссон поставил локоть на стол и все время потирает кончиком пальца щеку, он смотрит куда-то в сторону, словно щадя своих ближних и не желая показать им притаившегося в глазах ужаса. Фру Перссон наклонилась вперед, прижав живот к краю стола, — она не знает, с чего начать.

Томас. Вы хотели поговорить со мной.

Фру Перссон. Да. Не совсем, правда, так. Это Юнас хотел. А сам молчит. Вот я и надумала... Утром сегодня решила — надо нам поехать в церковь. Поговорить...

Юнас. Не знаем, как и быть...

Фру Перссон. Не знаем. (*Кивает.*) То есть это Юнас. Я-то ничего. Но вот Юнас, он совсем замучился.

Она поворачивается к мужу. Он щадит ее, не показывает своего страха, смотрит вниз.

Фру Перссон. Уж вы, господин пастор, поговорите с ним.

Томас. Да. Конечно. (*Переводит взгляд на лицо мужа. Осторожно.*) И давно это с вами, господин Перссон?

Юнас Перссон трет пальцем щеку.

Фру Перссон. Этой весной началось. Юнас прочитал тогда в одной газете про китайцев.

Она нерешительно смотрит на мужа, но он сидит в прежней позе, он далеко от них, от своей жены и пастора. Томас на всякий случай понимающе кивает.

Фру Перссон. В этой газете было написано, что китайцев воспитывают для ненависти.

Томас снова кивает, подбадривающе.

Фру Перссон. Им там нечего есть, ну, или почти что нечего. Из них делают солдат, обучают их для войны.

Юнас Перссон перестает тереть пальцем щеку, кладет руки на стол.

Фру Перссон. Там было написано, что... это *вопрос времени*, когда у китайцев будут атомные бомбы. *Им нечего терять.* Так там было написано. (*Пауза.*) Не скажу, чтоб я сама сильно тревожилась. Фантазии у меня, что ли, мало. А Юнаса эти мысли совсем одолели. Уж мы с ним ломали, ломали головы... Да что от меня проку? Трое ребят у нас — вот четвертого ждем.

Она умолкает, ждет, что скажет пастор — на него вся надежда. Она вручает ему жизнь мужа и ждет слова, которое помогло бы им во всем разобраться.

Томас. Все мы носим в себе этот страх — в той или иной степени.

Томас беспомощно смотрит на твердо очерченный лоб и нахмуренные брови Юнаса Перссона.

Т о м а с. Надо уповать на господа.

Юнас Перссон медленно поднимает голову и смотрит на Томаса. Страх проходит через Томаса электрической искрой.

Он хватается за чашку и быстро допивает остывший кофе. Перссон не отводит глаз, не церемонится, не щадит больше. Жена его снимает шляпку и приглаживает ладонями густые волосы.

Т о м а с. Живем себе тихо-мирно, ни о чем не подозреваем — и вдруг эти ужасы. Невыносимо. Насущное так подавляет — а бог оказывается так далеко.

Юнас Перссон, улыбаясь, покачивает головой. Вроде бы сочувствует.

Ф р у П е р с с о н (*неуверенно*). Да...

Т о м а с. Я чувствую себя таким беспомощным. Не знаю, что вам и сказать. Я понимаю ваш страх, Боже мой, как я его понимаю! Но ведь *надо* жить.

Ю н а с. Почему надо?

Т о м а с. Потому что надо. На нас ответственность.

Ю н а с. Вам нездоровится, мы уж лучше пойдем. Да и ни к чему все это.

Т о м а с (*испуганно*). Нет, почему же! Давайте поговорим. Выскажем друг другу все, что у нас на душе.

Юнас удивленно смотрит на пастора, но качает отрицательно головой. На губах снова появляется улыбка, похожая на сочувствие.

Ю н а с. Невозможно это.

Т о м а с. Невозможно?

- Юнас. Нам с Карин домой пора, к ребятишкам. Они там одни, бог знает чего могут натворить.
- Фру Перссон. Отвезешь меня и вернешься назад к пастору. Гораздо лучше, если вы поговорите с глазу на глаз.
- Томас. А за сколько вы сумеете обернуться?
- Фру Перссон. До нас всего-то минут десять езды.
- Томас. Значит, через двадцать минут вы тут. Обещайте мне!

Юнас встает молча. Жена берет его за руку, будто принуждая согласиться.

Фру Перссон. Обещай пастору, что вернешься.

Юнас *(смущенно)*. Обещаю, конечно.

Они прощаются, поспешно и неловко. Томас отворяет дверь на улицу, придерживает ее.

- Томас. Машина у вас на стоянке?
- Фру Перссон. Вон там, сразу за углом.
- Томас. Так я жду. Самое позднее — через полчаса.
- Фру Перссон. Я об этом позабочусь.
- Томас. Главный вход открыт. Так что пройдете прямо через церковь. Я буду ждать. Здесь буду ждать, в ризнице.

Юнас кивает и, пригнувшись от ветра, выходит на улицу. Жена за ним. Томас запирает за ними дверь.

Спустя несколько мгновений он видит их около машины. Машина дает задний ход, осторожно разворачивается и начинает медленно спускаться вниз по склону к дороге.

Ветер усилился. Время — половина первого.

Томас выходит из ризницы, останавливается в задумчивости перед алтарем: Христос на кресте, у колен бога-отца. Бог-отец — брюнет с каштановой бородой и удивленно приподнятыми полукружиями бровей. Над головой его — парящий голубь.

Томас (сам с собой). Какая забавная картинка!

Он чувствует чей-то взгляд за спиной и оборачивается.

Томас. А, это ты.

Мэрта стоит на пороге у входа в церковь, в руках ее корзинка.

Мэрта. Я тебе тепленького принесла.

Томас. Спасибо, очень мило с твоей стороны, но я захватил кофе из дому.

Он поворачивается и идет в ризницу. Она следует за ним.

Томас. Я жду одного человека, он хотел поговорить со мной. Он может явиться с минуты на минуту.

Мэрта. Не беспокойся, я тут же уйду.

Она ставит корзинку на стул, расстегивает мерлушковую шубу, лезет в карман, достает платок и сморкается.

Мэрта. Ужас какой холод.

Томас подходит к маленькому, зарешеченному, похожему на тюремное окошко, опирается локтями на широкий каменный подоконник. Она становится рядом, обнимает его за плечи, притягивает к себе.

Мэрта. Бедный мой Томас.

Нежность в ее голосе, а тут еще этот жар, и тревога предчувствия: веки у него набухают, краснеют.

Мэрта. Что случилось, Томас?

Томас. Тебе это безразлично.

Мэрта. Скажи все-таки.

Томас. Бог молчит.

Мэрта (удивленно). Бог молчит?

Томас. Да. (Долгая пауза.) Бог молчит.

Она прислоняется головой к его плечу, берет сползает на бок, потом падает. Они смотрят на снег, который идет все гуще.

Лесная опушка по ту сторону дороги, плетень постепенно исчезают, стираются.

Т о м а с. Приходили Юнас Перссон с женой.

Он прижимает кулак ко рту, все тело сотрясается от кашля.

Т о м а с. Я нес какой-то вздор. От бога отторгнут. И все же такое было чувство, будто каждое слово — решающее. Что мне делать!

М э р т а. Бедный Томас, тебе надо выпить коньяку и лечь в постель. У тебя температура.

Мэрта кладет свою большую руку ему на лоб, он не противится, рука прохладная.

Т о м а с. Почему ты явилась к причастию?

М э р т а. Это ведь как-никак трапеза любви. *(Пауза.)* Ты, кстати, прочел мое письмо?

Т о м а с. Твое письмо? Нет. Не успел.

Мэрта убирает руку, улыбается иронически.

М э р т а. Ты безнадежен. Когда ты его получил?

Т о м а с. *(правдиво)*. Вчера. Я как раз готовил проповедь, а письмо такое толстое. Между прочим, я подумал...

М э р т а. Что ты подумал?

Т о м а с. Что это что-нибудь неприятное. Оно у меня с собой.

Он берется за карман, но она качает отрицательно головой.

М э р т а. Нет, нет, прочтешь как-нибудь потом. Когда будет настроение.

Т о м а с. Что это тебе вдруг вздумалось писать, ведь мы каждый день видимся?

М э р т а. В разговоре труднее объяснить. Что это ты так смотришь?

Томас теряет нить разговора, ему не до объяснений, каждое слово причиняет боль в горле. Он зевает, словно сонный ребенок, и кладет голову на руки.

Мэрта *(улыбаясь)*. Воскресный день на дне Долины Плача.

Томас. Мне что-то нехорошо.

Мэрта. Хочешь, чтоб посочувствовали?

Томас. Хорошо бы.

Мэрта *(улыбается)*. Тогда женись на мне.

Томас *(вздыхает, в полудреме)*. Вот как.

Мэрта. А тебе стоило бы жениться на мне.

Томас. Почему это?

Мэрта. Меня бы никуда отсюда не перевели. Это во-первых.

Томас. Зачем вдруг тебя переводить?

Мэрта. Пока я в школе внештатно, меня могут упечь куда угодно. Очень далеко. *(Улыбаясь)*. От тебя.

Томас *(очень устало)*. Ну, там видно будет...

Мэрта *(поспешно, все еще улыбаясь)*. Да, да, я знаю. Ты не можешь жениться на мне, потому что не любишь. Кроме того, я совсем не верю в бога. Да, я не верю в бога. Это правда.

Томас смотрит в окошко.

По склону медленно взбирается органист Блюм, лицо у него покраснело от ветра. Видимо, он забыл что-то в ризнице.

Мэрта. Почему ты молчишь?

Томас. Потому что ты все время говоришь. Кстати, все это я уже слышал и неоднократно. По меньшей мере раз в год.

Мэрта смеется немного обиженно и шутливо дает ему тычка в спину...

Мэрта. Своего собственного блага не понимает. Женился бы — приобрел бы отличную супругу. И верную к тому же. Я не столь уж неотразима, делить меня ни с кем бы не пришлось.

Слышатся торопливые шаги, кашель. Томас и Мэрта отстраняются друг от друга. Органист Блюм входит в ризницу, он весь в снегу и злой, смотрит на них, смеется.

Блюм. Прошу прощения, но мне надо на крестины, а я забыл тут ноты. Простите, что помешал, извините, пожалуйста. Здравствуйте, фрёкен Лундберг. Надо бы, конечно, поговорить с вами о сыне, но я так тороплюсь. В этой дыре не каждый день выпадает случай подзаработать. Пардон, как говорят французы. Черт, куда же я их задевал! Ага, вот они где. Вся пачка. До свидания, фрёкен Лундберг. Будь здоров, Томас.

Он смеется чуточку подозрительно. Немолодые уже люди — и эти дурацкие испуганные физиономии, эта трусость. (Уж он-то, Блюм, знает цену и самому себе, и всему этому дерьму. Тем не менее продолжает попирать грешную землю и делать свое дело; играть во славу господ. Правда, охотно допускает, что после обеда цена ему все же немного больше, чем до, когда он в церкви).

Мэрта. Мне пора. У меня тетя Эмма. Она собиралась испечь торт (*вздыхает*) к кофе.

Томас. Мэрта.

Мэрта. Да, Томас?

Она надевает шубку и поднимает с пола берет. Потом переставляет корзинку с кофе со стула на стол.

Томас. А что, если он не придет? Я говорю про Юнаса Перссона.

Мэрта. Тогда ты сможешь поехать домой и немного отдохнуть. (*Иронически.*) И прочитать мое письмо.

Томас. Нет, ты не понимаешь.

Мэрта. Кофе здесь.

Она делает шаг к двери, но останавливается, берет Томаса за руку.

Томас. Ну, что еще такое?

Мэрта. Бедный мой Томас. Я это вполне серьезно. Как я тебе надоедаю.

Томас (*нетерпеливо*). О, ради бога!

Мэрта (*раздражаясь*). Но иногда ты невыносим! Бог молчит. Да, бог молчит, он никогда и не говорил, потому что он не существует. Это до ужаса просто.

Она наклоняется и целует его в губы и в щеку. У нее очень грустный вид.

Томас. Ты заразишься.

Мэрта (*иронически*). Мне это, разумеется, должно нравиться. Ведь это от тебя. Остаться мне?

Томас. Спасибо, не нужно.

Мэрта. Ах, Томас, Томас, научиться бы тебе!

Томас (*иронически*). Речи учительницы.

Мэрта (*так же*). Поучиться бы тебе любить!

Томас (*так же*). Под твоим руководством, разумеется!

Мэрта смотрит на него долгим взглядом, потом качает головой, усмехается.

Мэрта.

Нет, я не могу. У меня на это сил не хватит.

Она выходит из ризницы, идет по проходу между скамьями. Он слышит, как захлопывается тяжелая дверь.

II

Прямо напротив окошка ризницы висит распятие. Довольно топорное изображение страдающего Христа: рот открыт в крике, руки неестественно вывернуты, пальцы судорожно извиваются, лоб под терновым венцом в крови, все тело выгнуто, словно силится оторваться от креста.

Запах гниющего дерева. Облезлые краски.

Тикают стенные часы в углу — у них своя собственная таинственная жизнь. У стены напротив — большой шкаф, украшенный затейливой резьбой в стиле барокко. Дверцы приоткрыты, в глубине поблескивает восковой шелк праздничного облачения.

Томас.

Он должен прийти, пришел же он к причастию.

Часы спотыкаются, вздыхают и пронзительно бьют час дня.

Томас.

Он должен прийти!

Ему слышатся чьи-то шаги в церкви, он торопливо выбегает им навстречу, но, оказывается, это ему только почудилось — его встречает сумеречная пустота высоких сводов.

Кто-то жалобно стонет в чугунной пасти камина, и ветер противно посвистывает между половинками тяжелой входной двери на том конце церкви.

На стене напротив камина — массивный геральдический щит: шлем, орел, меч и череп со скрещенными костями.

Снег падает сероватыми хлопьями.

Томас возвращается в ризницу, открывает бумажник, достает письмо Мэрты, кладет его перед собой на стол. В одном из отделений — фотографии жены.

Она уже отмечена болезнью, исхудавшая, глаза испуганные, беспокойные: фру Анна Магдалена Эрикссон, двадцать семь лет, четыре месяца и двенадцать дней.

«Научи нас, Господи, приготовиться к неизбежному, и когда настанет наш собственный час, да будем готовы покинуть земную юдоль и чистыми войти в царство Твое».

Погребальный звон. Большой колокол поскрипывает, раскачиваясь, и начинает звонить. Жена умерла. Но Томас в руках божьих, все сомнения умолкают, и мучительная неизвестность разрешается торжествующим воплем: «Господь поразил меня!»

Фотография жены. Сбоку надпись: «Моему мужу в день его сорокасемилетия». Губы исказила горькая гримаса, на шее — два резких шрама после операций.

Томас.

Любимая.

Он прикрывает фотографию ладонью, прячет ее обратно в бумажник, смотрит на письмо, такое толстое и неотвязное.

Наконец, собирается с силами, вскрывает конверт и разворачивает небрежно сложенные листки:

«Нам трудно говорить друг с другом. Оба мы стесняемся быть откровенными, а я легко впадаю в иронический тон. И я решила написать, так как мне надо рассказать тебе нечто очень для меня важное.

Помнишь это лето? Меня тогда мучила экзема на обеих руках, это было ужасно. Как-то вечером мы с тобой были вместе в церкви — мы украшали цветами алтарь перед конфирмацией. Мне было особенно плохо в те дни, ты помнишь? — обе руки были перевязаны, и я не спала ночами из-за зуда; кожа слезла, на ладонях образовались настоящие язвы. Мы возились с какими-то васильками, не то ромашками, и у меня было очень плохое настроение. И вдруг меня такое зло взяло на тебя, и я спросила, просто со зла, что ты думаешь насчет так называемого заступничества перед богом, веришь ли ты в его действительность. Ты ответил, что да, веришь, конечно. Тогда я спросила, так же зло, молился ли ты за меня, чтобы у меня прошла экзема, а ты сказал, что нет, тебе это как-то не приходило в голову. Я мелодраматическим голосом потребовала, чтобы ты сделал это тут же, немедленно. Ты, как ни странно, не противился. Твоя уступчивость только еще больше меня разозлила, и я сорвала повязку — ты помнишь, конечно. Ты был неприятно поражен при виде моих ран. Естественно, ты уже не мог молиться, вся эта сцена была тебе глубоко противна. Теперь-то я тебя понимаю, а вот ты так и не понял меня никогда. А ведь мы как-никак прожили вместе довольно долго, почти два года. И был все же и у нас, у нищих, свой маленький капитал — знаки нежности и неловкие попытки забыть о том, что в наших отношениях отсутствует любовь. После того, как экзема началась у меня на лбу, у корней волос, ты, я заметила, сразу же обратился в бегство. Тебе было противно, хотя ты, конечно, старался не показать этого, чтобы не обидеть меня. Тут болезнь буквально вспыхнула пожаром и покрыла все руки и ноги. И наши отношения прекратились. Это было для меня страшным ударом и новой мучительной пыткой для нервов. Отсюда раздражение, ирония,

все мои «шпильки». Я получила неопровержимое доказательство того, что мы не любим друг друга,— теперь уже нельзя было больше притворяться, что-то там такое разыгрывать, обманывать самих себя.

Я никогда не верила в твою веру. В основном, конечно, потому, что сама я никогда не знала соблазнов религии. Я выросла в неверующей семье, в атмосфере тепла, нежности, дружбы — и радости. Бог и Христос существовали только как некие смутные понятия. И когда я столкнулась с твоей верой, она мне показалась мрачной и нездоровой, какой-то грубо-чувственной и примитивной. Особенно одной вещи я никак не могла понять — твоего странного равнодушия к Иисусу Христу.

И все же я хочу рассказать тебе об одном удивительном случае, когда бог, что называется, внял человеческой мольбе. Если у тебя подходящее настроение — посмейся. Сама я, разумеется, ни на секунду не связывала одно с другим, жизнь достаточно сложна и без сверхъестественного. Вполне хватает биологии с психологией — во всяком случае, для так называемого разума.

Так вот, ты, если помнишь, согласился помолиться за мои руки, но буквально онемел от отвращения, когда их увидел, хоть ты потом и отрицал это. У тебя было такое испуганное лицо,— а я совсем уже собой не владела, ужасно хотелось еще тебя позлить. И ты помнишь, я сказала: молчи я сама прошу твоего бога, если ты не можешь.

Господи! — сказала я. Почему ты создал меня вечно неудовлетворенной, и боящейся, и ожесточенной? И почему так необходимо, чтобы я сознавала, что несчастна, и мучилась, словно в аду, своим равнодушием? Если страдания мои имеют какой-то тебе одному известный смысл, скажи мне об этом! И тогда я буду нести свой крест, не жалуясь. Я сильна. Ты создал меня такой страшно сильной и телом и духом, но ты не поставил передо мной никакой цели. Скажи мне, для чего я живу, и я стану твоей послушной рабой!

Так примерно выглядела эта моя молитва. Впрочем, я тут же о ней и забыла — нервы у меня потом совсем разошлись, и я причинила тебе немало хлопот, бедный мой Томас!

Все это, конечно, сильно смахивало на мелодраму, но проклятая экзема кого хочешь могла довести.

А этой осенью я поняла, что моя молитва была услышана. Теперь ты будешь смеяться. Я просила ясности — и я ее получила: я поняла, что люблю тебя. Я просила дать мне цель, дать, к чему приложить свои силы, — и я получила ее. Цель эта — ты.

Юнас Перссон садится к столу — как был в пальто, шапку он по-прежнему держит в руке. От кофе он отказывается, но Томас настаивает, и он вежливо отхлебывает из налитой ему чашки.

Томас. В это время года в море, наверно, не ходите?

Юнас. Ненадолго-то выходим.

Томас. На берегу, наверно, много дела?

Юнас. Да вот новый баркас задумал строить. На Торнстрёмской верфи.

Томас. Да, верфь хорошая. Они мне тоже строили.

Беседа застопоривается. Юнас упорно смотрит в стол, и Томас чувствует, как его снова охватывает странное бессилие — весь он слабеет и покрывается холодным потом.

Томас. У вас, может, материальные затруднения?

Юнас качает головой, улыбается.

Томас. Простите, что я спрашиваю, но ведь иногда это тоже может довести человека до отчаяния.

Юнас. *(вежливо)*. Ну, да. Само собой. Это я понимаю.

Томас сжимает руки так, что белеют суставы. Больно глазам, и во рту противная сухость. Дурнота волнами подступает к голове и к желудку.

Томас. И давно у вас появилась эта мысль — ну, чтобы покончить с собой?

Юнас. Не знаю. Верно, давно уж.

Томас. А к врачу вы обращались?

Юнас удивлен.

Томас. Я хочу сказать — вы физически здоровы?

- Юнас *(удивленно)*. Да. Мне кажется, здоров.
- Томас. Ведь часто бывает.. Я хочу сказать... Ну, ладно. А с женой у вас как? Мне показалось...
- Юнас. Карин хорошая. Она хорошая.
- Томас. Так что, собственно говоря, это из-за китайцев...
- Юнас *(через силу)*. Вроде так.
- Томас. Но если это случится, господин Перссон, то это коснется всех нас. Все мы ответственны, и все вместе должны и расплачиваться.

Юнас испуган.

- Томас. Существует еще очень много возможностей предотвратить войну. И мы, видящие опасность, не имеем права сидеть сложа руки и ждать, когда разразится катастрофа. Надо что-то делать, как-то поддерживать силы мира.

Юнас смотрит в окно.

Молчание, старые стенные часы спотыкаются, откашливаются, хрипят. На них восемь минут второго.

- Томас. Послушай меня, Юнас. Я буду говорить с тобой откровенно, без всяких недомолвок. Ты знаешь, что моя жена умерла четыре года назад, я ее любил. С тех пор жизнь для меня кончена, я уже не боюсь смерти, все потеряло для меня всякую цену.

На лице Юнаса проблеск интереса.

- Томас. Но я остался. Не ради себя, а для того, чтобы быть полезным другим.

Юнас медленно кивает.

- Томас. Можешь мне поверить, когда-то я мечтал о многом. Разумеется, я мечтал стать знаменитостью, ну, ты сам знаешь, как это бывает в молодости. Моя мать всегда отгоражи-

вала меня от всего дурного, опасного, уродливого. Я ничего не знал о зле и жестокости жизни. Я был совершенным ребенком, когда меня посвящали в сан. Потом все обрушилось сразу. По воле случая я сделался корабельным священником в Лиссабоне. Это было во время гражданской войны в Испании, и мы оказались в первых рядах зрителей. Я отказывался что-либо видеть, понимать. Отказывался принимать действительность такой, как она есть. Я и мой бог жили в мире, где царили гармония и порядок. А вокруг корчилась в муках подлинная жизнь. Но я не хотел ее замечать. Я видел только моего бога.

На лице Юнаса мука, беспокойство.

Томас. Прости, что я сам с собой говорю, но ты пойми меня правильно. Я только хочу сказать, что мы оба, и ты и я, что мы, каждый по-своему, замкнулись, отгородились. Ты своим страхом... а я...

На лице Юнаса вопрос, мука.

Томас. Ты должен понять. Я плохой пастор. Я выбрал это поприще потому, что мать и отец были люди религиозные, глубоко и искренне набожные. Я хотел им угодить, собственно, даже не любя их. Так я стал пастором, и я верил в бога. (*Короткий смехок.*) В этого немисливо домашнего, отечески добродушного бога, который, конечно, всех людей любит, но меня-то, разумеется, больше прочих.

Томаса сотрясает мучительный приступ кашля, он встает. С трудом переводит дыхание, морщится, гримасничает.

Томас. Бог, гарантирующий надежную защиту ото всех на свете напастей. От страха смерти. От страха жизни. Придуманый бог, заимствованный по кусочкам то оттуда, то отсюда, слепленный моими собственными руками. Понимаешь ли ты, Юнас, какую страшную ошибку я совершил? Понимаешь ли ты, что

за жалкий духовный пастырь должен был получиться из такого замкнутого в себе, изнеженного и трусливого ничтожества?

Юнас все больше пугается.

Томас *(взволнованно)*. Ты представляешь себе мои молитвы к богу, который, как эхо: всегда и на все дает положительный ответ и гарантирует свое благословение.

Юнас весь — напряженное внимание.

Томас. 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. Прижимал к себе в темноте и одиночестве. Единственный человек, которого я допускал к созерцанию моего бога, была моя жена. Она меня поддерживала, подбадривала, помогала мне, затыкала, так сказать, бреши. Ах, наши иллюзии. *(Неожиданно смеется.)*

Юнас испытывает растущий страх.

Томас. Мое равнодушие к евангельским откровениям, моя ревнивая ненависть к Христу!

Юнас. *(смотрит в сторону)*. Я лучше пойду.

Томас. Нет. *(Испуганно)*. Нет. *(Испуганно)*. Нет, не уходи! Ты должен понять, почему я так много говорю о себе самом. Я хочу, чтобы ты понял, кто перед тобой, какой ничтожный, жалкий банкрот. Я не духовный пастырь. Я нищий, и я молю тебя о милостыне!

Юнас. *(испуганно)*. Я очень благодарен господину пастору, что он потратил на меня так много своего драгоценного времени, и господин пастор красиво говорил, очень красиво. Но мне пора. А то Карин будет беспокоиться, куда это я запропастился.

Т о м а с. Пу, еще немного. Пять минут... Всего только...

Юнас садится; очень встревожен.

Т о м а с. Вот так. Теперь поговорим спокойно. Прости, если я несвязно говорил и непонятно, но столько вдруг всего на меня нахлынуло...

Томас встает из-за стола и закрывает дверь в церковь. Становится под расписанием.

Юнас замыкается себе.

Т о м а с. Предположим, что бога нет, что тогда получается?

Юнас смотрит на дверь.

Т о м а с. Жизнь становится такой понятной. Какое облегчение! Смерть — всего-навсего угасание, уничтожение плоти и духа. Людская жестокость, одиночество, страх — все естественно, все само собой разумеется. Страдание непостижимо и в объяснении не нуждается. Звезды, планеты, небеса — все во вселенной возникает само по себе или одно из другого. Никакого Творца, никакого Вседержителя, никакой высшей идеи, головокружительно далекой и необъятной.

Юнас смотрит на дверь.

Т о м а с. Мы с тобой одиноки, ты и я. Мы нарушили единственное человеческое условие — жить с людьми, поэтому мы такие нищие, и безрадостные, и одержимые страхом. О, эта затхлая набожность, это метафизическое бессилие, это унижительное смирение!

Юнас отводит глаза.

Т о м а с. Ты должен жить, Юнас, ведь скоро опять будет лето, мрак не вечен. А твоя клубника, а цветущий жасмин! Как он пахнет! Теплые долгие дни. Это же рай на земле, Юнас. Есть ради чего жить.

Юнас смотрит в стену.

Томас. Мы будем встречаться, ты и я. Будем вспоминать вместе этот мрачный день, станем друзьями. Ведь мы одарили друг друга, разве нет? Ты отдал мне свой страх, я тебе — убитого бога.

Юнас смотрит в сторону.

Томас. Мне нехорошо, у меня жар, все плывет, и мысли разбегаются. Мне совсем плохо... Какой я несчастный...

Он опирается локтями о стол, кладет голову на руки, его трясет озноб, он тихонько стонет, лоб и руки покрываются потом. Постепенно приступ проходит, он успокаивается. Когда он поднимает голову, Юнаса уже нет. Ни звука шагов, ни скрипа дверей. Ни малейшего дуновения. Абсолютное безмолвие. Он подходит к окну.

Ни машины, ни следов. Ни звука. Равномерно и тихо падает снег.

Бог молчит. Искажённое лицо Христа, кровь на лбу и на руках, немой крик за оскалом зубов.

Бог молчит.

Томас *(стонет)*. Боже мой, боже мой, для чего ты меня оставил?

Он входит в церковь. Бьет половина второго, и солнце вырывается из снеговых туч. С далекой высоты за лесом оно швыряет сквозь молчание свой тяжелый красный свет — попадает в каменные стены, в геральдические щиты, в позолоченную резьбу кафедры и темную дыру ризницы. Тяжкое безмолвие наполняет зал до самых сводов, расплющивает резные лики пророков на хорах, давит на могильные плиты с полустертymi надписями. Жизнь ушла. Смертный час...

Томас опускается на колени, потом падает ниц на каменный пол, приподнимается, опираясь на ладони, тяжело дышит.

Томас. Нет. *(Пауза.)* Бога больше нет.

Он встает, стоит неподвижно, прислушиваясь. Неожиданно прорвавшийся солнечный свет ослепляет его. У него кружится голова, спирает дыхание.

Томас. Теперь я свободен. Наконец-то свободен.

В этот момент он замечает Мэрту. Она стоит за кафедрой, защищенная от солнца. Он в изнеможении опускается на одну из скамей клироса. Долгая пауза.

Томас. Ты не заметила, кто-нибудь выходил отсюда?

Мэрта. Нет.

Томас. Ты только что пришла или уже давно здесь?

Мэрта. Когда мы расстались, я хотела идти домой, но потом раскаялась и вернулась. Я вошла в ризницу, вижу, ты сидишь за столом и спишь. Я не хотела тебе мешать и решила подождать здесь.

Томас. Ты не видела Юнаса Перссона?

Мэрта отрицательно качает головой.

Томас. Значит, он не придет.

Мэрта. Ты его ждешь?

Голова Томаса опускается так, что лица не видно за сгибом локтя. Он не отвечает, но через некоторое время она слышит вдруг его голос, хриплый и мрачный, он то и дело прерывается, голова опускается все ниже.

Томас. У меня была слабая... была слабая надежда. Что он все-таки придет. Одно воображение, иллюзии, обман...

Она уже рядом, успокаивает, крепко прижимает его голову к своей плоской груди и твердым пуговицам на шерстяной кофточке. Он начинает кашлять, она отпускает его и садится рядом на скамью.

Томас. Надо привести себя в порядок. Во Фростнесе начало в три.

Мэрта. Я поеду с тобой.

Томас. Нет.

Томас встает, вытирает лицо и глаза. Сморкается. Мэрта отходит на несколько шагов. Дверь, ведущая в церковные сени, открывается, и появляется старуха из Холя, растерянная, дрожащая.

Старуха. Я думала, что автомобиль пастора еще здесь, и вот пришла. Фредриксоновские ребяташки на него наткнулись.

Томас (взволнованно). Так.

Старуха. Тут близко, внизу.

Она показывает рукавицей и испуганно смотрит на Томаса.

Томас. Нашли. Значит, мертвого?

Старуха. Юнаса Перссона. (Кивает.) Он прострелил себе голову из ружья. Земский уже там, осматривает. Ребята его сразу позвали. Я встретила их по дороге сюда. Они страсть как перепугались.

Томас, не отвечая, идет в ризницу, закутывает шею шарфом, сбрасывает ботинки, натягивает валенки. Потом застегивает портфель и надевает кожаные рукавицы.

Мэрта стоит в дверях.

Он идет мимо нее, мимо старухи, через всю церковь, отворяет тяжелые двери, выходит на улицу, спускается к машине.

На солнечном снегу — длинная человеческая тень.

III

На маленькой автомобильной стоянке перед церковными воротами — леденящая тень. Томас открывает дверцу машины, втискивается в промозглый полумрак, заводит мотор, прислушивается к нему некоторое время, потом включает стеклоочистители, которые, натужно скрипя, снимают со стекол налипший толстый слой снега. Когда он включает сцепление, колеса сначала буксуют, но вскоре тяжелая машина повинуется и начинает медленно съезжать вниз по склону к дороге.

Сразу же у поворота к пристани стоит, урча, автомобиль земского. Сам земский и с ним еще кто-то нагнулись над распростертым на земле телом, которое наполовину сползло в канаву. Фредриксоновские ребята стоят немного поодаль, замерзшие, неподвижные, носы у них текут, шапчонки надвинуты на самые брови. Глядят с испугом и любопытством. Один из них держит под мышкой лыжные палки.

Юнас лежит лицом вниз, снег вокруг головы подтаял, кое-где розовеет кровь. Ружье лежит в канаве, одна рука вытянута по направлению к ружью.

Земский вежливо здоровается. Да, да, бесспорно, это самоубийство, никаких сомнений, несчастный случай исключается. Покойный был опытным охотником, с огнестрельным оружием обращаться умел, определенно тут самоубийство. Последние пол-

года он ходил такой мрачный, все о чем-то думал. Тут как-то недавно он, земский, встретил Сёдерберга с верфи, буквально несколько дней назад, они как раз вспоминали Юнаса, как он изменился за последнее время. Нелюдимый такой стал, неразговорчивый, все о чем-то своем думал. Так что тут самоубийство, никакого сомнения. Надо, тем не менее, доставить его в больницу, чтобы выдали свидетельство о смерти. У Фрибергов есть автофургон, можно перевезти в нем.

Стоящий рядом человек вызывается сходить к Фрибергу, узнать насчет автофургона. Все втроем они перетаскивают тело на опушку, в кусты. Земский достает из багажника старый, в пятнах брезент, накрывает им покойника. Ружье он бросает на заднее сиденье, потом оборачивается. Добродушно обращается к ребятам.

Земский. А ну-ка, брысь отсюда!

Мальчики выходят из своего оцепенения, поворачиваются и идут вниз по дороге. Старший волочит за собой лыжные палки.

Земский. Посторожи тут, пожалуйста, я только до дому доеду, позвоню в больницу и в городскую полицию. Столько развели этих чертовых формальностей...

Томас. Поезжай, поезжай, я обожду.

Земский. Если Фриберг подъедет раньше, пусть сразу же грузят и отправляются. Передай ему, сделай одолжение.

Томас кивает, перешагивает через канаву и идет к мертвому. Все разъехались, он остается наедине с Юнасом.

Солнце уходит, гаснут ярко рдевшие края туч, надвигается вечер. Шумят сосны, и снег опять начинает падать густо, нескончаемо.

Абсолютное безмолвие.

Кто-то идет по дороге. Это Мэрта, она приближается большими шагами, глубоко засунув руки в карманы шубки. Заметив Томаса, останавливается у края канавы.

Томас. Посиди пока в машине.

Она колеблется, но потом все же садится. Через некоторое время слышится шум мотора, осторожно подъезжает автофургон. Томас помогает погрузить тело.

Томас. Передайте мэру, что я поехал к фру Перссон.

Приехавшие кивают.

Томас садится в свою машину и трогает.

Томас. Ты забыла в церкви корзинку с кофе.

Мэрта. Завтра возьму.

Через несколько минут они останавливаются у школы — это выкрашенное в красный цвет здание, в нижнем этаже расположены две классные комнаты, в верхнем — квартира учительницы. Во дворе (от дороги к нему ведет узкий подъезд) стоит огромная липа. На ней — несколько вороньих гнезд, мрачные птицы летают вокруг.

Мэрта. Что ж, до свидания.

Томас. До свидания.

Молчат.

Мэрта. Ты дай о себе знать на этой неделе, ладно?

Томас. У тебя, случайно, не найдется аспирина?

Мэрта. Конечно. И микстура от кашля есть.

Томас. Тоже не помешает.

Мэрта. Ты зайди.

Томас. У тебя ведь тетя!

Мэрта. Можешь подождать в классе, пока я сбегая наверх. Я быстро.

Томас подруливает к боковой дорожке, они выходят. У крыльца стоит велосипед Мэрты, весь в снегу. Она поднимает его, вносит в сени.

Направо — классная комната, просторная и обшарпанная. В одном углу — приемник, на стене напротив окна — выставка детских рисунков.

Томас садится за одну из парт. Мэрта идет наверх, слышно, как она разговаривает с теткой — что-то насчет торта. Неожиданно начинают громко каркать вороны, Томас выглядывает в окно.

Через двор медленно идет мальчик в сопровождении огромной немецкой овчарки, которая лениво огрызается на какую-то докучливую ворону. Шум в сенях. Собака и мальчик входят в классную комнату. Томас здоровается, мальчик в ответ тоже — он удивлен и смущен. Собака недоверчиво обнюхивает пасторские сапоги, но решает, видимо, признать его за своего и удаляется обратно в сени.

Томас. Ты чей?

Мальчик. Страндов.

Томас. А сколько тебе лет?

Мальчик. Десять.

Томас. Почему ты вдруг пришел сюда в воскресенье?

Мальчик. В парте одну вещь забыл.

Томас. А собаку как зовут?

Мальчик. Джим.

Томас. Она твоя?

Мальчик. Нет.

Томас. Наверно, старшего брата? Это который у меня к конфирмации готовится?

Мальчик. Да.

Томас. А ты тоже будешь ко мне ходить?

Мальчик. Нет.

Томас. Это почему же?

Мальчик. (смущенно). Не знаю.

Достав из парты пестрый журнал, мальчик стоит перед Томасом, смотрит в окошко и ковыряет пол мокрым от снега носком ботинка.

Томас. Брат говорит, что скучно, да?

Мальчик. Нет. Я не знаю.

Томас. Ты кем будешь, когда вырастешь?

Мальчик поворачивает голову и смотрит Томасу прямо в глаза с выражением снисходительного презрения.

Мальчик. Космонавтом.

Томас *(неожиданно улыбается)*. А, понимаю. Ну что ж, до свидания.

Мальчик вежливо, но молча кивает в ответ, зовет собаку. В это время по лестнице спускается Мэрта. В руках у нее поднос, на нем стакан, бутылка, ложка, корбочки с таблетками.

Мэрта. Здравствуй, Юхан. Ты зачем здесь?

Мальчик *(терпеливо)*. Мне надо было взять одну вещь, которую я забыл в парте.

Он показывает журнал. Мэрта спрашивает его о каком-то Пелле. Мальчик говорит, что Пелле чувствует себя гораздо лучше, он в пятницу уже встал. В середине недели, наверно, придет в школу. Мэрта просит Юхана передать привет родителям. Он обещает. Он уходит вместе с Джимом, который приветливо машет хвостом в сторону учительницы.

Мэрта садится напротив Томаса, ставит на парту поднос, наливает в большую ложку микстуру. Томас покорно проглатывает, морщится, берет стакан с водой.

Мэрта. Осторожно, горячая. Это для полоскания. Надо растворить вот эти лепешки. Мне их тетя дала. Она говорит, очень хорошо помогают.

Томас. Спасибо, не нужно.

Мэрта. Но тетя говорит, у нее очень часто болит горло, и они помогают почти мгновенно.

Томас. Не нужно.

Мэрта. Ну, как хочешь. А вот твой аспири́н. Принести холодной воды запить?

Томас. Спасибо, обойдусь.

Мэрта. Как ты отвечаешь...

Томас молчит, глотает таблетки.

Мэрта. Иногда...

Томас смотрит на нее.

Мэрта. Иногда мне просто кажется, что ты меня ненавидишь.

Томас молчит, глотает.

Молчание, словно зреющий нарыв. Она протягивает ему коробочку с таблетками, он не замечает.

Мэрта (*тихо*). Возьми, если хочешь. У тети целая аптека с собой.

Она снова улыбается, но неуверенно. Томас заматывает вокруг шеи шарф, застегивает пальто.

Мэрта. Можно я поеду с тобой во Фростнес?

Томас. Мне надо еще заглянуть к Перссонам.

Мэрта. Я могу подождать в машине.

Томас. А как же тетин торт?

Мэрта (*печально*). Томас.

Томас. Я хочу, чтоб меня оставили в покое.

Мэрта. Хочешь от меня отделаться?

Томас (*резко*). Прошу тебя, Мэрта! Только не сейчас. О, черт, я не выдержу.

Мэрта. Почему ты хочешь отделаться от меня?

Томас безнадежно машет рукой. Он было уже встал, но теперь снова садится, устало трет ладонями лицо.

Мэрта. Томас, дорогой мой, милый Томас, ты постепенно стареешь. Ты недоволен жизнью, всем на свете, а больше всего самим собой. И вдруг — я в твоих объятиях. Вроде бы не согласуется с общей картиной...

Она останавливается, не договорив. Томас смотрит на нее, зло улыбается, но молчит.

Мэрта *(тихо)*. Или слишком хорошо согласуется?

Томас. Сама видишь.

Мэрта. *(поспешно)*. Я знаю, у тебя свои грезы, дорогой мой Томас. А мне они не нравятся. Иногда я даже презираю их немного. *(Кивает.)* Да, конечно, мне следовало бы быть добрее.

Томас. Это все пустяки, Мэрта.

Мэрта. Не такие уж пустяки. Тебе действительно не повезло. Я знаю, я невыносима со своей опекой. Да. *(Пауза.)* Можешь мне не возражать.

Томас. Хочешь теперь меня выслушать?

Мэрта. Прости, пожалуйста! Я все время одна говорю.

Томас. Мне унизительны все эти сплетни. Раньше никто не интересовался личной жизнью пастора. Пастор был своего рода обязательной принадлежностью, не подлежащей обсуждению, хоть никто, собственно, и не знал, для чего он нужен. А потом пошли эти слухи о нас с тобой. Отвратительные перешептывания, перемигивания. Подумайте только, пастор-то! Ничего себе овечка из стада господня! Ну, да ты сама знаешь.

Мэрта. Значит, в этом вся причина?

Томас. К чему столько презрения.

Мэрта. В таком случае женись на мне.

Томас. Нет. *(Качает головой.)* Нет. *(Пауза.)*

- Мэрта. Томас, милый, как трудно просить за себя самого.
- Томас. Да. Это трудно.
- Мэрта. Ты не можешь, ты не должен меня отталкивать. Это непостижимо — как ты можешь быть таким слепым?
- Томас. Милая Мэрта, не впадай, прошу тебя, в истерику.
- Мэрта. Ты всегда так говоришь, когда видишь, что я плачу. Что ж, я и вправду немного истеричка.
- Томас. Успокойся, пожалуйста. Тетя может услышать.
- Мэрта. Что я могу поделать, если слезы сами текут. Не обращай внимания, продолжай, я тебя слушаю.

Они выжидающе смотрят друг на друга, внезапно нарыв молчания прорывается, и гной вытекает наружу.

- Томас *(спокойно)*. А мне казалось, я это убедительно придумал. Насчет репутации пастора. Это на нее подействует, подумал я.

Мэрта смотрит на него, широко открыв глаза.

- Томас. А ты эту причину отмела и правильно сделала. Я ведь тебе соврал.

Мэрта настораживается.

- Томас. А настоящая причина, главная — в том, что я тебя не хочу.

Мэрта в оцепенении. Молчание.

- Томас. Ты слышала, что я сказал?

Молчание.

- Томас. Мне надоели твои заботы, твоё сюсюканье, твоё болтовня, твои добрые советы, твои подсвечники и скатерочки. Мне осточертела

твоя близорукость и твои потные руки. Твоя робость и твои робкие нежности. Ты вынуждаешь меня входить в подробности жизни твоего тела — то больной желудок, то экземы, то менструации, то отмороженная щека. Я хочу вырваться, наконец, из этой затхлости, этих идиотских подробностей! Я устал от всего этого, от всего, что связано с тобой.

Мэрта. Почему ты не сказал ничего раньше?

Томас. Очень просто. Я хорошо воспитан. С пеленок меня учили, что женщины — существа высшие, достойные поклонения, безупречные мученицы.

Мэрта (спокойно). А твоя жена?

Томас. Ее я любил! Ты слышишь? Я ее любил! А тебя не люблю. Потому что любил ее. И когда она умерла, я тоже умер. И мне абсолютно все равно, живу я или нет и что со мной происходит. Понимаешь ты это? Я любил ее, и она была для меня всем тем, чем ты никогда не сможешь стать, хоть и упорно пытаешься. Когда ты ей подражаешь, получается только отвратительная, жалкая пародия.

Мэрта. (спокойно). Я ее не знала.

Томас. Лучше мне уйти. (С холодным отчаянием.) Лучше уйти, пока я не наговорил чего-нибудь еще похуже.

Мэрта. А бывает еще хуже?

Томас не отвечает.

Мэрта снимает очки.

Томас. Перестань тереть глаза.

Мэрта. Прости.

Томас. Смотри, смотри. Я потерплю.

Мэ р т а *(слабо улыбаясь)*. Я почти не вижу тебя без очков. Ты весь расплываешься, а вместо лица белое пятно — ты какой-то нереальный.

Она сидит задумавшись, тихонько тербит пальцами дужки очков, голова наклонена вперед, широкие плечи ссутулились.

Мэ р т а *(про себя)*. Теперь я понимаю, что поступала неправильно все это время.

Томас придвигает к себе стакан, вертит его в руке, поднимает, подносит ко рту и ставит на место.

Томас *(измученно)*. Мне пора. Надо еще заехать к фру Перссон.

Мэ р т а. Конечно, эта была ошибка. Каждый раз, как я чувствовала к тебе ненависть, я старалась перебороть себя и обратить ненависть в сострадание. *(Смотрит на него.)* Я тебя жалела. Я так привыкла тебя жалеть, что и теперь не могу тебя ненавидеть.

Она улыбается виновато — этой своей чуть кривой иронической улыбкой. Он быстро взглядывает на нее: сутулые плечи, вытянутая вперед шея, большие неподвижные руки, взгляд, ставший вдруг беззащитным и горячим, торчащие из-под жиденьких растрепанных волос мочки ушей.

Мэ р т а. Что будет с тобой — без меня?

Томас. О!

Презрительный жест. Он прикусывает губу. Тяжелый ком отвращения поднимается от желудка к горлу, душит его, он судорожно зевает.

Мэ р т а *(безнадежно)*. О нет, ты не справишься. Ты погибнешь, милый мой Томас. Ничто не сможет спасти тебя. Ты возненавидишь жизнь через себя самого.

Томас. Перестань, пожалуйста. Оставь меня в покое. Помолчи хоть немного.

Он встает, идет к двери, она сидит в той же поникшей позе. Выйдя в сени, он оборачивается.

Томас. Поедешь со мной? *(Пауза.)* Я постараюсь сдерживаться.

Она поднимает глаза. На лице выражение строгости, замкнутости.

Мэрта *(деревянно)*. Ты действительно хочешь? Или просто какой-нибудь новый страх нашел?

Томас. Делай как хочешь, но я прошу тебя.

Мэрта. Хорошо, разумеется, поеду. У меня ведь нет выбора.

Она собирает все на поднос, выносит его в коридор, потом поднимается на несколько ступенек по лестнице, подпоясывая шубку. Томас выходит.

Мэрта *(кричит)*. Тетя! Я вернусь в шесть часов. Ты слышишь? Спит, конечно. Надо подняться посмотреть, не забыла ли она чего на плите.

Она берет поднос, быстро взбегает по лестнице и исчезает наверху. Томас спускается к машине. Следы уже занесло. Он садится в машину, заводит мотор. По дороге идет старик. Он ведет за уздечку большую черную лошадь. И старик и лошадь еле бредут, скользя и увязая в снегу. Проходя мимо, старик здоровается с пастором.

Прибегает Мэрта.

Мэрта. Я захватила еще таблетки.

Томас не отвечает. Нетерпеливым рывком захлопывает дверцу. Она сует коробочку в карман его пальто и усаживается поудобнее. Они едут вниз к дому рыбака. Стекла запотели. Мэрта протирает их рукавицей. Навстречу идет машина с зажженными фарами. Томас включает подфарники.

Монотонно жужжит мотор, звук приглушается снегом, местами покрышки с присвистом раскидывают грязную снежную кашу.

Дорога идет лесом, совершенно прямо, с легким уклоном вниз к морю. Между деревьями — ночь.

Оба сидят молча, погруженные каждый в свои мысли.

Дом Юнаса Перссона — старая дачная постройка, окруженная запущенным фруктовым садом. Ниже по склону — дюны, увенчанные чахлам сосновым леском. Море еще не замерзло, оно серо-черное, бормочет глухо в сумерках.

В кухне горит керосиновая лампа, и в окно видно, как Фру Перссон снует от плиты к столу, у окна, и обратно. Дети сидят за столом и едят. Старшая, полная, совсем взрослая на вид тринадцатилетняя девочка, держит на коленях младшего, терпеливо его кормит.

На конце стола, узким затылком к окну, сидит мальчик. Шея у него обмотана чулком. На другом конце стола — две тарелки, стакан, бутылка пива, прибор. Фру Перссон только было собралась сесть рядом с дочерью, но в этот момент она замечает на крыльце Томаса. Сказав что-то дочери, она выходит в сени и отворяет дверь. Томас входит. В нос ему ударяет запах цветной капусты и лежалых фруктов.

В остатках скупого вечернего света смутно вырисовывается узкий коридорчик с драными обоями на стенах, обшарпанная лестница, ведущая наверх. Лицо женщины — большое, расплывчатое, глаза — как две темные ямы.

Она стоит, держась за ручку двери, отечная, сгорбившаяся, с растрепанными волосами.

Томас. Ваш муж умер, Фру Перссон. Его отвезли в больницу, но ничего нельзя было сделать. Он застрелился.

Рука отпускает дверную ручку, женщина садится на ступеньку лестницы, натягивает юбку на колени, закрывает опухшие ноги. Руки замирают, крепко держат натянутый подол.

Фру Перссон. Значит, одни мы теперь остались.

Томас садится на стул без спинки. Складывает молитвенно руки на коленях, больше по привычке. Сидят молча.

Томас. Помолимся вместе?

Фру Перссон. Нет. Нет, спасибо.

Томас кивает.

Фру Перссон. Пойду скажу детям.

Она берется за перила, тяжело поднимается, протягивает Томасу руку.

Томас. Если я понадоблюсь, я сегодня весь вечер дома. Я имею в виду...

Фру Перссон. Спасибо. Как-нибудь найду на неделе. Надо, само собой, насчет похорон решить.

Томас отпускает ее руку, стоит в нерешительности.

Томас. Я говорил с ним, но что я мог сделать...

Она смотрит на него неподвижным взглядом, мыслями уже где-то далеко отсюда, потом кивает, словно вспомнив о его присутствии.

Фру Перссон. Что ж, вы сделали, что могли.

Томас снова протягивает ей руку, но фру Перссон не замечает. Она уходит на кухню, закрывает за собой дверь.

Выйдя на крыльцо, Томас оборачивается и смотрит в кухонное окошко. Фру Перссон стоит, облокотившись руками о стол, что-то говорит детям, обращаясь главным образом к мальчику. Старшие внимательно слушают, а малыш засунул в рот ложку и старательно ее грызет.

Томас спускается по подгнившим ступенькам. Из темноты появляется собака Юнаса, старая лайка, сначала предостерегающе ворчит, потом подходит к Томасу, недоверчиво его обнюхивает и снова убегает куда-то за дом.

Теперь дорога идет вдоль моря. Здесь светлее, и над морем, на самом горизонте, повисло просвеченное золотом облако — от него во все стороны растекается синева.

Где-то далеко, за островами, мигает маяк. Береговые валуны уже обледенели. Вода — черная, без единого проблеска, лишь чуть белеет на отмелях полоска прибой.

Мэрта. Если ты устал, я могу тебя сменить.

Томас. Спасибо, не надо.

Мэрта. Ты говорил с ней?

Томас кивает.

Дорога сворачивает в сторону от моря. На железнодорожном переезде у станции Фростнес опускается шлагбаум, раздается звонок, и зажигается красный свет. Томас тормозит, выключает мотор. Вдалеке слышен шум поезда.

Томас. Помню, как-то в детстве я проснулся вечером от ужасного страха. На повороте свистел паровоз, ты ведь знаешь, мы жили тогда в старой пасторской усадьбе, у моста. Был вечер ранней-ранней весны — надо льдом, над

лесом стоял удивительный, какой-то неистовый свет. Я вскочил с кровати, начал метаться по комнатам, искал отца. Но в доме было пусто. Я звал, кричал, но ответа не было. Тогда я оделся, как умел, и побежал на берег. И все время плакал и звал отца.

Поезд пронесится в торжественном грохоте, в облаке пара и крутящегося снега. Дребезжат буфера и сцепления, повизгивают тормоза. Вагоны скрипят, наклоняясь на повороте, постукивая на стрелках, и, подлетев к станции, состав со скрежетом останавливается, пыхтя паром, отдуваясь.

Томас. Я вдруг остался без отца, без матери в совершенно мертвом мире. Я буквально заболел от страха. Отец, помню, всю ночь просидел у моей постели.

Мэрта *(рассеянно)*. Какой хороший папа!

Томас. Отец с матерью хотели, чтобы я стал пастором. *(Пауза.)* И я поступил по их желанию.

Шлагбаум медленно поднимается, машина переезжает полотно и поднимается вверх по склону, по направлению к церкви, которая находится на другой стороне поселка.

IV

На маленькой улочке, с ее тремя лавчонками, стоят кучкой подростки. Две девочки, крихтя, везут на санках третью, полозья с трудом идут по тонкому слою снега, задевают землю, и девочки весело хохочут. В снежных сумерках тут и там светятся окошки. Поезд трогается со станции, громко пыхтя и оставляя за собой клубы пара.

Машина сворачивает на вязовую аллею, ведущую к церкви. Само здание не очень старое, постройки примерно начала прошлого века, в строгом, ясном стиле того времени. Кафедра и престол — позднее рококо.

Снег перестал, но сильно похолодало — резкий ветер и ледянящий туман.

Томас объезжает церковь кругом, останавливается за ней. В доме прямо через дорогу, не переставая, лает собака. Начинают звонить колокола, их мощный гул покрывает все другие звуки. Томас и Мэрта сидят некоторое время в машине, слушают.

Мэрта.

Помнишь, летом... Этот звон, когда водная гладь пламенеет от заходящего солнца. И березы. Запах жасмина. «Приходит лето ясное во цвете и красе»¹.

Томас поворачивает голову и смотрит на нее. Она смущается, умолкает. Томас тянется на заднее сиденье за портфелем, на него нападает вдруг кашель, он прислоняется лбом к спинке сиденья.

Тем временем Альгот Фрёвик зажигает на клиросе свечи.

Когда Томас и Мэрта входят в темную, только у алтаря освещенную церковь, он стремительно пронесится мимо них, на ходу вежливо здороваясь,— торопится к выключателю колоколов. Повернув выключатель, он качает головой, бормочет про себя.

Альгот.

Вот досада, на двадцать секунд дольше положенного звонили. Досадно, конечно, но ничего удивительного. Все дело в этих новых свечах. Обычно я ведь всегда успеваю включить колокола, подняться наверх, зажечь свечи и вовремя вернуться обратно. А сегодня такая неудача. Дурацкий случай. Во всем мое жалкое тело виновато — все неповоротливее становится, самые простые вещи занимают все больше времени. А в общем-то невелика беда. Господи, прости меня грешного.

За время этой длинной речи Томас и Мэрта успевают дойти до клироса. Альгот включает электрический свет.

Альгот.

У меня в божьем храме всегда сумерки до самых колоколов. На мой взгляд, электрический свет совсем не способствует благоговенно молитвенному перед службой. Верно ведь, господин пастор? Как вы считаете, фрёкен Лундберг?

С удивительным проворством Альгот достает пасторскую рясу, включает в ризнице электрический камин.

Раскрывает служебник и кладет его на стол перед Томасом, который сел, чтобы снять валенки.

¹ Начало широко известного в Швеции псалма.— *Прим. пер.*

- Томас. Как ваше здоровье, Фрёвик?
- Альгот. Грех жаловаться, господин пастор. При такой погодке легче, конечно, не станет, боли сильные. Но как-никак на ногах.
- Томас. А дома?
- Альгот. Спасибо, хорошо. Супруга устроилась на консервную фабрику, а я по хозяйству. Так что материально с каждым днем все легче становится. А вы сами как? Я слышал, не особенно хорошо?
- Томас. Вы, кажется, хотели о чем-то поговорить со мной?
- Альгот. Да, это очень важно.
- Томас. Вот как.
- Альгот. Помните, я как-то жаловался, что боли не дают мне спать по ночам, и тогда вы посоветовали мне читать что-нибудь, чтобы отвлечься.
- Томас. Помню.
- Альгот. Ну, я взялся за Евангелие. Неплохое снеотворное, должен сказать.
- Томас. *(улыбается)*. Так.
- Альгот. Да, но тем не менее... Дошел я как раз до крестных мук. И вот тут-то взяло меня сомнение. Надо будет обсудить это с пастором Эрикссоном, подумал я.

Альгот устраивается поудобнее на стуле, поднимает руку, опираясь ладонью об стол.

- Альгот. *(крайне возбужденно)*. Крестные муки, пастор! Когда говорят о крестных муках, имеют в виду совсем не то, что надо, верно ведь?
- Томас. То есть?

Альгот.

Имеют в виду прежде всего саму пытку, так сказать. Но ведь ничего особенно ужасного в ней не было. Прошу прощения, это покажется нескромным, но что касается физических мук, то я, смею сказать, испытал не меньше Христа. Кроме того, ведь он мучился очень недолго. Примерно часа четыре или что-нибудь около этого?

Томас смотрит на Альгота.

Альгот.

А я, например, за всеми этими физическими муками вижу другие муки, намного страшнее.

Томас.

Так.

Альгот.

Может, я и ошибаюсь. *(Молчит, обдумывает.)* Но ведь как было в Гефсимане, господин пастор? Все ученики заснули. Они ничего не поняли — ни причастия, ничегошеньки. А когда за ним пришли, они все разбежались. И потом этот Петр, который отрекся. Вы только подумайте, господин пастор, целых три года Христос беседовал с этими самыми учениками, жили бок о бок, все время вместе. И до них просто-напросто не доходило, что он им хотел втолковать. Ни словечка. Они все его покинули. И он остался один. *(Страстно.)* Какая это, должно быть, мука, господин пастор! Понять, что никто тебя не понимает! Остаться одному, всеми покинутым, как раз тогда, когда так нуждаешься в поддержке! Страшнее трудно придумать.

Томас.

(помолчал). Да. Это верно.

Альгот.

Так вот. И это еще не самое худшее! Когда Христа распяли на кресте, и он висел там и мучился, он возопил: «Боже мой, боже мой, для чего ты меня оставил?» Он так страшно кричал. Он думал, что бог-отец на небесах покинул его. И что все, что он проповедывал, была ложь. В последние минуты перед смертью Христа мучило страшное со-

мнение. Вот это-то, наверно, и была самая невыносимая из его мук. Я хочу сказать — то, что бог молчал. Верно ведь, господин пастор?

Томас.

Да, да. *(Кивает, отвернувшись.)*

Мэрта, которая все это время стояла в дверях, слушая излияния Альгота, спускается в проход и садится на одну из скамей в стороне.

Ей слышны голоса в ризнице. Томас кашляет. Альгот выглядывает на секунду, отыскивает ее взглядом. Снова скрывается. Мэрта смотрит на свои ручные часы. На них без десяти три. Все прихожане куда-то запропастились.

Вдруг дверь с шумом распахивается, появляется органист Фредрик Блюм, он торопливо семенит по проходу к клиросу. Замечает Мэрту, кивает ей, подходит, пожимает руку, шумно дышит ей в лицо.

Блюм.

Помяни мое слово, провалится сегодня наша служба. Никого, ни единой души. Кого понесет в такую погоду в божий храм? Ты не в счет. Так сказать, свой человек в доме.

Мэрта.

Жена с тобой?

Блюм.

Куда там! Осталась на крестинах, как хочешь, мол, так и добрайся.

На жирном лице вспухают вены. Добродушное настроение внезапно покидает его, и взгляд светлеет от злости.

Блюм.

А этот пастор, Мэрта, за которым ты так увиваешься, не очень-то он того стоит. Скажу тебе откровенно. Да, да, да, я знаю, что говорю. Не спорь. Сидишь в девках. А на безрыбье вроде бы и рак рыба.

Он смеется, но взгляд по-прежнему пронзительно злой.

Блюм.

Я тебе же добра желаю. Беги отсюда, благо возможность есть. Разор и опустошение ныне в Миттсунде и Фростнесе. Возьми меня, к примеру. Помнишь, было время, я устраивал тут органные вечера. С этим самым дрянным органом. И хор был настоящий. Концерты давали.

Он вытирает рот тыльной стороной ладони, наклоняется совсем близко к Мэрте, шумно дышит, кивает.

Б л ю м. А этот Томас что наделал! Раньше у нас всегда было полно народу, что тут, что в Миттсунде. А все жена, это она его доконала.

Мэрта, не обращавшая внимания на его болтовню, настораживается.

Б л ю м. Вот так, Мэрта. Так оно обстояло, с этой самой любовью. *(Цитирует.)* «Бог есть любовь и любовь есть Бог. Любовь — доказательство бытия Божия. Любовь поистине существует в мире». Мы тоже, видишь, кое-чего понабрались. Внимательно слушали пасторские проповеди. Ох, ты! *(Смеется.)* Смотри, какой там голубок сидит!

Злость улетучилась так же внезапно, как появилась, он отходит на несколько шагов от Мэрты, почесывает левую руку.

Б л ю м. Уезжай, пока можешь.

Он шире раскрывает глаза, словно для того, чтобы яснее видеть. Входит в ризницу, оставляя Мэрту наедине с ее мыслями.

Томас кашляет, глаза покраснели и лихорадочно блестят, он сидит, согнувшись, за столом, читает конспект проповеди. Альгот неслышно возится с чем-то в углке.

Б л ю м. Здорово, старый чахоточник. Нет, нет, убери свою лапу, заражаться не желаю. Ну, что будем делать, пропала наша служба?

Т о м а с. Чувствую я себя неважно.

Б л ю м. Там сидит твоя Флоренс Найтенгейл¹, только и ждет, когда ты позволишь поухаживать за собой. Что до меня, я бы не против соснуть после обеда. Вечером я, понимаешь ли, играю в клубе лесопромышленников. А что скажет Альгот?

А л ь г о т. Я не знаю.

¹ Флоренс Найтенгейл (1820—1910) — английская национальная героиня, медицинская сестра времен Крымской войны 1853—1955 гг. — *Прим. пер.*

Блюм. Я пойду наверх, к органу. Пусть Альгот под-
даст мне знак, когда отзвоните.

Блюм уходит. Томас наливает в стакан воды, принимает
еще две таблетки из данных Мэртой. Альгот подходит к двери
посмотреть.

Томас. Ну, что?

Альгот. (*грустно*). Никого, только Фрёкен Лунд-
берг. (*Виновато.*) То есть, конечно, я не то
хотел сказать.

Томас. Что же делать?

Альгот. Что я могу сказать, господин пастор. Я, ко-
нечно, понимаю, что вам нездоровится и на-
роду совсем нет. Но что я могу сказать.

Он смотрит в пол и на стену, колукает ногтем какой-то
бугорок на штукатурке, смотрит на свои часы, говорит вино-
вато:

Альгот. Пора звонить. Услышат, поторопятся. Если,
конечно, кто идет.

Он торопливо семенит по проходу, на ходу вежливо кланяет-
ся Мэрте, которая даже не смотрит в его сторону. Колокола
приходят в движение — колокольный звон несется, перекрывая
завывание ветра в ледящей мгле.

Мэрту вдруг охватывает непонятное волнение. Чтобы унять
внезапную странную дрожь, она складывает молитвенно руки,
крепко прижимая локти к бокам, и низко склоняет голову.

Мэрта. (*медленно, с паузами*). Если бы я сумела
вызвать его из пустоты, отвоевать у его лже-
бога. Если бы мы могли обрести уверен-
ность, чтоб не бояться выказывать нашу
нежность. Если бы мы могли поверить в ка-
кую-то истину... Если бы мы могли поверить...

Томас поднимается со стула, стоит, дрожа от озноба, посере-
дине комнаты.

Последние отзвуки колокольного перезвона. Сумерки сгу-
щаются. Альгот заглядывает в дверь ризницы.

Томас. Ну?

Альгот. Фрёкен Лундберг все еще здесь. И, может, кто-нибудь еще подойдет, пока споем входной псалом.

Томас смотрит на Альгота.

Альгот. Так будем начинать?

Томас *(кивает)*. Да.

Альгот бросает на Томаса удивленный взгляд. Потом дает знак Блюму на хорах, тот сразу же торопливо начинает вступление.

Альгот спускается в проход, садится на ближайшую скамью и невнятным бормотаньем вторит довольно приятному басу органиста.

Пока поют псалом, Томас выходит к алтарю, опускается на колени, встает, обращает к аудитории бледное, испуганное лицо.

Томас. Свят, свят, свят еси, Всемогущий Боже. Исполнены небо и земля славы Твоей...

Бергман о себе

Как делается фильм

Мечты художника

Демократический театр

Актеры

Непрерывное движение

На съемках «Причастия»



**Материалы этого раздела переведены
Н. Городинской**

Как делается фильм

Однажды в мае во время работы над «Источником» мы вели съемки в провинции Даларна. Было раннее утро, около половины восьмого. Местность здесь неровная, наша группа работала у небольшого озера в лесу. Было очень холодно, и по временам с серого, туманного неба падали немногочисленные снежинки. Мы были одеты весьма разнообразно — в плащи, исландские свитеры, кожаные куртки, старые одеяла, извозчицьи шубы, средневековые костюмы. Наши техники проложили по пересеченной местности около девяти футов ржавых, гнутых рельсов, чтобы можно было передвигать камеру. Помогали все — актеры, электрики, гримеры...

Вдруг кто-то, закричав, показал на небо. Мы увидели журавля, летящего высоко над елями, затем другого и, наконец, нескольких, величественно парящих над нами по кругу. Мы все бросили работу и помчались на вершину ближайшего холма, чтобы получше разглядеть журавлей. Мы долго стояли там, пока они не повернули на запад и не исчезли за лесом. Вдруг я подумал: «Вот что такое делать фильм в Швеции. Вот что может произойти, вот как мы работаем все вместе с нашим старым оборудованием и малым количеством денег, и вот как мы вдруг можем все бросить из-за четырех журавлей, парящих над вершинами деревьев».

Мои ассоциации, связанные с кино, уходят далеко в мир детства.

У моей бабушки была большая старинная квартира в Уппсале. Я любил сидеть под столом в столовой, «слушая», как солнечный

Вступительная статья к сборнику сценариев И. Бергмана «Four screenplays av I. B.», N. Y., 1960.— *Прим. пер.*

свет вливается через огромные окна. Звонили колокола собора, и солнечный свет разливался вокруг. Однажды, когда зима уже сдавалась весне, а мне было пять лет, я услышал звуки рояля в соседней квартире. Играли вальсы, одни только вальсы. На стене висела большая картина, изображавшая Венецию. Когда солнечные лучи пробегали по картине, вода в канале начинала струиться, голуби взлетали с площади, люди разговаривали и жестикулировали. Звонили колокола, но не на Уппсальском соборе, а на картине. А звуки рояля тоже слышались с этой необыкновенной картины.

Ребенок, родившийся и воспитанный в доме священника, рано знакомится с оборотной стороной жизни и смерти. Отец отправлял похороны, свадьбы, крестины, давал советы и готовил проповеди. О дьяволе я узнал рано, и, как ребенку, мне было необходимо его персонифицировать. Тут и появился мой волшебный фонарь. Это был маленький металлический ящичек с карбидной лампой внутри. Я до сих пор помню запах горячего металла — и цветные картинки на стекле: «Красная шапочка и Серый Волк» и другие. Волк-то и был дьяволом, без рогов, но с хвостом и разинутой красной пастью. удивительно реальный, но непостижимый, изображение зла и искушения на цветастой стенке детской.

Когда мне было десять лет, мне подарили мой первый кинопроектор с объективом и лампой. Первая моя пленка была девяти футов длины и коричневого цвета. Она изображала девушку, спящую на лугу. Потом девушка вставала, потягивалась и уходила вправо. Вот и все. Фильм пользовался громадным успехом, демонстрировался каждый вечер, пока не порвался.

Этот маленький хрупкий механизм был моим первым набором для фокусов. И даже сейчас я напоминаю себе, по-детски волнуясь, что я действительно фокусник, ведь кинематограф основан на оптическом обмане. Я высчитал, что если я смотрю фильм, который длится час, я сижу двадцать семь минут в полной темноте. Когда я показываю фильм, я ведь обманываю. Я работаю с аппаратом, конструкция которого основана на использовании определенной человеческой слабости, аппаратом, при помощи которого я могу воздействовать на аудиторию крайне эмоционально — заставить ее смеяться, кричать от страха, улыбаться, верить в сказки, возмущаться, чувствовать себя шокированными, очарованными, глубоко тронутыми или, возможно, зевать от скуки. Таким образом, я либо обманщик, либо, если аудитория сама хочет участвовать в этом, фокусник. Я делаю фокусы таким дорогим и удивительным аппаратом, что любой актер, комедиант всех времен отдал бы за него все, что угодно.

Фильм для меня начинается чем-то очень неопределенным — случайным замечанием, обрывком разговора, неясным, но приятным событием, не связанным с определенной ситуацией. Это могут быть несколько тактов музыки, луч света, пересекший улицу. Таковы мгновенные впечатления, которые исчезают так же быстро, как появляются, но оставляют какое-то настроение, как приятные сны. Это душевное состояние, не само повествование, а нечто, изобилующее богатыми ассоциациями и образами. Больше того, это яркая цветная нить, протянувшаяся из темного мешка подсознания. Если я начну наматывать эту нить, и сделаю это осторожно, получится целый фильм.

Этот примитивный зародыш стремится достигнуть определенной формы, продвигаясь сначала, возможно, лениво и полусонно. Его продвижение сопровождается вибрациями и ритмами, специфическими и уникальными для каждого фильма. Кадры и эпизоды затем создаются согласно этому ритму, следуя законам, рожденным и обусловленным моим первоначальным стимулом.

Если эта эмбриональная субстанция набирает достаточно силы, чтобы воплотиться в фильм, я решаю материализовать ее. Затем наступает момент очень сложный и трудный: трансформация ритмов, настроений, атмосферы, напряжения, последовательностей, нюансов и запахов в слова и фразы, в понятный сценарий.

Это почти невыполнимая задача.

Единственное, что может быть удовлетворительно переведено из этого первоначального комплекса ритмов и настроений, это диалог, но даже и диалог — чувствительная субстанция, которая может оказать сопротивление. Написанный диалог, словно партитура, почти непонятен непосвященному. Его интерпретация требует технической ловкости плюс определенного рода воображения и чувства — качества, часто отсутствующие даже у актеров. Можно написать диалог, но как он должен быть произнесен, в каком ритме и темпе, что скрывается между строк, — все это должно быть опущено из практических соображений. Такой детальный сценарий было бы невозможно прочесть. В своих сценариях я стараюсь сжато изложить ремарки относительно места действия, характеристик и атмосферы, и сделать это понятными терминами, но успех этого зависит от моих литературных способностей и восприимчивости читателя, которые не всегда можно предугадать.

Перейдем теперь к самому существенному, чем для меня являются монтаж, ритм и взаимосвязь кадров — крайне важное третье измерение, без которого фильм будет просто-напросто мертвым фабричным изделием. Здесь я не могу точно дать ни ключа, как в оркестровой партитуре, ни особой характеристики темпа, определяющего взаимоотношения входящих сюда элементов. Мне

представляется невозможным определить, каким образом фильм начинает «дышать» и пульсировать.

Я всегда мечтал о своего рода нотописи, которая бы давала возможность изложить на бумаге все оттенки и нюансы моего видения, которая бы регистрировала внутреннюю структуру фильма. Когда я попадаю в атмосферу студии, в художественном отношении губительную, когда голова и руки у меня переполнены банальными и раздражающими деталями, неизбежными в киноделе, я трачу порой колоссальные усилия, чтобы вспомнить, как первоначально представлялся мне тот или иной эпизод и как соотносятся между собой эпизод, снятый четыре недели назад, и сегодняшний. Если бы я мог все выразить себе ясно, в понятных символах, эта проблема была бы почти решена и я мог бы работать с полной уверенностью, что в любое время смогу проверить соотношение между частью и целым, смогу управлять ритмом, течением фильма.

Таким образом, сценарий *технически* очень несовершенная основа для фильма. В этой связи есть еще очень важное обстоятельство, которое я хотел бы отметить. Кино не имеет ничего общего с литературой; характер и сущность эти двух форм искусства обычно противоречат друг другу. Возможно, это как-то связано с процессом восприятия. Написанное слово читается и усваивается сознательным усилием воли и интеллекта, постепенно оно оказывает влияние на воображение и эмоции. В кино процесс другой. Когда мы воспринимаем фильм, мы сознательно отдаемся иллюзии. Отбросив волю и интеллект, мы открываем кино путь к нашему воображению. Последовательность кадров воздействует непосредственно на наши чувства.

Подобно этому действует музыка; я бы сказал, что ни один вид искусства не имеет столько общего с кинематографом, как музыка. Оба воздействуют на наши эмоции непосредственно, минуя интеллект. Кинематограф в основном — ритм, вдох и выдох в непрерывной последовательности. Еще с детства музыка стала для меня великим источником освежения и бодрости, и часто я воспринимаю фильм или пьесу музыкально.

В основном из-за этой разницы между кино и литературой мы должны избегать делать фильмы по книгам.

Иррациональная составляющая литературного произведения часто непереводаима в визуальные категории, и в свою очередь она разрушает специфическое иррациональное измерение кинематографа. Если все же, несмотря ни на что, мы захотим перевести литературное произведение на язык кино, мы должны будем прибегнуть к огромному количеству сложных ухищрений, которые часто приносят ничтожные или никакие результаты в сравнении с затраченными усилиями. Сам я никогда не стремился стать писателем. Я не

хочу писать романов, рассказов, очерков, биографий, даже пьес. Я только хочу делать фильмы — фильмы об обстоятельствах, напряженных ситуациях, картинах, ритмах и характерах, которые по той или иной причине важны для меня. Кинематограф со своим сложным процессом рождения — мой метод обращения к людям. Я кинематографист, а не писатель.

Итак, написание сценария — трудный период, но полезный, ибо он заставляет меня логически проверить верность моих идей. Делая это, я сталкиваюсь с конфликтом — конфликтом между моей потребностью передать сложную ситуацию визуальными образами и моим стремлением к абсолютной ясности. Я не делаю своих фильмов исключительно для себя и немногих избранных. Они сделаны для обычной публики. Желания публики обязывают, но иногда я рискую и следую моему собственному импульсу, и я убедился, что публика может быть удивительно восприимчива к самым оригинальным линиям развития.

Когда начинаются съемки, самое важное, чтобы все, кто со мной работает, ощущали определенный контакт, чтобы все мы сообща разрешали конфликты, возникающие в ходе работы. Мы все должны бить в одну точку, чтобы выполнить нашу работу. Иногда это приводит к спорам, но чем яснее и определеннее руководство к действию, тем легче достичь цели. Это основа моей режиссерской работы и, возможно, объяснение многого из той чепухи, которая обо мне написана.

Так как я не могу позволить себе принимать близко к сердцу то, что люди думают и говорят обо мне лично, я считаю, что критики имеют полное право толковать мои фильмы как им вздумается. Я отказываюсь толковать мои фильмы для других, и я не могу сказать критикам, что им думать; каждый волен понимать фильм по-своему, фильм может привлекать его или отталкивать, ибо он создается для того, чтобы вызвать какую-то реакцию. Если аудитория не реагирует, значит фильм ничего не стоит.

Я не хочу этим сказать, что нужно любой ценой быть небезразличным для публики. О том, как важно быть оригинальным, говорилось очень много, я считаю это глупым. Либо вы оригинальны, либо — нет. Для художников вполне естественно брать друг у друга и давать друг другу. Для меня самым большим в жизни литературным переживанием был Стриндберг. Есть у него вещи, от которых у меня до сих пор шевелятся волосы на голове, — «Жители Хемсё», например. Моя мечта поставить когда-нибудь «Dream play»¹ Стриндберга. Постановка этой пьесы Моландером в 1934 году была для меня крупным событием.

¹ «Игра сновидений» (англ.). — Прим. пер.

В моей личной жизни есть немало людей, которые много для меня значат. Мои отец и мать, безусловно, чрезвычайно важны для меня, не только сами по себе, но и потому, что создали для меня мир, против которого я восставал. В моей семье царил дружеская, сердечная атмосфера, которую я, чувствительный молодой стебелек, презирал, против которой восставал. Но этот строгий среднебуржуазный дом был для меня стеной, которую я бомбардировал, я оттачивал себя на нем. В то же время он многому меня научил — действительности, пунктуальности, чувству финансовой ответственности, что, возможно, и буржуазно, но немаловажно для художника. Теперь как режиссер я честен, много работаю и крайне осторожен. В моих фильмах много добротного ремесла, и моя гордость — гордость хорошего ремесленника.

Среди людей, имевших значение для моего профессионального развития, назову Торстена Хаммарена из Гётеборга¹. Я приехал туда из Хельсинборга, где в течение двух лет возглавлял муниципальный театр. Я совсем не понимал, что такое театр. Хаммарен учил меня в течение четырех лет, которые я жил в Гётеборге. Затем, когда я делал первые шаги в кинематографе, меня многому научил Альф Шёберг (режиссер «Травли»). После моего первого неудачного фильма меня действительно научил, как делать фильм, Лоренс Мармстедт. Среди многих вещей, которым учил меня Мармстедт, было одно нерушимое правило: всегда смотри на свою работу холодным и ясным взглядом. «Будь чертом по отношению к самому себе, когда ты в просмотровой комнате крутишь результаты вчерашних съемок». Надо назвать также Герберта Гревениуса, одного из немногих, кто верил в меня, как писателя. Мне было трудно писать сценарии, они были больше похожи на драмы, непременно с диалогом. Он меня очень ободрял.

Наконец Карл-Андерс Дюмлиг, мой продюсер. У него хватило безумия верить больше в чувство ответственности художника, чем в калькуляции прибылей и убытков. Таким образом, у меня есть возможность работать с абсолютной искренностью и прямоотой, что для меня необходимо, как воздух, и в этом кроется одна из важнейших причин, почему я не хочу работать вне Швеции. В тот момент, когда я потеряю эту свободу, я перестану быть режиссером, ибо искусство, построенное на компромиссах, — не искусство. Для меня важнейшим в кино является свобода моего творчества.

В наше время пишущий художник вынужден ходить по канату без спасательной сетки. Он может быть фокусником, но его фокусы не обманут продюсера, директора банка или владельца театра,

¹ Руководитель Гётеборгского драматического театра, вместе с которым Бергман работал в Гётеборге (умер в 1962 г.). — *Прим. пер.*

если публика отказывается смотреть фильм и выкладывать деньги, на которые продюсер, директор банка и владелец театра могли бы жить. Фокусник может тогда лишиться волшебной палочки. Я хотел бы подсчитать, сколько таланта, инициативы и творческих устремлений погублено в безжалостной мясорубке киноиндустрии. То, что раньше было для меня игрой, стало борьбой. Неудачи, критика, безразличие публики — все это ранит сегодня сильнее, чем вчера. Жестокость индустрии налицо, — и все же, она может иметь свои положительные стороны.

Но довольно о людях и киноделе. Меня спрашивали, как сына священника, о роли религии в моем мировоззрении и в моей работе. Мне кажется, что религиозные проблемы всегда живы. Я никогда не переставал ими заниматься; это продолжается непрерывно. Но это происходит на интеллектуальном уровне, а не на эмоциональном. Религиозные эмоции, религиозная сентиментальность — от этого всего я давно избавился (надеюсь). Религиозная проблема для меня — интеллектуальная проблема: отношение моего ума к моей интуиции. Результатом этого конфликта обычно бывает нечто вроде Вавилонской башни.

Что касается философии, то для меня имела колоссальное значение одна книга: «Психология личности» Эйно Каила¹. Его тезис о том, что человек живет, строго согласуясь со своими потребностями — отрицательными или положительными, — меня потряс, но это была ужасная правда. И я строил на этом фундамент.

Меня спрашивают о моих художественных замыслах. Это трудный и опасный вопрос, и обычно я даю на него уклончивый ответ. Я пытаюсь рассказывать правду о людях, правду, какой она мне представляется. Этот ответ удовлетворяет как будто всех, но он не совсем точен. Я предпочитаю описывать то, что мне хотелось бы иметь своей целью.

Есть старый рассказ о том, как в Шартрский собор попала молния и сожгла его до основания. Тогда на место пожара стали стекаться тысячи людей со всех концов света, словно гигантская процессия муравьев. И все вместе они снова построили собор на старом месте. Они работали до тех пор, пока окончательно не восстановили весь собор, это были мастера-каменщики, художники, рабочие, клоуны, дворяне, священники, бюргеры. Но имена их остались неизвестными, и никто до сих пор не знает, кто же построил Шартрский собор.

Не принимая во внимание мои собственные убеждения и сомнения, которые неважны в данной связи, я считаю, что искусство утратило свой творческий стимул в тот момент, когда оно порвало

¹ Финский философ и психолог (родился в 1890 г.) — *Прим. пер.*

с религией. Оно разорвало свою пуповину и сейчас живет собственной бесплодной жизнью, порождая само себя и вырождаясь. В прежние времена художник оставался неизвестным, он работал во славу господ. Он жил и умирал, будучи не более и не менее значительным, чем другие ремесленники; «вечные ценности», «бессмертие», «шедевр» — все эти термины были к нему неприменимы. Способность творить была даром. В те времена процветала непоколебимая вера и естественное смирение.

В наше время личность стала высочайшей формой и величайшим проклятием художественного творчества. Мельчайшая царапина, малейшая боль, причиненная личности, рассматривается под микроскопом, словно это категория извечной важности. Художник считает свою изолированность, свою субъективность, свой индивидуализм почти святыми. Так в конце концов все мы собираемся в одном большом загоне, где стоим и блеем о нашем одиночестве, не слушая друг друга и не понимая, что мы душим друг друга насмерть. Индивидуалисты смотрят пристально один другому в глаза, и все же отрицают существование друг друга. Мы блуждаем по кругу, настолько ограниченному нашими собственными заботами, что больше не можем отличить правды от фальши, гангстерских прихотей от чистейших идеалов.

Поэтому, если меня спросят, каким я представляю себе общий смысл моих фильмов, я ответил бы, что хотел бы быть одним из строителей храма, что вознесется над равниной. Я хотел бы создать голову дракона, ангела, дьявола — или, возможно, святого — из камня. Все равно кого; главное — чувство удовлетворения. Независимо от того, верующий я или нет, христианин или нет, я внес бы свою лепту в коллективное строительство собора.

Мечты художника

Потребность к творчеству всегда появлялась во мне словно голод. С известным удовлетворением я констатировал эту потребность, но ни разу за всю мою сознательную жизнь я не задавался вопросом, почему возникает этот голод и почему он настойчиво требует удовлетворения. Теперь же, в последние годы, когда он начал ослабевать и превращаться во что-то иное, я ощущаю особую необходимость в том, чтобы найти причину моей «творческой деятельности».

Предисловие к сценарию фильма «Персона». Stockholm, P. A. Norstedt Söners förlag, 1966.

Одно из самых ранних воспоминаний моего детства — желание показать, чего я достиг: успехи в рисовании, умение кидать мяч в стенку, первые попытки в плавании.

Помню, у меня было сильное желание заставить взрослых заметить меня, напомнить им, что я существую. Мне всегда казалось, что мои близкие проявляют ко мне недостаточный интерес. Поэтому, когда действительность уже не давала материала, я начинал фантазировать, развлекая своих сверстников невероятными историями о своих тайных подвигах. Это были вымученные фантазии, неотвратимо разбивавшиеся о здоровый скепсис внешнего мира. В конце концов я отказался от общения и оставил мир грез только для самого себя. Одержимый вымыслами, ищущий общения ребенок вскоре превратился в обиженного, изобретательного и подозрительного мечтателя.

Но мечтатель может быть художником лишь в мечтах. Потребность заставить людей слушать, откликаться, ощущать тепло общения осталась. Она становилась тем сильнее, чем теснее смыкалась вокруг меня тюрьма одиночества.

Таким образом, почти неизбежно моим средством выражения становится кинематограф. Меня поняли, когда я заговорил на языке, обходящем слово, которым я не владел, музыку, над которой я был не властен, живопись, к которой я был равнодушен. Внезапно я получил возможность общаться с внешним миром при помощи языка, идущего буквально от души к душе, почти сладострастным образом избегающего контроля разума.

Как изголодавшийся ребенок, набросился я на новое средство общения и в течение двадцати лет без устали и с какой-то яростью рассказываю сны, душевные переживания, фантазии, взрывы безумия, неврозы, муки веры, чистые вымыслы. Мой голод всегда обновлялся. Деньги, слава, успех были поразительными, но не имеющими значения для моего стремительного движения. Всем сказанным я не умаляю того, что, возможно, сделал за это время. Думаю, что сделанное имело и, быть может, имеет определенное значение. Меня успокаивает тот факт, что я могу теперь рассматривать прошлое в новом и менее романтическом свете. Искусство как самоудовлетворение тоже, конечно, важно для художника.

В настоящее время положение менее сложно, менее интересно, а главное — менее парадно.

И если быть до конца искренним, то я считаю, что искусство (не только киноискусство), значения не имеет. Литература, живопись, музыка, кино и театр сами себя оплодотворяют и рождают. Возникают и уничтожаются новые мутации, новые комбинации. Извне процесс выглядит нервно-жизненным — страстное желание художников для себя и для все более рассеянной публики проеци-

ровать картины мира, который больше не интересуется, о чем художники думают. В некоторых немногих резервациях художников наказывают, искусство считается чем-то опасным, что надо заглушать и регулировать. Но в общем искусство свободно, бесстыдно, безответственно и, как уже сказано, — это процесс интенсивный, почти лихорадочный, мне кажется, он похож на змеиную кожу, наполненную муравьями. Змея сама давно мертва и съедена, лишена яда, но кожа движется, наполненная деятельной жизнью.

Если я констатирую, что я — один из этих муравьев, то я должен спросить себя, стоит ли продолжать эту деятельность. И ответ будет положительным, несмотря на то, что я считаю театр старой соержанкой, выдавшей лучшие времена; несмотря на то, что я и многие другие находят фильмы о диком Западе более стимулирующими, чем фильмы Антониони или Бергмана; несмотря на то, что новая музыка дает нам ощущение удущья в математически-разреженном воздухе; несмотря на то, что живопись и скульптура становятся бесплодными и чахнут от собственной свободы; несмотря на то, что литература превращается в грудку слов, ничего в себе не несущих и безопасных.

Есть поэты, никогда не пишущие стихов, они строят свою жизнь как поэму; есть актеры, никогда не играющие на сцене, но они разыгрывают свою жизнь как интереснейшую драму. Есть художники, никогда не берущиеся за кисть, ибо, закрыв глаза, они на обратной стороне своих век создают прекраснейшие произведения искусства. Есть кинорежиссеры, живущие в своих фильмах, но они никогда не злоупотребляют своим талантом, чтобы отснять эти фильмы на пленку.

Думаю, что так же точно пора отбросить театр, так как мы живем в центре драмы, непрерывно взрывающейся в виде локальных трагедий. Нам не нужна музыка, ибо наш слух каждую минуту бомбардируется мощными звуковыми ураганами, где барьер боли уже достигнут и преодолен. Нам не нужна поэзия, ибо новая картина мира превратила нас в функционирующих животных, связанных с интересными, но, с поэтической точки зрения, непригодными проблемами обмена веществ.

Человек (как я ощущаю себя и внешний мир) сделал себя свободным, ужасающе, головокружительно свободным. Религия и искусство продолжают жить по добросердечию, это просто вежливость по отношению к прошлому, благосклонная забота о гражданине, который все больше нервничает в свободное время.

Все это — моя субъективная точка зрения. Я убежден, что у других восприятие более сбалансированное и объективное.

Если теперь я, приняв во внимание всю эту скуку и тоску, несмотря ни на что, буду продолжать заниматься искусством, то

это произойдет по очень простой причине. (Я отбрасываю здесь чисто материальную сторону.)

Причина эта — *любопытство*. Безграничное, никогда не утихающее, постоянно обновляющееся, нестерпимое любопытство. Оно гонит меня вперед, оно ни минуты не дает мне покоя, оно полностью заменяет тот голод, то стремление к общению, которое было у меня в прошлом.

Я чувствую себя словно осужденный на долгий срок, который вдруг очутился в гуще грохочущей, воющей, фыркающей жизни. Меня охватывает необузданное любопытство. Я фиксирую, наблюдаю, ничего не пропускаю, все вокруг невероятно, фантастично, пугающе или нелепо. Я ловлю летящую пылинку, быть может, это фильм,— какое это имеет значение: никто, кроме *меня самого*, не находит это интересным, стало быть, это фильм. Я ношусь со своей выловленной вещью, я весело — или грустно — работаю. Я толкаюсь с другими муравьями, мы производим колоссальную работу. Змеиная кожа шевелится. Это, и только это, *моя правда*. Я не требую, чтобы она стала правдой для кого-либо другого, да и все это достаточно мизерно в сравнении с вечностью. Но как основание для художественного творчества на ближайшие несколько лет — этого вполне достаточно, по крайней мере для меня.

Быть художником ради самого себя не всегда приятно. Но в этом есть одно великолепное преимущество: общность художника со всеми, кто существует ради самого себя. Вместе получается, очевидно, довольно большое братство, существующее, таким образом, в эгоистическом обществе на теплой, грязной земле, под холодным и пустым небом.

Демократический театр

— Идешь ли ты по старому патриархальному пути Торстена Хаммарена?

— Пожалуй, не знаю... Торстен Хаммарен был представитель своего рода просвещенной деспотии; я же пытаюсь создать демократический театр. Но Хаммарен научил меня бесконечно многому. Одно его свойство некоторых отпугивало — он был чрезвычайно, неподкупно правдив, прям. Казалось, он мог бы быть несколько более дипломатичен с людьми, более мягок и осторожен. Теперь я понял, что эта прямота — единственный метод. Когда нужно сказать так много такому огромному количеству людей, ни в коем случае нельзя кривить душой, иначе рискуешь получить две версии одной и той же вещи. Еще одному научил меня Хаммарен, за что я ему бесконечно благодарен: в искусстве надо быть точным. Импровизировать нельзя, надо готовиться, надо быть тщательным, надо планировать. Только когда все тщательно подготовлено, когда все отработано, тогда можно начинать импровизацию.

— Тебе надо заставить действовать огромную организацию.

— Да, ведь речь идет не только о выборе пьес и актеров, как кажется с первого взгляда, — речь идет о театре в целом. Не только Драматен², но и шведский театр вообще сейчас в периоде реорганизации. Сейчас пересматривается все — вопросы обучения кадров, вся деятельность театров для детей, организация работы в театре.

— Значит, придется отложить творческую работу и заняться лишь реорганизацией — масса канцелярщины, как это все совместить?

— Это не так тяжело, как кажется. Сравни с кино — я уже двадцать лет занимаюсь кино, а там девяносто пять процентов ра-

«RADIO OCH TV», 1964, № 18.

¹ С 1963 по 1967 г. Бергман был художественным руководителем Королевского драматического театра в Стокгольме. Свою театральную деятельность он начал в 40-е гг. на маленьких экспериментальных сценах в Стокгольме, в 1944 г. был руководителем городского театра в Хельсингборге, затем был режиссером в театрах Гётеборга и Мальме. В 1961 г. стал режиссером Стокгольмского королевского оперного театра. В числе его театральных постановок — «Чайка» Чехова, «Похождение повесы» Стравинского и др. — *Прим. пер.*

² Название Королевского драматического театра в Стокгольме. — *Прим. пер.*

боты — одна лишь организация, администрация и планирование. Пять процентов — творческая работа. Когда ставишь пьесу, процентное соотношение, возможно, иное, но в какой-то мере я воспринимаю свою работу в Драматен, как осуществление большой постановки, огромной, которую нужно долго, долго ставить. Сажу ли я в кабинете и решаю, нужен ли нам гардероб на галерке, или репетирую «Три ножа из Вей» Мартинсона¹ — все равно, все это проявления одного общего дела.

— Обычно кажется, что руководителю театра некогда самому ставить пьесы. Не останавливается ли из-за этого вся работа в театре?

— Нет. Руководитель театра должен иметь хороших помощников, которые дали бы ему возможность заниматься самым важным — находиться в сердце театра. А сердце театра — это актеры, — а именно актеры на сцене — не актеры в канцелярии, куда они приходят по всяким своим делам. Я считаю это, пожалуй, самым главным. По-моему, руководитель театра, который не ставит пьес постоянно, подобен курице, которая не ходит к петуху, — в конце концов она перестает нестись. 95 процентов всех вопросов, возникающих на театре, — чисто профессиональные, театральные вопросы.

— Ты считаешь, что во главе такого театра, как Драматен, должен стоять художник, а не чистый администратор?

— Да. Я не хочу сказать ничего плохого о второй альтернативе, в ней есть свои хорошие стороны, но, по-моему, для того, чтобы театр действительно жил и развивался, и жил экспансивно, — во главе должен стоять художник... Театр должен расширяться, чтобы не умереть, чтобы не остаться «прелестным театриком», какой-то башней из слоновой кости, которая служит определенной, постоянной публике. Важно воспитать молодую театральную публику. И, пожалуй, больше всего меня волнует создание театра для юношества. В будущем году мы расширим деятельность в этом направлении. Мы имеем в виду молодежь от четырнадцати до семнадцати-восемнадцати лет. Иначе она потеряна для театра. Гитлеристы получают возможность посещать нашу большую сцену² как можно чаще, по своим школьным пропускам они могут купить

¹ Харри Мартинсон — прогрессивный шведский писатель и поэт (родился в 1904 г.). — *Прим. пер.*

² Драматен имеет две сценические площадки. — *Прим. пер.*

билет дешевле, всего за пять крон. Эта молодежь была до сих пор самой лучшей нашей аудиторией. По чуткости, скорости реакций, интенсивности переживаний и энтузиазму она далеко превосходит нашу обычную публику... Драматен довел один стиль актерской игры до совершенства, но я считаю, что мы должны теперь развиваться по разным линиям. учиться заново и интересоваться новыми проявлениями жизни. Мы, безусловно, сохраним и прекрасную старую традицию нашего театра, но одновременно мы должны внедрять новое... Если мне удастся сделать Драматен «театральным театром», театром актеров, зеркалом, которое отражает все оттенки, нюансы лица, чувства, какие есть, оставаясь действительно настоящим театром, я буду очень благодарен и счастлив. Я хочу, чтобы театр, который я буду представлять, был настоящим театром, ужасно живым театром, где коллектив режиссеров, актеров и писателей вместе творит действительность, которую нельзя создать никаким другим путем, кроме театра.

Актеры

— Давно известно, что ты почти всегда пишешь свои сценарии для заранее намеченных актеров. Чем это можно объяснить?

— Причина крайне проста: актер со своими специфическими средствами выражения уже налицо. Это не сложнее, чем, например, в случае с Моцартом, писавшим свои оперные партии для определенных певцов. Он знал, на что способен тот или иной певец, и писал так, чтобы партия звучала красиво именно в его исполнении. Я просто пользуюсь, если можно так выразиться, знакомыми мне инструментами, и уж использую я их на полную мощность.

— Но ведь время от времени ты все же меняешь эти инструменты?

— Видишь ли, раньше мне иногда хотелось иметь, так сказать, рупор для выражения своих собственных идей и представлений. Впоследствии я старался добиваться возможно большей объективности. Не могу сказать, например, чтобы в фильме «Как в зеркале» кто-нибудь из четырех занятых там актеров являлся рупором моих идей. То же самое касается «Причастия» и «Молчания».

— А не случается ли, что ты попадаешь под влияние личности актера, когда пишешь ту или иную роль?

— Возможно, в каких-то мелочах, в деталях.

— Ты ведь часто приглашаешь одних и тех же актеров в несколько фильмов подряд?

— Это верно, но такова уж техника кино. У нас так мало времени на творчество. Сам творческий процесс становится настолько концентрированным, что очень хорошо, если знаешь друг друга заранее и не приходится тратить время на лишние разговоры.

— Но когда ты вдруг меняешь актеров, ты делаешь это потому, что публика легко устает от одних и тех же лиц, или же это связано с переменной тематикой фильма?

— Дело, конечно, лишь в смене темы.

— Но ведь все равно остается риск, что публика — это особенно касается кинопублики — устанет...

— Я смотрю на это по-другому. Для меня самое важное, чтобы актер получил возможность перевоплощения от роли к роли.

— У тебя они чаще всего получают такую возможность. Но у менее опытных режиссеров мы зачастую видим, как актер лишь варьирует свою предыдущую роль.

— Да, если актер предоставлен самому себе, не получает указаний режиссера, то он часто возвращается к тому, что он делал раньше; создает, так сказать, попури из старых мелодий. Он чувствует себя безопаснее там, где уверен, что справится.

— Придерживаешься ли ты каких-либо определенных теоретических взглядов на актерское искусство? Станиславский, например, утверждал, что режиссер по отношению к актеру — то же самое, что акушерка по отношению к роженице.

— Но ведь в этом, в сущности, нет ничего революционного. Это подсказывает простой театральный опыт. Я обычно формулирую это так: моя задача — создать для актера атмосферу спокойствия и уверенности, а эта атмосфера, в свою очередь, стимулирует актера на создание образа, способствует более полной его отдаче. Когда актер знает, что за ним следят, но следят с любовью и заботой, с умной требовательностью, он чувствует себя увереннее и выказывает лучшие стороны своего таланта.

— Кажется, что это легко, но на самом деле, это, очевидно, невероятно трудно?

— Когда как. Я стараюсь создать такие отношения с актером, чтобы он мне доверял. Актера ведь нельзя обмануть. Он всегда инстинктивно чувствует, направлено ли мое «радарное устройство» на него или нет. И еще это вопрос тренировки. Сначала я этого не осознавал. Когда я был моложе, я делал это словно бы автоматически, потому что любил актеров. Я преклонялся перед ними и любил их, а актер способен на чудеса, когда чувствует, что перед ним преклоняются. Тогда он буквально расцветает. Это вполне естественно. Так что это началось еще тогда. Затем постепенно у меня выработалась вполне сознательная позиция по отношению к актерам, и я научился быть для них поддержкой, по мере того как накапливал собственный опыт. Но самое существенное — это любовь к актеру, к самой сущности актера, его мукам, поискам, его творчеству.

— Значит, хорошего результата можно достичь только при абсолютном взаимопонимании?

— Да, или при абсолютном отсутствии такового... Я имею в виду столкновения, борьбу. Ведь есть примеры, когда колоссальные результаты достигались именно в результате такого единоборства. Но это требует огромной отдачи с обеих сторон и является мучительной процедурой. Я лично на это не способен.

— Ты не раз утверждал, что не доверяешь непрофессиональным киноактерам.

— Я считаю, что дилетантство в любой области отвратительно. Но в отдельных случаях, конечно, к нему позволительно прибегать. Используют же в кино котов и собак. Снимают же детей, не так ли? Но в этих случаях и подход совсем иной.

— Почему же тогда итальянские и французские кинематографисты, например, поразительно часто приглашают непрофессиональных актеров?

— Потому что они гораздо чаще прибегают к последующему озвучиванию, чем мы, то есть в их фильмах мы видим мимику и жесты любителя, а слышим голос опытного актера. Мы очень часто забываем об этом, высоко оценивая многих непрофессиональных актеров. Кроме того, естественно, при желании и из любителя можно выжать максимум. Само по себе это не так уж и трудно. Но мне лично работать таким образом очень неприятно. Я никогда не старался фотографировать действительность. Я отображаю действительность, но не фотографирую ее.

— Какова разница между хорошим киноактером и хорошим театральным актером?

— Никакой. Просто техническая кухня различная. В кино каждый день создается новый, совершенно готовый кусочек фильма, а в театре актер воссоздает всю роль от спектакля к спектаклю. В первом случае — действие единовременное, действие настоящего момента, во втором — действие повторяющееся. После того как актер кино отснялся в той или иной сцене, он никогда не думает: «Так ли я сделал?» — потому что ему не придется этого повторять. Но в театре актер должен все время думать: «Как я это сделал?» — потому что ему не только придется это повторить на завтрашней репетиции, но все это должно закрепиться и стать частью единого целого, которое он будет потом воспроизводить вечер за вечером на сцене.

— Но лицо, мимика все же в кино гораздо больше значат?

— Нет, просто техника различная. Взгляд актера, осанка, мускулатура, голос, походка, манера стоять — всегда одинаковы. Только направленность, так сказать, разная. Напрашивается сравнение с выключателем, который поворачивается в двух различных направлениях. Это замечаешь ежедневно, когда работаешь с актером, играющим по вечерам в театре, а утром являющимся в киностудию. Тогда нужно с его помощью как бы повернуть выключатель в другую сторону. Но это все время тот же самый актер, используется все тот же ток.

— Можешь ли ты назвать зарубежных актеров, с которыми тебе хотелось бы работать?

— Как же его фамилия, этого высокого, удивительного актера, который играл Дон-Кихота? — Черкасов! Я был просто потрясен. И Анна Маньяни... О ней часто говорят как о вулкане или чем-то подобном, и это «вулканическое» заключается, на мой взгляд, в ее колоссальном актерском мастерстве. Ее игра позволяет нам видеть всё как бы через увеличительное стекло, удешаляющее истинные размеры предметов. Ею я бесконечно восхищаюсь. Жанна Моро, по-моему, тоже блестящая актриса, одна из по-настоящему больших актрис.

— А в американском кино другие типы актеров?

— Ты имеешь в виду «personality»? Джеймс Стюарт — сильный актер, так же как Генри Фонда, и чудесный Кэри Грант!

Непрерывное движение

— Я хотел бы поговорить немного о сегодняшнем положении в кино (и о тебе, и о других режиссерах), и поэтому начну с того, что ты писал в передовой к «Биографбладет» пятнадцать лет назад: «Я не считаю, что кино находится сейчас в состоянии кризиса. По-моему, оно в состоянии переломного возраста и стоит перед почти экзистенциалистским выбором. По-моему, сейчас необходимы большая осторожность, смелость и любовь. То, что произойдет в ближайшем будущем, будет иметь большое и решающее значение». Считаешь ли ты, что был прав тогда?

— Да, думаю, что я был в высшей степени прав. Ведь когда смотришь фильмы, а их с возрастом смотришь все больше, то замечаешь, что эти самые экзистенциалистские решения, эта самая смелость и любовь, собственно, существовали всегда. Просто мы

здесь, в нашей варварской стране, так мало видим фильмов. На днях я видел фильм Виго «Ноль за поведение». Раньше я его никогда не видел, для меня это было огромным событием, я вдруг понял, откуда Трюффо черпал свое вдохновение. «400 ударов» — не плагиат; но оригинал так или иначе — Виго.

— Значит, ты не веришь в зрелость?

— Я верю, что всякое искусство есть непрерывное движение, выражение жизни. И зрелые художники поэтому всегда создавали зрелые произведения искусства. Они создавали их еще на заре киноискусства. В 1913 году Шёстрем сделал «Ингеборг Хольм», и это было зрелое произведение. В 1916 году Гриффит создал «Нетерпимость», и это тоже было зрелым произведением искусства.

— Но со времен «Ингеборг Хольм» многое изменилось в шведском кино. Не меньше событий произошло за те двадцать лет, что ты работаешь в кино. Ты сам из молодого и сердитого подстрекателя превратился в своего рода отца всего молодого поколения. Как ты ощущаешь свое положение сейчас?

— То, что ты сказал насчет «отца», не так уж плохо. Молодому поколению нужно на что-то кидаться, на что-то реагировать и, возможно, изредка чему-то поклоняться.

— Не случается разве, что именно молодежь, которая всем пренебрегает, находит новое в искусстве.

— Нет, ты ошибаешься! Искусство ведут вперед всегда большие художники, те, кто шаг за шагом отшлифовывают свои старые приемы, отказываются от них, те, кто по причине внутренней необходимости, опираясь на весь свой колоссальный профессиональный опыт, идут вперед, проявляют новую инициативу. Все прочее — исключение. Возьми другие искусства, живопись или драматургию! Стриндберг! Он ведь сначала был очень традиционным в выборе форм, затем он порвал с ними и после кризиса «Ада» стал новатором.

— Я все-таки стою на своем. «Новая волна», которая сейчас улеглась, все же принесла с собой некоторое обновление?

— Да, но те приемы, которыми они обновляли свои фильмы (причем больше формально, чем мотивированно), эти приемы ведь уже были, например, у Ютци и в «Счастье матушки Краузе». Там есть весь неореализм, вся работа с ручной камерой, все есть. И уже в «Нетерпимости» есть параллельный монтаж, быстрые, резкие переходы. Я хочу сказать, что все, фактически, было раньше, просто в период застоя всегда появляется молодежь, которая это видит, очень бурно переживает, воскрешает старые приемы и тем самым придает своим фильмам новую свежесть, новый ритм, новое измерение.

— Значит, ты все еще питаешь особую любовь к тем, кто работает, опираясь на солидные профессиональные знания?

— Не знаю, пожалуй, я стал более терпимым. Прежде всего мне нравятся те режиссеры, которые обладают своего рода видением, особой волей. И независимо от того, носят ли они имя Трюффо, Антониони или Куросава, эти качества заслуживают огромного уважения.

— Если мы оглянемся на минувший год, можешь ли ты назвать несколько фильмов, которые бы вызвали у тебя такое чувство?

— Могу назвать много, но, к сожалению, не все они шли у нас. Фильм «Ноби» Итикавы, который показывала Студенческая киностудия, произвел на меня сильное впечатление, и я не понимаю, почему его не хотят показывать в наших кинотеатрах. Фильм «Угетсу Моноготари» я считаю шедевром.

Конечно, я без конца восхищаюсь «Жюлем и Джимом». Я не возвожу этот фильм на пьедестал, но считаю его очаровательным.

Какие же еще можно назвать фильмы... Есть масса фильмов, которые...

— Некоторые сравнивали с Бергманом. Например, «Мать Иоанна от ангелов»?

— Да, это действительно замечательный фильм. Но с моими работами его никак сравнить нельзя, это что-то совсем другое. Кстати, Кавалерович мне очень нравится.

— Но его «Поезд» очень зло критиковали.

— Да, и незаслуженно. Кавалерович обладает той самой волей и интенсивностью, которые вызывают восхищение.

— Что ты думаешь о новых англичанах?

— Они настолько охвачены энтузиазмом по поводу грязной посуды и задних дворов, что это становится своего рода экзотикой и догматизмом. На это можно посмотреть один-два раза, но после семи-восьми раз... Тогда начинаешь думать: черта с два они сумеют сделать что-нибудь другое. Нет, мне гораздо больше нравятся фильмы молодых американцев. «Тени», например,— это потрясающе! Это здорово, понимаешь! Они гораздо лучше, чем французы, потому что они — живые и действительно хотят чего-то. Я видел все их фильмы, которые показывали в Стокгольме, по-моему, они отличные.

— Новых итальянцев ты тоже видел?

— Да, и у них тоже есть великолепные фильмы, которые непонятно почему не идут в наших кинотеатрах. «Бандиты из Оргозоло» — блестящий фильм, потрясающая драма. А вот «Аккатоне» я не понял. По-моему, его слишком разрекламировали.

Но... иногда просто зло берет. «Земля дрожит» был сделан в 1946 или 48 году, и это несомненно — лучшая работа Висконти. Я его раньше никогда не видел, его у нас вообще не показывали. Если бы я увидел его, когда был молодым режиссером, он оказал бы на меня решающее влияние. А тут сидишь как самоучка...

— Это бесспорно, забавная точка зрения. Значит, ты считаешь, что более широкий прокат таких фильмов мог бы оказать влияние на наших молодых режиссеров?

— Да, громадное влияние! А если бы мы создали киномузей, какое колоссальное значение он имел бы! Представь, как был бы потрясен молодой ум, если бы познакомился с фильмами «Земля дрожит», или «Ноби», или «Жюль и Джим», какую революцию бы это принесло! Нет, тут двух мнений быть не может; если бы молодое поколение имело возможность по-настоящему приобщиться к кино, это имело бы неопределимое значение.

— И, наконец, о «Причастии», не хочешь ли сказать пару слов о нем? Можно ли назвать его религией сомневающегося?

— Нет, не думаю. А может быть, и можно. Зависит от того, что подразумевать под словом «вера». Сам бы я скорее назвал его «крахом».

— Разве фильм настолько негативен?

— Нет, не настолько. Ведь главное, о чем он говорит, вот что: когда этот мир развалится, то после всего останутся все-таки свежие ростки...

На съемках «Причастия»

Среда, 14 июня 1961.

...Ингмар Бергман рассказывает об идее нового фильма «Причастие»:

— Священник запирается в церкви и говорит богу: «Я буду ждать здесь, пока ты не явишься. Буду ждать, сколько ты захочешь. Я не уйду, пока ты не явишься». И священник ждет день за днем, неделю за неделей.

— Такова изначальная идея нашего нового фильма,— говорит Ингмар.

— Однажды утром я проснулся... Ты ведь знаешь это состояние, когда просыпаешься после только что увиденного сна. Тогда я понял, что пастору не нужно ждать так долго, как мне казалось сначала. Все это может произойти за полтора часа — ровно столько, сколько займет фильм.

— Так что я начну без проволочек прямо с вечерней службы. Всего шесть прихожан — одна из них жена пастора. После службы пастор остается в церкви. Он ждет одного человека, которому назначил прийти в определенное время. Человек не пришел. Священник устал и раздражен. Но человек этот не пришел потому, что повесился.

— Этот фильм,— продолжает Бергман,— «камерная пьеса», с малым количеством ролей — священник, его жена, еще два-три человека. Камерной формой пренебрегали в кино¹.

Фильм покажет всю пустоту, безжизненность, рутину службы.

Фрагменты из книги: Vilgot Sjöman, *Dagbok med Ingmar Bergman*, Stockholm, Norstedt and Söner, 1963. Книга представляет собой дневник Вильгота Шёмана, который велся на съемках «Причастия».

¹ Не знаю, когда Ингмар Бергман впервые употребил термин «камерная пьеса», но, открыв, что кинематограф отлично подходит для того

— Как ты это сделаешь?

— Да просто надо поехать в любую деревенскую церковь в Уппланде и показать все, как есть на самом деле. Я ездил несколько воскресений, присматривался.

— Один?

— Нет, с отцом. (Отец Ингмара — священник, Эрик Бергман.)

— Ты рассказал ему о фильме?

— Нет. Но он помогает мне в практических деталях.

Я выражаю сожаление по поводу того, что теперь придется отложить фильм о Сергеле¹.

— Ничего не поделаешь. Не могу освободиться от этой идеи. Раз уж она появилась, я должен ее осуществить. Но времени не хватает, это ужасно, я в сентябре должен начинать съемки. А такую тему форсировать нельзя. Она должна полежать и «наболеть».

Он рассказывает слишком мало, чтобы я мог получить настоящее представление о фильме. А меня пугает перспектива увидеть на экране еще одного священника, изнемогающего от сомнений — уж сколько мы таких перевидали! Сможет ли Ингмар обновить этот мотив? Тут он добавляет нечто, что заставляет меня прислушаться:

— Понимаешь, этот священник ненавидит Христа, но никому не хочет в этом признаться. Он завидует Христу.

— Завидует?

— Да, тут и зависть и ревность. Он испытывает что-то вроде ненависти сына, оставшегося дома, к блудному сыну. Когда, наконец, возвращается домой блудный сын, он получает все: тучного тельца и т. д. Мне пришло в голову, что и я мог бы признаться в собственной зависти и ревности к Христу.

«Завидует Христу» — эти слова заставляют задуматься о детстве Ингмара Бергмана. Каково это быть ребенком в семье пастора, где папа каждое воскресенье уходит из дому, чтобы посвятить себя какому-то другому, совсем чужому человеку по имени Иисус Христос?

что Стриндберг называл «интимным действием», Ингмар стал энергичным последователем традиции камерных пьес Стриндберга. Но определить, что включает в себя понятие «камерная пьеса», не так-то легко. Даже Стриндбергу это порой было трудно — см. «Открытые письма Интимному Театру». А Ингмар Бергман считает, что такие различные по структуре фильмы, как «Земляничная поляна» и «Как в зеркале» — камерные пьесы.— *Прим. авт.*

¹ Ранее задуманный Бергманом фильм о крупном шведском скульпторе и художнике Сергеле (1740—1814).— *Прим. пер.*

Священник, завидующий Христу,— эта тема меня привлекает, она оригинальна в литературном отношении. Думаю, что раньше она никогда не разрабатывалась.

— Но ее трудно воплотить. Здесь нужно, конечно, найти и передать то, что есть в тебе самом, и сделать это насколько возможно искренне.

Бергман рассказывает в нескольких словах, что очень долго фигура Христа его вообще не интересовала. Это видно и по его фильмам: когда он поднимает религиозную тему, то речь идет о боге. А теперь, впервые, значит, он займется темой Христа?

— ...Когда пастор в церкви ждет того человека и он не приходит, он впервые понимает, что должен был испытать Христос, когда почувствовал себя покинутым на кресте. Дело не только в предательстве Иуды и в том, что ученики заснули в Гефсимане. Бог предал его, висящего на кресте...

— Кто будет играть пастора?

— Гуннар Бьорнстранд. Абсолютно точно подходит для этой роли. Именно сейчас.

Без даты.

Предположим, что писатель опубликовал свой автопортрет, обнажающий его эгоцентрические изъяны. У него появляется новый, изысканный выход своему эгоцентризму. Он находит новую пищу своему самолюбию — в разоблачении своих худших сторон. И в довершение всего его наверняка ждет похвала за честность.

В ноябре 1960 года журнал «Чаплин» выпустил «антибергмановский» номер. Ингмар тогда ставил «Чайку» в Драматическом театре. И когда я зашел к нему, он спросил, что я думаю о номере «Чаплина», добавив:

— По-моему, в этих статьях что-то есть. Я призадумался, например, над рассуждениями француза о разнице между художником творящим и художником интерпретирующим.

Я не заметил никакого подвоха.

В «антибергмановском» номере были помещены четыре разносных статьи — три шведских и одна французская. В следующем номере журнала редакция объявила, что французский разнос был камуфляжем. Французом Эрнестом Риффе был сам Бергман (полное имя Бергмана — Эрнст Ингмар Бергман).

Прочтите сначала три шведских разноса. Там написано, что Бергман безусловно блестящ в техническом отношении — искусно компокует кадры, великолепно инструктирует актеров, но: в его фильмах действуют «надуманные куклы», он «говорит загадками», в его фильмах «много шума и внешних эффектов». «Духовно он абсолютно пуст», его сострадание «удивительно безжизненно», его

религиозные взгляды «негативны» и неясны. Свою пустоту он компенсирует «невероятной чувствительностью». Он бессодержателен и вынужден паразитировать за счет чужих фильмов и т. д. и т. д.

Прочтите после этого статью Эрнеста Риффе.

Ингмар Бергман внимательно читает все, что о нем пишут. Он знает все мнения о нем, и это ему очень пригодилось, когда он писал едкий памфлет, весело высмеивающий его критиков, скрывшись под именем Эрнеста Риффе.

Но эта статья — 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 многое оправданно.

1. Критики говорят, что его сострадание «безжизненно», — и Эрнест Риффе бичует «глубокое презрение к человеку» Ингмара Бергмана, его «недостаточный контакт с внешним миром».

2. Критики говорят, что он «паразитирует за счет чужих фильмов», — и Эрнест Риффе констатирует, что он только «актер, толкователь ролей».

3. Критики говорят, что он «маниакально», «механически» повторяет самого себя, — и Эрнест Риффе отвечает, что Ингмар Бергман часто «не верит себе», что вдохновение его «бледно и бедно».

4. Он высокомерен, продолжает Эрнест Риффе. Он одинок в своем пустом самочувствии, он — призрачная фигура, не способная ни любить, ни согреть и т. д.

5. Кинематограф для него, говорит Эрнест Риффе, великолепный трюк, скрывающий его литературную несостоятельность, кинематограф скрывает все его заимствования и создает ложное впечатление самостоятельности.

6. Последнее, но важное: страдания Бергмана оттого, что его не считают поэтом. Риффе пишет: «Бергман, которого на родине никогда не считали писателем, наверняка страдал от пренебрежения со стороны его пишущих коллег».

Еще бы не страдал!

Сейчас он отвергает самую мысль о том, что стремился быть писателем, поэтом, но он, без сомнения, всегда хотел этого.

Поворотным моментом в творчестве Бергмана было начало 50-х годов.

Критика резко нападала на него за «пошлость», но так или иначе пьесы его были поставлены, а издательство «Бонниерс» в 1948 году издало три его пьесы под общим заголовком «Моралитет». Вернувшись из Парижа, он хотел издать «Нагой Иоахим», но

получил отказ в «Бонниерс». Это было потрясением в его литературной жизни, официальным признанием его несостоятельности как писателя. Реабилитация пришла из-за границы. После международного признания он получил много предложений: его сценарии были опубликованы на английском, французском, итальянском языках. Это были массивные, красиво изданные тома.

Тогда шведские издатели пошли на попятную.

Но тут настал его черед говорить «нет».

Сначала он сделал это из чувства оскорбленной гордости, из желания отплатить той же монетой, восторжествовать; но когда он взял реванш, то понял, что, в сущности, в Швеции ничего не изменилось. Пренебрежение к нему как к литератору осталось. Литературная элита сопротивлялась, как и раньше. Зачем же ему давать им новый материал?

Поэтому он год за годом откладывал шведское издание своих сценариев: речь шла о самом больном для него — литературной ценности его произведений. Усердие зарубежных издателей не было подлинной реабилитацией, это был лишь пластырь на рану. Ситуация курьезная: ряд его сценариев издан на важнейших европейских языках — но не на шведском.

Понедельник, 2 октября 1961. Читка сценария.

— Пожалуй, не будем читать весь сценарий, — говорят Ингмар Бергман. — Возьмем несколько основных сцен.

Гуннар Бьорнстранд весело и ехидно спрашивает своего режиссера:

— Какая страница тебе особенно нравится?

Ингрид Тулин хмуро бормочет:

— Все страницы.

Читка началась, а с нею и профессиональная болтовня, остроу- ты. Актеры перебрасываются веселыми репликами, каламбурят, пускают друг другу шпильки. Вспоминают читки, которые длились по несколько дней, кто-то даже присутствовал на читке длиной в шесть недель («не оттого ли, что режиссеру хотелось сначала определить, что могут сделать артисты сами?») — серьезно спрашивает Ингрид Тулин). Анекдоты, смех, остроу- ты так и летают над зеленым сукном.

Стол шатается, его поставили сюда только на время сегодняшней читки. Мы — в фойе Малой студии. Стены фойе невероятно безвкусны, нас окружает квазимодернистское переплетение линий. Специального помещения нет: мы в киногородке, а читка — понятие театральное и звучит как-то странно и чуждо в этой непривычной среде. После читки еду с Улофом Тунбергом, который будет играть органкста в фильме. Он ни разу не встречал кинорежис-

сера, который бы устраивал читки; говорит, что в этом чувствовалась необычайная подготовленность и уверенность, «почти как в театре».

...Понятно, что артисты кино устраивают читки не так регулярно, как артисты театра. Театральный текст состоит почти только из реплик (изредка ремарки в скобках). В киносценарии ремарки разрастаются в специальный столбец. Кто же будет нам его читать? Катинка Фараго, наша scriptgirl. Ее низкий, непрофессиональный голос сменяется профессиональным бормотанием актеров всякий раз, когда что-то происходит. Этим голосом можно измерять качество сценария: чем кинематографичнее сценарий, тем чаще должен слышаться этот голос во время читки, а голоса артистов должны падать лишь словно капли. Но ремарки утомительно читать и скучно слушать.

Если сценарист попытается написать все, что готовый кадр должен включать в себя — детали, нюансы, освещение, — сценарий будет насыщен так, что его невозможно будет читать. (Отсюда мечта Бергмана о сокращенной системе записи сценария, «нечто вроде нотописи».) Да, сценарий, действительно, как говорит Бергман, «полуфабрикат». До вида готового изделия он будет доведен в студии, но «как»? Уже сейчас, во время читки, у актеров возникают первые вопросы. Режиссеру приходится описывать кадры заново, подбирать новые слова; он мучается оттого, насколько поток кадров в его устах становится скудным, сухим, невыразительным и обедненным по сравнению с настоящими кинокадрами. В самом деле, Ингмар никогда не просит Катинку читать описания. Он концентрирует внимание на том, что легче всего воспринимается при чтке — на игровых сценах.

Бергман. Займемся образом Мэрты Лундберг, ибо Томас Эрикссон к началу фильма уже конченный человек. Он трудолюбив и аккуратен... (Ингмар вспоминает замечание своего отца: он даже пишет заранее свои проповеди.) А с Мэртой Лундберг дело обстоит так: именно в ней разыгрываются страсти, в двойном смысле. Мэрта — неверующая. Сначала жизнь складывалась для нее благополучно и счастливо. Она застенчива. Томас и она сходятся — так я представляю себе, — потому что им чертовски скучно.

— Как скучно?! — смеется кто-то.

— Это я вам покажу, когда мы поедем в Даларна, — отвечает Ингмар мгновенно. — Я покажу вам таинственную церковь: до чего

изолированно живут там; даже не верится. И так, это связь без любви. Попытка вырваться из изоляции. И эта проклятая экзема — не выдумка, я сам такую видел.

Среда, 4 октября 1961. Первый день съемок.

Первый день съемок «Причастия» ознаменовался революцией — упразднена хлопушка.

Вместо нее теперь новое изобретение — «световая хлопушка», управляемая со стола звукооператора. Вместо хлопка теперь тоненький гудок, а на пленке — белая рамка, которую завтра пометят, когда будут просматривать пленку.

— Чудесно, не правда ли?

Ингмар заражает Гуннара своим энтузиазмом.

— Да, о да!

— Без мела, без пачкотни, — говорит Ингмар.

— И без проклятого щелчка, — говорит Гуннар.

— Без помощника, который дуется, если делаешь двенадцатый или тринадцатый дубль, — и Ингмар передразнивает помощника: «Тринадцатый раз...».

— Разве это когда-нибудь было? — спрашивает кто-то.

Ингмар улыбается.

— Ты хочешь знать, делал ли я тринадцать дублей?

Свен Нюквист¹ объявляет, что все готово для репетиции.

Кнудсен и Бьорнстранд проводят всю сцену.

Вдруг Калле отлетает в сторону.

Это ужасно.

Калле — Герхард Карлссон — главный электрик, он похож на Джозефа Коттена, американского киноактера.

Его ударило током.

— Наверно, лампа на камере.

Большая, тяжелая квадратная рама, утыканная маленькими лампочками, укреплена на камере. Ее снимают и осматривают.

— Незапаяно, — бормочет Калле.

Задержка по техническим причинам.

Как реагируют актеры на такие досадные паузы? Эти паузы, как назло, возникают именно тогда, когда артисты внутренне собрались, чтобы играть. Гуннар Бьорнстранд полагается на свой долгий кинематографический опыт. Он знает беспорядочный, взбалмошный мир киностудии; он отходит в сторонку и пытается расслабиться. Но Кольборн Кнудсен — актер театральный. Ему трудно выйти из образа во время таких пауз. В ожидании съемки он репетирует сам с собой в кулисах ризницы, под шум голосов

Главный оператор. — *Прим. пер.*

рабочих. Вполголоса он проходит всю сцену, заучивает наизусть. Около него появляется Ингмар:

— Ну как, трудно? Тяжко?

— Нет, нисколько.

Они знакомы с того времени, когда Ингмар Бергман работал в Городском драматическом театре в Гётеборге, с 1946 по 1950 год.

Новая репетиция. Техника на этот раз в порядке, и режиссер может сосредоточиться на актерах. Он меняет лишь немного. Приглушает чуть-чуть интонацию Кнудсена, но это лишь уточнение — оттенки, нюансы. Кнудсен, как театральный актер, боится, что если он будет играть так приглушенно, как хочет Ингмар, его реплики будут невыразительными, бесцветными, скучными. Ингмар успокаивает его, ибо:

— Нужно, чтобы актеры нашли верный тон в первый день. Если это удастся, потом он держится автоматически.

Какой же тон? Гуннар Бьорнстранд недавно констатировал за кулисами, что Ингмару здесь нужны не «стиль и точность», а «бормотанье».

Наконец, все готово для первой съемки.

В студии полная тишина. Бьорнстранд и Кнудсен в ризнице заканчивают сцену.

А р о н с с о н. Попросил бы Мэрту Лундберг. Она бы с удовольствием помогла тебе. Я могу поговорить с ней.

Т о м а с. Нет, спасибо.

— Спасибо. *(Пауза.)* Послушай, Гуннар, по-моему, твое «Нет, спасибо» было слишком вызывающим. Скажи это просто устало. Вроде того, что «спасибо, мол, и не надо больше об этом говорить».

Гуннар кивает, сидя у окна в ризнице, в усталой позе Томаса Эрикссона. Ингмар:

— Мы еще раз это снимем, время у нас есть.

После третьего дубля в голосе режиссера удовлетворение и радость:

— Спасибо, хорошо. Отлично. Что-то получилось, вы заметили? *(Радостно бормочет.)* Новое произведение.

Катинка со своего места:

— Какие возьмем?

Ингмар, сразу:

— Первый и третий!

В перерыве Ингмар рассказывает об одном из своих самых обычных режиссерских приемов:

— Кольбьорн был несколько напряжен, и поэтому в первый раз у него не все получилось. Но я не хотел прямо говорить ему об

этом. Пока они играли, я раздумывал, искал, как мне сейчас быть? Поэтому я страшно обрадовался, когда Гуннар немного переборщил со своим «Нет, спасибо», и у меня появился повод сделать еще один дубль. И тогда Кнудсен успокоился... ты пойми: никогда не нужно нажимать на актера. Актеров надо на руках носить.

Четверг, 5 октября 1961.

16 часов 45 минут пополудни.

Захватывающее и страшное мгновение: мы собрались в просмотровом зале, чтобы увидеть результаты съемок первого дня. Отныне это будет нашей будничной работой. У лаборатории был один день на проявление.

Гаснет свет. Перед изображением Христа появляется кружка для сборов. Томас Эрикссон начинает кашлять... Но Гуннара Бьорнстранда в просмотровом зале нет.

На таких просмотрах актеры никогда не присутствуют, смотрит только технический персонал. Другие режиссеры, возможно, разрешают смотреть и актерам, Ингмар Бергман — никогда. На этот счет у него своя теория: если актеры себя увидят, они начнут придирааться к себе, займутся самоанализом, будут смотреть не туда, куда надо, и непосредственность их работы будет нарушена. До конца съемок они могут себя видеть лишь в исключительных случаях, когда Бергман хочет переснять плохо получившуюся сцену: «Пойди посмотри себя в этой сцене, и ты меня поймешь». В таком случае экран скажет актеру куда больше, чем длинные режиссерские рассуждения.

Просмотр окончен. Тишина.

— Что за дьявол? Звук какой-то задуманный, неприятный и слишком много шумов из студии. Весело... Не правда ли? Звук-то ни к черту не годится!

В ответ неуверенный шум голосов. Может, это новая световая хлопущка виновата? Возможно. Посмотрите ее как следует, сделайте одолжение. Нельзя же так оставлять.

— Но съемки и освещение хорошие.

Озабоченная пауза.

— Придется все снимать сначала. Ничего не поделаешь.

А всему виной, действительно, была световая хлопущка, ее неправильно включили. Изобретатель, инженер из АСА, немедленно приехал и все исправил. После этого она отлично работала, но Ингмар еще целую неделю не мог преодолеть своего недоверия к нововведению, которое загубило ему два дня работы.

Типичные бергмановские мизансцены просты. Он очень не любит искусственных и запутанных мизансцен. Проповедует всегда одно и то же: ясность, четкость, порядок.

Иногда мне чудится, что в Бергмане яростно схватились два человека: Педант и Сенсуалист. Сенсуалист говорит: «А, все равно...». Тогда Педант свирепеет: «Совсем не все равно!» Сенсуалист смеется и зевает, он устал, ему надоело. Тут выскакивает Педант с указкой, в пенсне, берет себя и своих товарищей за шиворот и проповедует им Принуждение, Требовательность, Долг, Необходимость.

Несколько позже Гуннар Бьорнstrand беседует с гримером Бёрье Линдом. Они рассматривают лицо Гуннара. Они немного обеспокоены.

Действие «Причастия» разыгрывается в течение трех часов, и пастор Эрикссон не может измениться внешне за такой короткий срок. На съемки уйдет несколько месяцев, а камера очень чувствительна ко всем изменениям лица.

Наконец позвали Ингмара, и Бёрье Линд рассказал ему о своих опасениях:

— Гуннар худеет.

— Ничего. Наоборот, у нас впереди кульминация драмы, и если он чуть-чуть усохнет в лице, ничего страшного.

— Но первая часть фильма — ночная месса — ведь еще не снята?

— Что же такого, если у него будут немного впалые щеки, даже лучше. Худей себе на здоровье!

Гуннар Бьорнstrand кивает, немного усталый после сегодняшнего нервного напряжения:

— Да, ведь это роль физически не тяжелая.

Я иду за Бергманом в его кабинет. Здесь собраны фотографии неподвижной натуры, сделанные вчера. Их надо тщательно рассортировать. Некоторые абсолютно никуда не годятся — мутные, невыразительные, но если хоть две-три хороши, этого достаточно. Кроме того, нужно отбросить те, которые невыигрышны для актеров. Короткая проповедь на эту тему: долг режиссера — не подводить своих актеров.

— ...за актеров надо чертовски бояться. Зрители кидаются на них, как стервятники, они злорадно смеются, когда актеры хоть чуточку некрасивы или смешны.

Понедельник, 6 ноября 1961.

Между Ингмаром и Гуннаром Бьорнстрандом отношения стали напряженными. Особенно в последние дни. В Гуннаре я замечаю скованность; ему кажется, что Ингмар глубоко презирает актеров, «если и сделаешь что-нибудь хорошо, все равно лавры достаются не тебе». В Ингмаре заметна агрессивность, которую он не в силах скрыть; он стал резким, и Гуннар замыкается еще больше. Он молчалив или отвечает агрессивностью. Ингмар, видимо, расстроен. Гуннар тоже. Как-то все это отразится на фильме?

Иногда мне кажется, что это состояние им знакомо. У них многолетняя привычка к такого рода напряженным отношениям. Это видно, когда наступает разрядка — они препираются привычно и с ужасающей сноровкой, они делают это с виртуозной неутомимостью двух людей, которые видят друг друга насквозь. За всем этим лежит двадцатилетняя дружба. А последние десять лет Гуннар Бьорнстранд играет почти в каждом фильме Ингмара, часто главные роли. (И не всякие главные роли: Гуннар почти всегда получает роли, в которых Ингмар изображает себя. Через Гуннара Ингмар много раз бичевал самого себя.)

Четверг, 9 ноября 1961.

Интересно, почему все техники в лаборатории и других отделах немедленно сообщают Ингмару обо всех неполадках и ошибках, которые они обнаружили. Требуется ли этого сам Ингмар? Он терпеть не может, когда получается так, что он сам находит неполадки. Тогда виновник является с извинениями, а это ведет к весьма неприятным дискуссиям о том, как же, черт побери, эта ошибка могла возникнуть. Поэтому о неполадках должно быть сообщено заранее, прежде чем сам Ингмар успеет их обнаружить.

Без даты, ноябрь 1961.

Еще одна частая тема, возникающая во время обедов с Ингмаром и Уллой¹: «канибализм» художников...

А что, если в художнике одновременно с каннибализмом возникает чувство вины? Тогда он может отдать в жертву своему каннибализму и этот конфликт и сделать, например, из него фильм. (Писатель Давид в фильме «Как в зеркале» использует душевное заболевание своей дочери как тему для своих романов.) Каннибал в художнике — живучий и сильный дьявол. Всегда найдет тысячу ходов.

¹ Улла Исакссон — писательница, автор сценариев фильмов Бергмана «Источник», «У истоков жизни». — *Прим. пер.*

Я удивился, когда узнал, как рано Улла и Ингмар признали в себе каннибала (у меня самого он годами жил в подсознательном). Они его обнаружили; они его использовали; им, конечно, было совестно, но им и в голову не приходило отрицать его существование.

Режиссерская работа Ингмара, очевидно, развивается в этом плане. Он не ограничивается тем, чего могут достигнуть актеры как актеры. Ему нужно проникнуть глубже в их личный мир так, чтобы в своей игре они отражали свои собственные конфликты. (Некоторые артисты охотно помогают ему в этом, они знают, каким плодотворным может быть конфликт. Другие робеют или отказываются.) Работать, всегда зная, где лежит точка пересечения личных проблем артиста и его таланта,— вот где скрывается одна из режиссерских хитростей Бергмана.

2 октября 1961.

— Где мы будем снимать заключительные сцены?

— В церкви в Скаттунгбю.

Ингмар рассказывает об одном архитекторе, который при постройке церкви поместил за алтарем установку кондиционированного воздуха.

Улоф Тунберг читает свою последнюю сцену с Ингрид Тулин, где он дышит винным перегаром на Ингрид. («Понимаешь,— объясняет режиссер,— органист принадлежит к числу людей, которые всегда слишком близко наклоняются к человеку, когда говорят с ним».)

Блюм цитирует проповедь пастора Эрикссона. Тут Ингмар и Гуннар обмениваются понимающими улыбками. Бог есть любовь и любовь есть бог. Любовь — доказательство существования бога. «Любовь существует как нечто действительное в человеческом мире»,— эти слова произносит Гуннар Бьорнstrand в финальной сцене фильма «Как в зеркале». Теперь они произносятся устами другого актера, но с оттенком издевки, чтобы можно было почувствовать, как несовершенно это утверждение.

Блюм исчезает. Мэрта Лундберг падет на колени.

Бергман. ...Здесь Мэрта говорит так тихо, что слова ее падают... В сценарии это трудно описать, но мы вот что сделаем: когда Ингрид будет произносить последние слова своей молитвы, в кадре будет Гуннар в ризнице. Мы видим его лицо и слышим ее голос.

Меня очаровывает это пояснение. Только в кино можно сделать такое: показать содержание молитвы, самую молитву, с помощью технического приема. «Мы наложим голос Ингрид на изображение Гуннара...»

Прежде чем Аллан Эдваль¹ убегает на ренетицию в Драматический театр, он успевает осчастливить Ингмара раздумчивым, осторожным вопросом:

— Тут на предпоследней странице написано: «Томас смотрит на Альгота. Альгот спрашивает: «Ну как, будем служить мессу?» Томас кивает: «Да». Потом ты пишешь: «Альгот удивленно смотрит на Томаса». Я только хотел спросить: почему «удивленно»?

Ингмар так и подскочил на стуле, и в голосе его послышалась странная благодарная нотка:

— Ну, до чего же ты логичен, Аллан!

И он быстро, радостно поясняет:

— Понимаешь, в предыдущем варианте Томас Эрикссон говорил: «А, все равно, отслужим мы мессу или нет». Тогда в том, что Альгот Фрёвик удивленно взглядывал на пастора, ничего странного не было, не правда ли? Альгот благочестив, для него никак не может быть «все равно», будет месса или не будет. Но в теперешнем контексте это, конечно, не подходит, ты абсолютно прав.

Режиссер счастлив оттого, что актер не тупо и бездумно прочитывает текст, а работает над целым сценарием, не только над своей ролью. Он еще более счастлив потому, что это актер, которым он восхищается,— как учитель, радующийся, что отличился его любимый ученик.

Теперь они читают заключительные сцены. Десятиминутный перекур, затем опять начало сценария.

Макс фон Сюдов² хочет знать, часто ли ходит в церковь рыбак. Ингмар отвечает сразу: «...на рождество, пасху, троицу, на Иванов день. И в день смерти своих родителей». Для чего это понадобилось Максу? «А как же, ведь когда поют троекратное «Аминь» в церкви, Юнас, наверное, вступает лишь на последние два?» — предполагает Макс. Скрупулезная актерская работа!

В ризнице появляется Мэрта Лундберг. «Ее неверие — постоянный раздражитель для Томаса», — замечает Ингмар Бергман. Органист Блюм стучит в дверь, ищет забытые ноты. («Сейчас Мэрта и Томас так раздражены друг другом, что противны друг другу. Блюм лишь подливает масла в огонь».)

Ингрид читает большое письмо Мэрты.

Ингрид читает все письмо, с начала до конца. В комнате очень тихо. Никто не перебивает. Ингмар следит за каждым словом. Ти-

¹ Аллан Эдваль — исполнитель роли Альгота Фрёвика.— Прим. пер.

² Макс фон Сюдов — исполнитель роли рыбака Юнаса.— Прим. пер.

пина нарушается лишь шуршанием, когда все одновременно переворачивают страницы — как в школе под наблюдением строгого учителя.

После этого учитель смеется:

— Ингрид меня спрашивала, как я буду ставить письмо. Я сказал: «В кадре все время будешь ты». Тогда Ингрид приумолкла, думая о том, как много придется выучить. Наконец она сказала: «Слушай, а ты меня не обманываешь?»

Ингрид говорит, что выучила письмо еще месяц назад, до поездки в США... «А потом ты кое-что изменил, так что мне пришлось переучивать».

Через минуту мы читаем сцену второго посещения рыбаком Томаса Эрикссона.

— Это отрывок из сна? — спрашивает Гуннар Бьорнstrand.

— Честно говоря, — отвечает Ингмар, — когда я писал это, я думал, что так откровенно можно говорить только во сне.

Я включаю магнитофон, это все очень важные вещи.

Голос Ингмара. Не знаю, бывало ли с тобой, а со мной часто бывало, что когда я должен разрешить какую-то чрезвычайно важную задачу или что-то меня очень сильно гнетет, — я могу проснуться в невероятной тоске и потом вдруг уснуть снова. Тогда я целиком поглощен этой задачей, воспринимаю ее эмоционально, очень остро, я бы сказал даже болезненно. И трачу на это все мои силы. И вот я просыпаюсь, смертельно усталый, все тело напряжено... *(Замечу, что он говорит это с увлечением и смеясь.)*

Голос Ингмара. Что-то подобное хотел я показать. Можно это толковать и так и так... Вот что: никакой атмосферы сна у нас не должно быть. Мы должны рассматривать это только как реальность. Правда, Мэрта никогда не видела Юнаса Перссова, и поэтому этот его сон мог быть и до и после прихода Юнаса, не правда ли? То есть неважно, когда это было.

Голос Гуннара. Он размышлял над проблемами, занимавшими этого человека, и теперь отвечает ему?

Голос Ингмара. Это мгновение страшной тоски. Вся драма, понимаешь, ведет сюда. С самого начала фильма вся линия драмы ведет сюда, через письмо Марты. Здесь первая кульминация.

Рыбак уходит. Пастор один. Он чувствует, что бог молчит. Бог мертв.

Четверг, 7 февраля 1963.

Прошло полгода с тех пор, как я закончил свои записки о «Причастии». Приближается премьера.

Начались телевизионные передачи о Бергмане: за последние два воскресенья были показаны две передачи. Конечно, большие куски интервью пришлось выбросить.

Вот некоторые из них.

Интервьюер (в дальнейшем — **Инт.**). Обычно ты проповедуешь молодым режиссерам: «Посмотри свой фильм вместе с публикой!» А сам ты смотришь свои фильмы с публикой? Ты пойдешь на премьеру «Причастия»?

Ингмар Бергман (в дальнейшем — **И. Б.**). Нет, на премьеру не пойду, а вот как-нибудь вечером в субботу пойду, когда будет по-настоящему разнородная и трудная публика. Это очень поучительно.

Инт. В каком смысле «поучительно»?

И. Б. Чувствуешь, верно или неверно сделан фильм. Тогда понимаешь точно все, во всех деталях. Когда привыкаешь, то можно следить за реакцией публики и расшифровывать эту реакцию. Словно в тебе спрятан сейсмограф и на ленту наносится кривая. Так можно очень многому научиться.

Инт. Что значит «правильно сделанный фильм»?

И. Б. Прежде всего это значит, что публика его может понять. Что люди могут эмоционально — не интеллектуально, а эмоционально — его переживать. И что не возникает этого ужасного ощущения затаенности — когда зрители ерзают, кашляют и шуршат бумажками. Или эта мертвая тишина, тоже страшная, когда все словно уснуло. Я все это пережил.

Инт. Когда ты смотришь фильм вместе с публикой, можешь ли ты смотреть его совершенно беспристрастно?

И. Б. Абсолютно беспристрастно я смогу смотреть его только через несколько лет. Ты же знаешь, у меня дома есть узкоплечный проектор. Обычно я делаю себе 16-мм копию и могу смотреть фильм дома. Оставшись совсем один, я смотрю свои фильмы. Тогда, не испытывая никаких влияний, я точно могу сказать, что в них хорошо, а что плохо. Тогда я могу дать фильму окончательную оценку и больше к нему не возвращаться.

Инт. В дни, перед премьерой, ты много думаешь о фильме?

И. Б. Всегда, когда в газетах появляются первые анонсы, сердце уходит в пятки... Именно так. Потом постепенно это неприятное ощущение все увеличивается. Потом начинаются предварительные показы, а с ними и предварительные разговоры. Затем большой показ, на этот раз в субботу. И, наконец, премьеры. И всегда все это время пребываешь в каком-то неприятном состоянии.

Инт. Значит, ты чувствуешь заранее, как воспримут фильм?

И. Б. Видишь ли, обычно всегда настраиваешься на худшее, ждешь, что людям не понравится то, что ты сделал. Это своего

рода страховка, чтобы не огорчаться если публике действительно не понравится.

И н т. Можешь ли ты разграничить мнение публики, рецензентов и других от своего собственного мнения о фильме?

И. Б. Да, могу, всегда. Это не проблема. Я знаю точно, что я думаю о фильме. Просто в дни премьеры делаешься таким уязвимым, у всех на виду. То же самое в театре. Понимаешь, когда наступает великий момент осуществления фильма или пьесы, когда происходит встреча между публикой и тем, что ты сделал. Я считаю, что пока пьеса или фильм не встретились со зрителем, это все еще не пьеса и не фильм, а полуфабрикаты. Только в момент этой странной и ужасной встречи возникает произведение. Я очень много размышлял над тем, откуда идет этот страх, этот ужас, это чувство обнаженности и бессилия. Думаю, что именно от ощущения полузаконченности произведения, его незащитности перед тем, как оно войдет в сознание зрителей.

И н т. Удалось ли тебе сделать то, что ты хотел в этом фильме? То ли это произведение, которое ты задумал?

И. Б. Сейчас я знаю довольно точно, хорошо или плохо то, что я сделал. О «Причастии» могу сказать, что считаю его хорошим фильмом. Фильм этот стоит особняком, и уж если на то пошло — независимо от того, что думают о нем люди. Я доволен этим произведением, даже горжусь им.

И н т. Что в этом фильме хорошо?

И. Б. Его цельность. Он — един. Этот фильм точно выражает то, что я переживал и пережил. Он верно и полно выражает мое видение мира.

И н т. Не можешь ли ты предсказать, как его примут? А потом мы сравним твое предсказание с рецензиями!

И. Б. Официально я могу, естественно, ответить лишь так, как это сделал бы Ингмар Юханссон¹ в аналогичной ситуации: рассчитываю сделать нокаут в пятом раунде. Но если на самом деле говорить, что я думаю, то, наверное, надо сказать, что суждения о фильме будут очень разные и порой странные. Думаю, что вокруг фильма разгорятся споры. Основное в фильме — и этого нельзя забывать — наличие в нем двух мотивов. Один — религиозный, другой — любовная драма. Оба мотива как бы встречаются в образе Мэргы. Именно она — средоточие страстей. И одни воспримут один мотив, а другие — другой. И одних будет раздражать один, других — другой.

И н т. Не будет ли их раздражать конец? Людям хочется полной ясности, например, в религиозных вопросах.

¹ Ингмар Юханссон — известный шведский боксер.— *Прим. пер.*

И. Б. Да, конечно, зрителю нужны всегда ясные, четкие ответы.

И н т. Тебе самому не хотелось бы выразиться яснее в фильме, или ты не смог выразиться яснее?

И. Б. В фильме переданы все мои колебания, все мои мучения, связанные с этими проблемами. И этого, по-моему, в общем достаточно. Мне было необходимо высказаться. Все это напряжение остается необъяснимым, но, по-моему, этого вполне достаточно. Потому что если мы будем каждый раз делать выводы и т. п., куда же это приведет?

И н т. Все ли тебе удалось показать в фильме, что хотелось? Или что-то пришлось отбросить еще в сценарии?

И. Б. Ну, конечно. Работая над сценарием, я почувствовал, что фильм, его форма недостаточны для всего того, что я хотел бы сказать. Но это появится в следующем фильме само собой. Ощущение, что что-то остается за бортом, появилось во время работы над сценарием и еще больше во время съемок. А потом возникло «Молчание».

И н т. Всегда ли так бывает, что из недосказанного в одном фильме рождается другой?

И. Б. Нет. Но часто, когда я работаю над фильмом, особенно в период съемок, когда я в лихорадочном, тяжелом состоянии, когда вся, так сказать, машинерия работает на полную мощность, весь административный персонал на ногах, все творческие силы в действии — вот тогда-то и рождается огромное количество киноидей. Их сотни. Затем появляется масса самых различных материалов в печати — и это очень неприятно.

И н т. Легче ли переживаются премьеры с годами?

И. Б. Да. По-моему, да. Раньше меня охватывала ужасная паника и чувство собственной неполноценности, что бесконечно унизительно. Я страдал, как раненое животное, мне казалось, что я никогда этого не переживу. Помню премьеру «Улыбок летней ночи». Я сидел на премьере и думал, что это — самое страшное фиаско в моей жизни. Мне казалось, что никто не смеялся, всем было скучно, все сидели подавленные. После премьеры я совершенно не понимал, зачем люди вообще ходят на этот фильм.

И н т. Что для тебя в этой ситуации унизительно?

И. Б. По-моему, сознание, что тебя будут судить и давать тебе оценки. То, о чем ты в глубокой тайне мечтал и создавал, считая, что это необходимо тебе и другим, объявят никому не нужным, глупым, нелепым, тебе скажут, что все надо было делать не так и еще что-нибудь в этом роде. Думаю, что именно отсюда идет чувство унижения.

Фильмография



Бергман-сценарист

Травля (Hets), 1944 г.

Постановка А. Шёберга.
Оператор — М. Бодин.
Композитор — Х. Русенберг.
Художник — А. Окерман.

В ролях: Калигула — С. Еррель, Ян-Эрик Видгрэн — А. Геллин, Берта Ульссон — М. Цеттерлинг, редактор — О. Виннерстранд, Пиппи — Е. Седерлунд, Сандман — С. Олин, Петерссон — Я. Моландер, директор Видгрэн — О. Риего, госпожа Видгрэн — М. Арбин.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 2 октября 1944 г.

Женщина без лица (Kvinna utan ansikte), 1947 г.

Постановка Г. Моландера.
Оператор — О. Дальквист.
Композитор — Э. Нурдгрэн.
Художник — А. Окерман.

В ролях: Мартин Гранде — А. Кьеллин; Руд Келер — Г. Вольгрэн; Фрида Гранде — А. Бьорк, Рагнар Экберг — С. Олин, директор Гранде — О. Виннерстранд, Шарлота — М. Лефгрэн, Виктор — Г. Функвист, Свенссон — О. Гренберг, г-жа Гранде — Л. Хилльберг.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 16 сентября 1947 г.

Ева
(Eva),
1948 г.

(Совместно с Г. Моландером)

Постановка	Г. Моландера.
Оператор —	О. Дальквист.
Композитор —	Э. Нурдгрэн.
Художник —	Н. Свенвалль.

В ролях: Бу — Б. Мальмстен, Ева — Е. Стиберг, Сусанна — Е. Дальбек, Гёран — С. Олин, Фредрикссон — О. Клаэссон, г-жа Фредрикссон — В. Ротхардт, Фрида — И. Ландгре, Мария — Х. Боргстрем, рыбак Юханссон — А. Хёгель, Бу-мальчик — Лассе Саари.

Производство «Свенск Фильминдустри»,
Премьера 26 декабря 1948 г.

Пока город спит
(Medan staden sover),
1950 г.

(Совместно с Л.-Э. Челльгреном)

Постановка	Л.-Э. Челльгрена.
Оператор —	М. Бодин.
Композитор —	О. Росандер.
Художник —	Н. Свенвалль.

В ролях: Йомпа — С.-Э. Гамбле, Ирис — И. Ландгре, отец Ирис — А. Яр, хозяин — Э. Арле, Калле Лунд — У. Пальме, укрыватель краденного — Х. Гавле, отец Йомпы — Ю. Эльборстрем, Рут — Б. Юрт аф Орнэс.

Производство «Свенск Фильминдустри»,
Премьера 8 сентября 1950 г.

Разведенный
(Eranskild),
1950 г.

(Совместно с Х. Гревеннусом)

Постановка	Г. Моландера.
Оператор —	О. Дальквист.
Композитор —	Э. Нурдгрэн.
Художник —	Н. Свенвалль.

В ролях: Гертруд — И. Тидблад, доктор Норделнуус — А. Челлин, Мариана — Д. Свердлунд, г-жа Норделиус — Х. Петерссон, директор Бекман — Х. Вестергрэн, доктор Линдеман — И. Христенсон, инженер Хольмгрэн — Х. Левенадлер, «г-жа начальница Ингеборг» — М. Лефгрэн, Ханс — С. Олин.

Производство «Свенск Фильминдустри»,
Премьера 15 декабря 1951 г.

Последняя пара, беги!
(Sista paret ut),
1956 г.

(Совместно с А. Шёбергом)

Постановка
Оператор —
Композиторы —
Художник —

А. Шёберга.
М. Бодин.
Э. Нурдгрэн, Ч. Редланд, Б. Халльберг.
Х. Гармланд.

В ролях: адвокат Далин — О. Видгрэн, г-жа Далин — Е. Дальбек, Бу Далин — Б. Бьельвенстам, Свен Далин — Я. Юханссон, бабушка — М. Арбин, Альма — Ю. Киндаль, доктор Фарель — Я. Кулле, г-жа Фарель — Н. Далинде, Черстин — Б. Андерссон, Анята — Х. Андерссон, мать Черстин — А. Таубе, Клас Берг — Я.-О. Страндберг.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 12 ноября 1956 г.

Бергман-режиссер

Кризис (Kris),

1945 г.

Сценарий — Ингмара Бергмана по пьесе Л. Финшера.
Оператор — Еста Роослинг.
Композитор — Эрланд фон Кох.
Художник — Арне Окерман.

В ролях: Ингеборг — Д. Линд, Енни — М. Лёфгрен, Нелли — И. Ландгре, Як — С. Олин, Ульф — А. Боллин, дядя Эдвард — Э. Эклунд, тетя Еси — С. Вирф, Малин — С. Хольст, бургомистр — А. Линдبلاد.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 25 февраля 1946 г.

Дождь над нашей любовью (Det regnar på vår kärlek),

1946 г.

Сценарий — Ингмара Бергмана и Херберта Гревениуса по пьесе О. Братена «Хорошие люди».
Операторы — Хильдинг Балд и Еран Стриндберг.
Композитор — Эрланд фон Кох.
Художник — П.-А. Лундгрен.

В ролях: Мэгги — Б. Колльберг, Давид — Б. Мальмстен, человек с зонтом — Е. Седерлунд, Хоканссон — Л. Гентцель, Андерссон — Д. Хоге, г-жа Андерссон — Х. Петерссон, Ханна — Ю. Сэссар, г-н Пурман — Г. Бьорнстанд, веломеханик — М. Кесстер, его жена — С. Рууд, пастор — О. Фридель, прокурор — В.-О. Бенктссон, судья — Э. Росен, «Шнурок» — С. Эрикссон, «Сбивалка» — У. Юханссон.

Производство «Сверигес Фолькбиографер».
Премьера 9 ноября 1946 г.

Корабль идет в Индию (Skepp till Indialand),

1947 г.

Сценарий Ингмара Бергмана по одноименной пьесе
М. Седерейльма.
Оператор — Еран Стриндберг.
Композитор — Эрланд фон Кох.
Художник — П.-А. Лундгрэн.

В ролях: капитан Блюм — Х. Лёвенадлер, Юханнес Блюм — Б. Мальмстен.
Салли — Г. Фрид, Алиса Блюм — А. Линдаль, Ханс — Л. Крантц, Бертиль —
Я. Молландер, Пекка — Э. Хелль, Сельма — Н. Бриесе, Софи — Х. Петерсон,
директор варьете — О. Фридель, матрос-иностранец — П. Линдгерен.

Производство «Сверигес Фолькбиографер».
Премьера 22 сентября 1947 г.

Музыка в темноте (Musik i mörker),

1947 г.

Сценарий Дагмара Эдквиста по его одноименному роману.
Оператор — Еран Стриндберг.
Композитор — Эрланд фон Кох.
Художник — П.-А. Лундгрэн.

В ролях: Ингрид — М. Сеттерлинг, Бенгт — Б. Мальмстен, Эббе — Б. Эк-
лунд, пастор — О. Виннерstrand, г-жа Шредер — Н. Вифstrand, Агнета —
Б. Скуглунд, Ловиса — Х. Бергстрем, Крюге — Д. Хоге, Классон —
Г. Бьорнstrand.

Производство «Лоренс Мармстедт-Террафильм».
Премьера 17 января 1948 г.

Портовый город (Hamnstad),

1948 г.

Сценарий Ингмара Бергмана по либретто Олле Ленсберга.
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Эрланд фон Кох.
Художник — Нильс Свенваль.

В ролях: Берит — Н. К. Енссон, Еста — Б. Эклунд, мать Берит — Б. Халль,
отец Берит — Э. Хелль, Гертруд — М. Нельсон, ассистент Виландер —
Б. Вальберг, инженер Виландер — Х. Строот, отец Гертруд — Н. Дальгрэн,
уроженец провинции Сконе — Х. Алин, Густав — Н. Халльберг.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 18 октября 1948 г.

Тюрьма
(Fångelse),
1948—1949 гг.

Сценарий Ингмара Бергмана.
Оператор — Еран Стриндберг.
Композитор — Эрланд фон Кох.
Художник — П.-А. Лундгрэн.

В ролях: Биргитта-Каролина — Д. Сведлунд, Томас — Б. Мальмстен, Софи — Е. Хеннинг, Мартин Гранде — Х. Экман, Петер — С. Олин, Линнеа — И. Христенссон, Пауль — А. Хенриксон, г-жа Болин — М. Лёфгрэн, Арне — К-Г. Фант, Грета — И. Юэль, Альф — К. Марелье.

Производство «Лоренс Мармстедт-Террафильм».
Премьера 19 марта 1949 г.

Жажда
(Törst),
1949 г.

Сценарий Херберта Гревеннуса по сборнику новелл Биргитты Тенрот «Жажда».
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Эрик Нурдгрэн.
Художник — Нильс Свенваль.

В ролях: Рут — Е. Хеннинг, Бертиль — Б. Мальмстен, Виола — Б. Тенрот, Вальборг — М. Нельсон, доктор Русенгрэн — Х. Экман, Рауль — Б. Эклунд, Астрид — Г. Стенберг, Фрёкен Хенриксон — Н. Вифstrand, рабочий — С. Э. Гамбле, ассистент — Г. Нильсен, пациент — Э. Хессе, пастор — Х. Хагерман, второй пастор — К. Флюгаре.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 17 октября 1949 г.

К радости
(Till glädje),,
1949 г.

Сценарий Ингмара Бергмана.
Оператор — Гуннар Фишер.
Композиторы — Мендельсон, Моцарт, Сметана, Бетховен.
Художники — Н. Свенваль.

В ролях: Марта — М.-Б. Нильссон, Стиг Эрикссон — С. Олин, Сёндербю — В. Шёстрем, Марсель — Б. Мальмстен, Микаэль Бру — Ю. Экман, Нелли — М. Карлqvист, Стйна — С. Рууд, Перссон — Р. Стиландер, Бертиль — Э. Йозефссон, Анкер — Г. Скарстедт, Лиса — Б. Хольмстрем, Лассе — Б. Мовтин.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 20 февраля 1950 г.

**Такого здесь не бывает
(Sant händer inte här),**

1950 г.

Сценарий Херберта Гревеннуса
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Эрик Нурдгрэн.
Художник — Нильс Свенвалль.

В ролях: Вера — С. Хассо, Альвист — А. Челлин, Атка Натас — У. Пальме, врач — Е. Седерлунд, Линделль — У. Нурвалль, молодой человек — С. Олин, Филип Рундблом — Р. Кланге, пастор — Х. Компус, Ванья — С. Таэль, женщина в кинотеатре — Э. Ваарман, Леино — Э. Куус, «Тень» — Р. Липп.

Производство «Свенск Фильминдустри»,
Премьера 23 октября 1950 г.

**Летняя игра
(Sommarlek),**

1950 г.

Сценарий Ингмара Бергмана и Херберта Гревеннуса.
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Эрик Нурдгрэн.
Художник — Нильс Свенвалль.

В ролях: Мари — М.-Б. Нильссон, Хенрик — Б. Мальмстен, Давид — А. Челлин, Кай — А. Л. Эрикссон, дядя Эрланд — Г. Функвист, Балетмейстер — С. Олин, тетя Элизабет — Р. Бьорлинг, Крошка — М. Поллак, Карл — Ю. Ботвид, пастор — Г. Ольссон.

Производство «Свенск Фильминдустри»,
Премьера 1 октября 1951 г.

**Женщины ждут
(Kvinnors väntan),**

1952 г.

Сценарий Ингмара Бергмана.
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Эрик Нурдгрэн.
Художник — Нильс Свенвалль.

В ролях: Ракель — А. Бьорк, Мэрта — М.-Б. Гильссон, Карин — Е. Дальбек, Фредрик — Г. Бьорнстранд, Мартин — Б. Мальмстен, Кай — Я. Кулле, Еушен — К. А. Хольмстен, Май — Г. Андерссон, Хендрик — Б. Бьельвенстам, Анита — А. Таубе, Пауль — Х. Вестергрэн.

Производство «Свенск Фильминдустри»,
Премьера 3 ноября 1952 г.

**Лето с Моникой
(Sommaragen med Monika),**

1952 г.

Сценарий Ингмара Бергмана по роману П.-А. Фогельстрёма.
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Эрик Нурдгрэн.
Художники — П.-А. Лундгрэн, Нильс Свенвалль.

В ролях: Моники — Х. Андерссон, Харри — Л. Экборг, Лелле — Й. Харрисон, отец Харри — Г. Скарстедт, тетья Харри — Д. Эббесен, отец Моники — О. Фридель, мать Моники — Н. Брисе,

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 9 февраля 1953 г.

Вечер шутов (Gycklarnas afton),

1953 г.

Сценарий	Ингмара Бергмана.
Оператор —	Хильдинг, Блад, Свен Нюквист.
Композитор —	Карл-Биргер Блюмдаль.
Художник —	Биби Линдстрём.

В ролях: Анна — Х. Андерссон, Альберт — О. Грэнберг, Франс — Хассе Экман, Фрост — А. Эк, Альма — Г. Брост, Агда — А. Третов, директор театра — Г. Бьорнстранд, Энс — Э. Страндмарк, карлик — Чичи, офицер — О. Фридель.

Производство «Сандрев».
Премьера 14 сентября 1953 г.

Урок любви (En lektion i kärlek),

1954 г.

Сценарий	Ингмара Бергмана.
Оператор —	Мартин Бодин.
Композитор —	Дар Вирен.
Художник —	П.-А. Лундгрен.

В ролях: Мариана — Е. Дальбек, Давид — Г. Бьорнстранд, Сусанна — И. Ломбард, Никс — Х. Андерссон, Карл-Адам — О. Грэнберг, профессор Эрнеман — О. Виннерстранд, Свеа Эрнеман — Р. Бьорлинг, Лиз — Б. Реймар, Сам — Й. Эльфстрем, санитарка — Д. Эббесен, коммивояжер — Х. Хагерман, пастор — С. Фюрст, кондуктор — Е. Пруселиус.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 4 октября 1956 г.

Женские грезы (Kvinnodröm),

1955 г.

Сценарий	Ингмара Бергмана.
Оператор —	Хильдинг Балд.
Художник —	Гиттан Густафссон.

В ролях: Сусанна — Е. Дальбек, Дорис — Х. Андерссон, консул — Г. Бьорнстранд, директор Лобелиус — У. Пальме, г-жа Лобелиус — И. Ландгре, Палле — С. Линдберг, г-жа Арен — Н. Вифstrand, Магнус — Б.-О. Венктссон, дама в ателье мод — Г. Гей, фотограф — Л. Гентцель, Мариана — Ч. Хедебу.

Производство «Сандрев».
Премьера 22 августа 1955 г.

Улыбки летней ночи (Sommarnattens leende),

1955 г.

Сценарий
Оператор —
Композитор —
Художник —

Ингмара Бергмана.
Гуннар Фишер.
Эрик Нурдгрэн.
П.-А. Лундгрэн.

В ролях: Анна — У. Якобсон, Дезире — Е. Дальбек, Шарлота — М. Карл-квист, Петра — Х. Андерссон, Фредрик — Г. Бьорнстранд, граф Маль-кольм — Я. Кулле, кучер — О. Фридель, Хендрик — Б. Бьельвенстоам, старая г-жа Армфельт — Н. Вифстранд, кухарка — Ю. Киндаль, горнич-ная — Г. Наторп, первая актриса — Б. Вальберг, вторая актриса — Б. Ан-дерссон.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 26 декабря 1955 г.

Седьмая печать (Det sjunde inseglet),

1956 г.

Сценарий
Оператор —
Композитор —
Художник —

Ингмара Бергмана.
Гуннар Фишер.
Эрик Нурдгрэн.
П.-А. Лундгрэн.

В ролях: рыцарь Антониус Блок — М. фон Сюдов, оруженосец Енс — Г. Бьорнстранд, Йоф — Н. Поппе, Мия — Б. Андерссон, смерть — Б. Эке-рот, кузнец Плулг — О. Фридель, его жена Лиза — Гилль, Скат — Э. Странд-марк, Раваль — Б. Андерберг, девушка — Г. Линдблум, жена рыцаря — И. Ландгре, монах — А. Эк, колдунья — М. Ханссон, художник — Г. Ольс-сон, молодой монах — Л. Линд, трактирщик — Б.-О. Бенктссон, женщи-на — Г. Брост.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 16 февраля 1957 г.

Земляничная поляна (Smultronstället),

1957 г.

Сценарий
Оператор —
Композитор —
Художник —

Ингмара Бергмана.
Гуннар Фишер.
Эрик Нурдгрэн.
Гитта Густафссон.

В ролях: профессор Исак Борг — В. Шёстрем, Сара — Б. Андерссон, Ма-риана — И. Тулин, Эвальд — Г. Бьорнстранд, Андерс — Ф. Сундквист, Виктор — Б. Бьельвенстам, мать Исака — Н. Вифстранд, Агда — Ю. Кин-даль, инженер Альман — Г. Шёберг, его жена — Г. Врустрём, жена Иса-ка — Г. Фрид, ее любовник — О. Фридель, Океман — М. фон Сюдов, тетушка — С. Рууд, дядя Арон — У. Нурдваль, Сьюриет — Г. Линдблум.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 28 декабря 1957 г.

У истоков жизни
(Nåra livet),
1957 г.

Сценарий — Уллы Исаксон по ее рассказу «Добрые, достойные».
Оператор — Макс Вилем.
Художник — Биби Линдстрём.

В ролях: Семилля — И. Тулин, Стина — Е. Дальбек, Йордис — В. Андерссон, сестра Брита — Б. Йорт аф Орнэс, Харри — М. фон Сюдов, Андерс — Э. Юзефссон, Грета — И. Ландгре, консультант — А. М. Гюлленспетс, доктор Нурландер — Г. Шёберг, доктор Тюлениус — Л. Линд, сестра Марит — С. Кайсер, ночная няня — Г. Юнссон.

Производство «Нурдиск Тюнефильм».
Премьера 31 марта 1958 г.

Лицо
(Ansiktet),
1958 г.

Сценарий — Ингмара Бергмана.
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Эрик Нурдгрэн.
Художник — П.-А. Лундгрэн.

В ролях: Альберт Эмануэль Фоглер — М. фон Сюдов, его жена — И. Тулин, Тюбаль — О. Фридель, бабушка — Н. Вифstrand, Симсон — Л. Экборг, советник медицины Вергерус — Г. Бьорнstrand, консул Эгерман — Э. Юзефссон, его жена — Г. Фрид, полицмейстер — Т. Павло, его жена — У. Шёблум Спегель — Б. Экерот, София — С. Рууд, Сара, горничная — В. Андерссон, Санна, горничная — В. Петерссон, Антонссон, кучер — Ю. Юнг.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 26 декабря 1958 г.

Источник
(Jungervkällan),
1959 г.

Сценарий — Уллы Исаксон по скандинавской легенде XIV века.
Сценарий — Свен Нювнист.
Композитор — Эрик Нурдгрэн.
Художник — П. А. Лундгрэн.

В ролях: Тёре — М. фон Сюдов, Мерета — В. Вальберг, Ингери — Г. Линдблум, Карин — В. Петерссон, худож — А. Дюберг, немой — Т. Иседал, нищий — А. Эдваль, мальчик — У. Порат, сторож — А. Слангус, Фрида — Г. Брост, первый работник — Т. Воронг, второй работник — Л. Форстенберг.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 8 февраля 1960 г.

Око дьявола (Djävvlens öga),

1960 г.

Сценарий — Ингмара Бергмана.
Оператор — Гуннар Фишер.
Композитор — Доменико Скарлатти.
Художник — П.-А. Лундгрен.

В ролях: Дон-Жуан — Я. Кулле, Бритт-Мари — В. Андерссон, Сатана — С. Эррель, пастор — Н. Поппе, Рената — Г. Фрид, Пабло — С. Лагерваль, актер — Г. Бьорнстранд, граф Арман де Рошфуко — Г. Функвист, маркиз Джузеппе де Макопацца — Г. Шеберг, Юнас — А. Дюберг, старик — Т. Винге,

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 17 октября 1960 г.

Как в зеркале (Sasom i en spegel),

1960—1961 гг.

Сценарий — Ингмара Бергмана.
Оператор — Свен Нюквист.
Композитор — И.-С. Вах.
Художник — П.-А. Лундгрен.

В ролях: Карин — Х. Андерссон, Мартин — М. фон Сюдов, Давид — Г. Бьорнстранд, Фредрик, по прозвищу Минус — Л. Пассгорд.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 16 октября 1961 г.

Причастие (Nattvardsgästerna),

1961—1962 гг.

Сценарий — Ингмара Бергмана.
Оператор — Свен Нюквист.
Композитор — И.-С. Вах.
Художник — П.-А. Лундгрен.

В ролях: Томас — Г. Бьорнстранд, Мэрта — И. Тулин, Юнас — М. фон Сюдов, Карин — Г. Линдблом, Альгот — А. Эдваль, Фредрик — У. Тунберг, старуха — Э. Эббесен, церковный староста — К. Кнудсен.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 11 февраля 1963 г.

Молчание (Tystnaden),

1963 г.

Сценарий — Ингмара Бергмана.
Оператор — Свен Нюквист.
Композитор — И.-С. Вах.
Художник — П.-А. Лундгрен.

В ролях: Эстер — И. Тулин, Анна — Г. Линдблом, официант — Б. Мальмстен.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 23 сентября 1963 г.

**Не говоря уж обо всех этих женщинах...
(För att inte tala om alla dessa kvinnor),**

1964 г.

Сценарий — **Ингмара Бергмана и Эрланда Юсефссона.**
Оператор — **Свен Нюквист.**

В ролях: Корнелиус — Я. Кулле, жена Феликса — Е. Дальбек, субретка — Х. Андерссон, остальные обитательницы виллы — Б. Андерссон, М. Мальм, Б. Хьорт, К. Кальви.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 15 июля 1964 г.

**Персона
(Persona),**

1966 г.

Сценарий — **Ингмара Бергмана.**
Оператор — **Свен Нюквист.**
Художник — **Биби Линдстрём.**

В ролях: Альма — Б. Андерссон, Элизабет Фоглер — Л. Ульман, врач — М. Круук, г-н Фоглер — Г. Бьорнстранд.

Премьера 26 октября 1966 г.
Производство «Свенск Фильминдустри».

**Волчий час
(Vargtimmen),**

1968 г.

Сценарий и постановка **Ингмара Бергмана.**
Оператор — **Свен Нюквист.**

В ролях: Иоханнес — М. фон Сюдов, Альма — Л. Ульман, Г. Фрид, Э. Йозефсон, Г. Брост, И. Тулин.

Производство «Свенск Фильминдустри».
Премьера 20 февраля 1968 г.

Иллюстрации

**Фотографии, помещенные в сборнике, любезно
предоставлены нам Шведским киноинститутом**



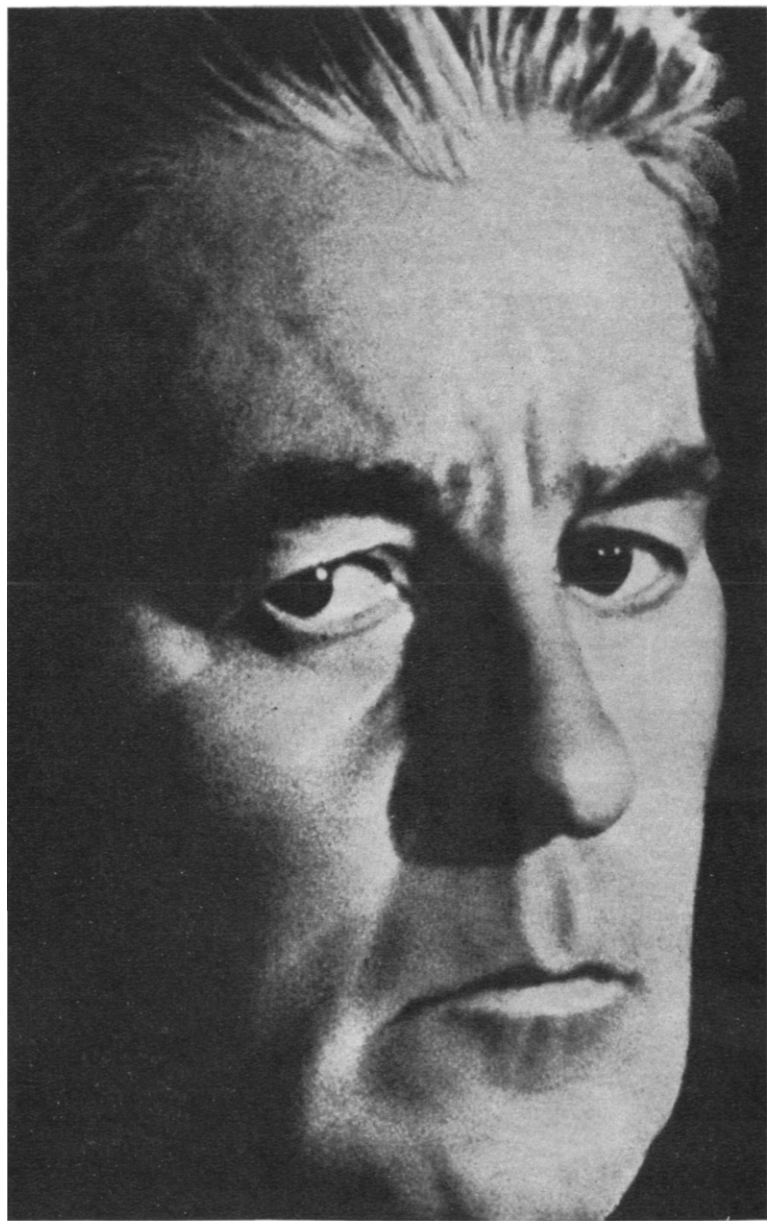
Ингмар Бергман



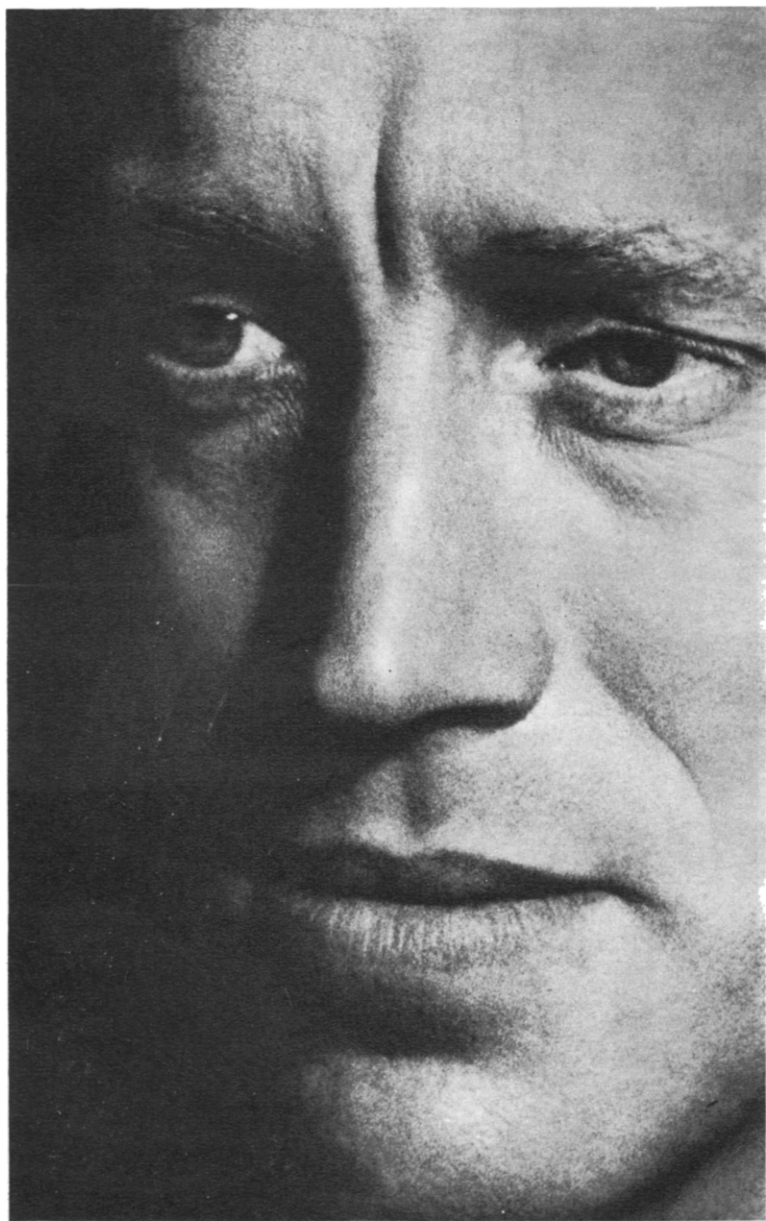
На сѐмках «Причастия»



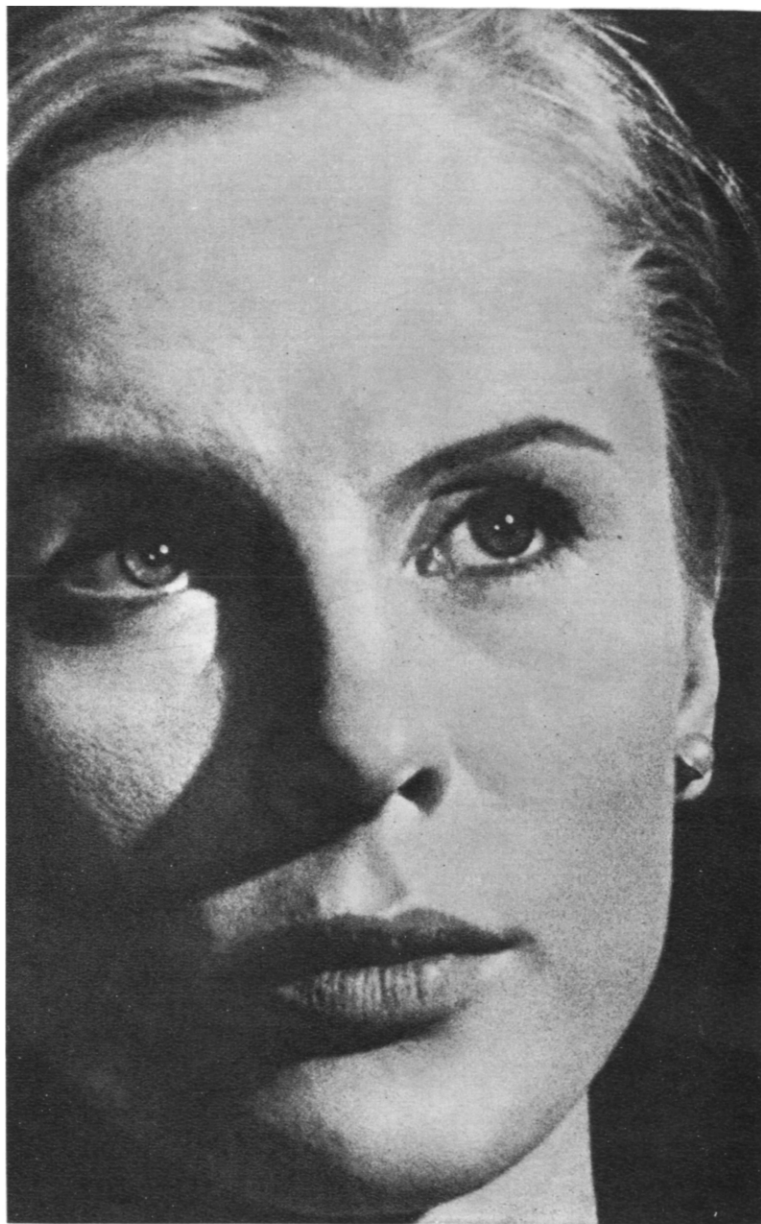
Бергман и Бьоркстрэнд



Гуннар Бьорнstrand



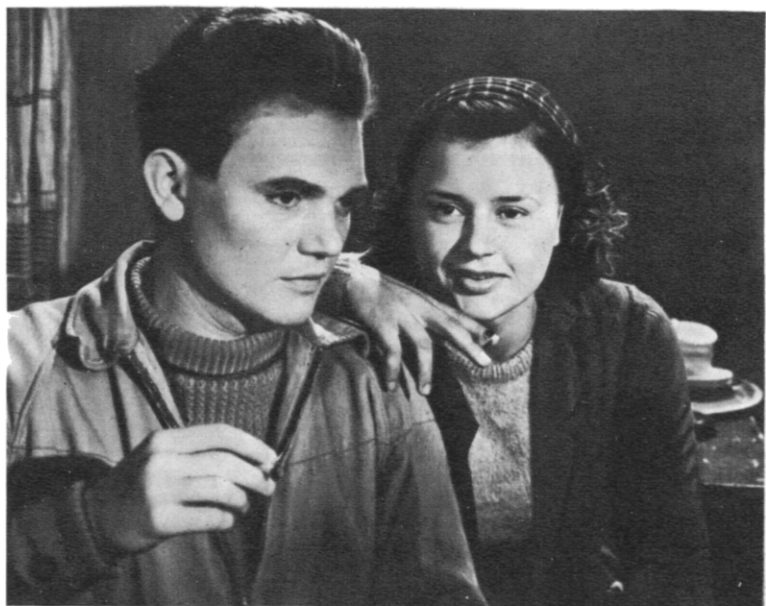
Макс фон Сюдов



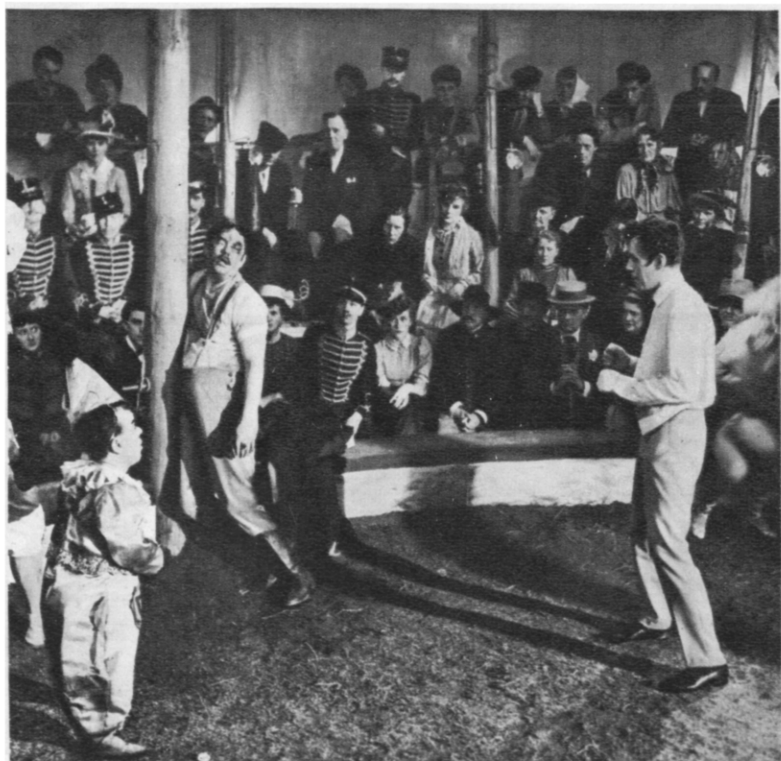
Харриет Андерсон

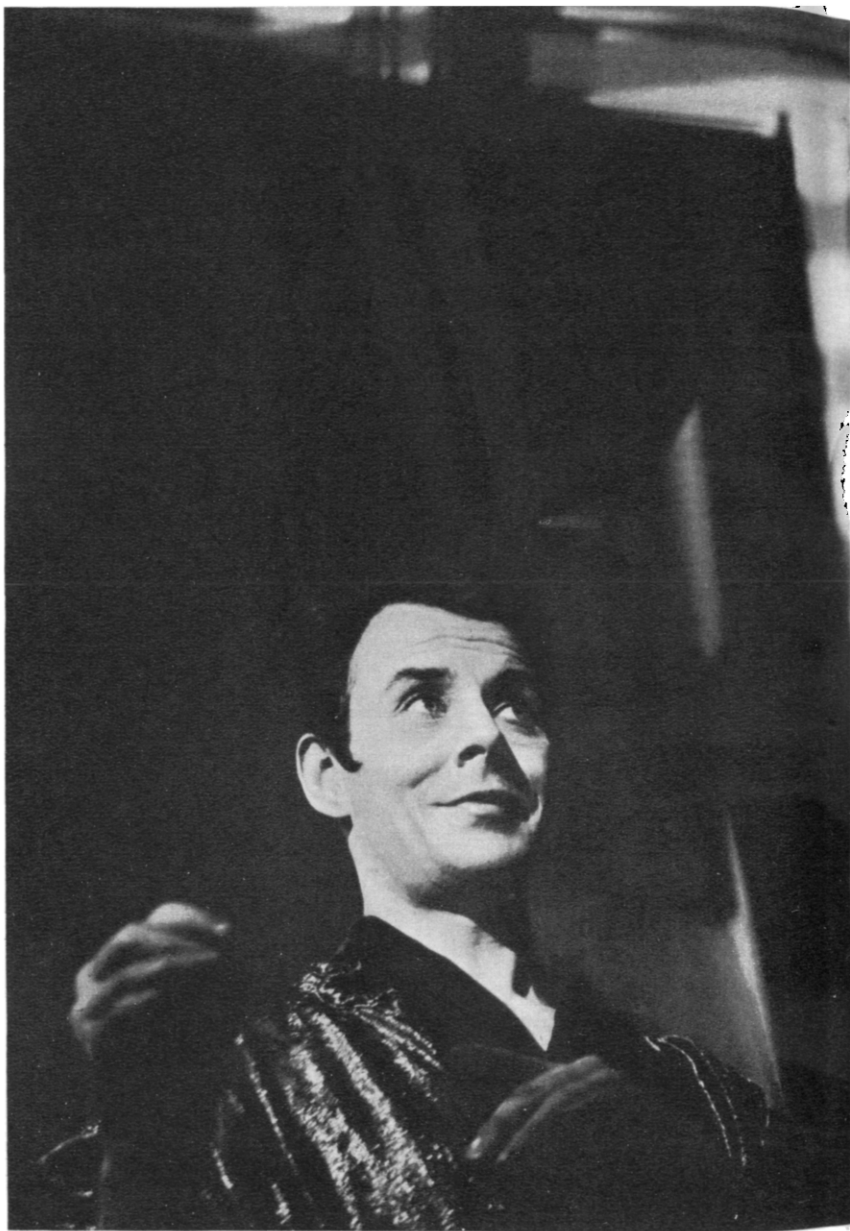


Ингрид Тулин



«Вечер шутов»









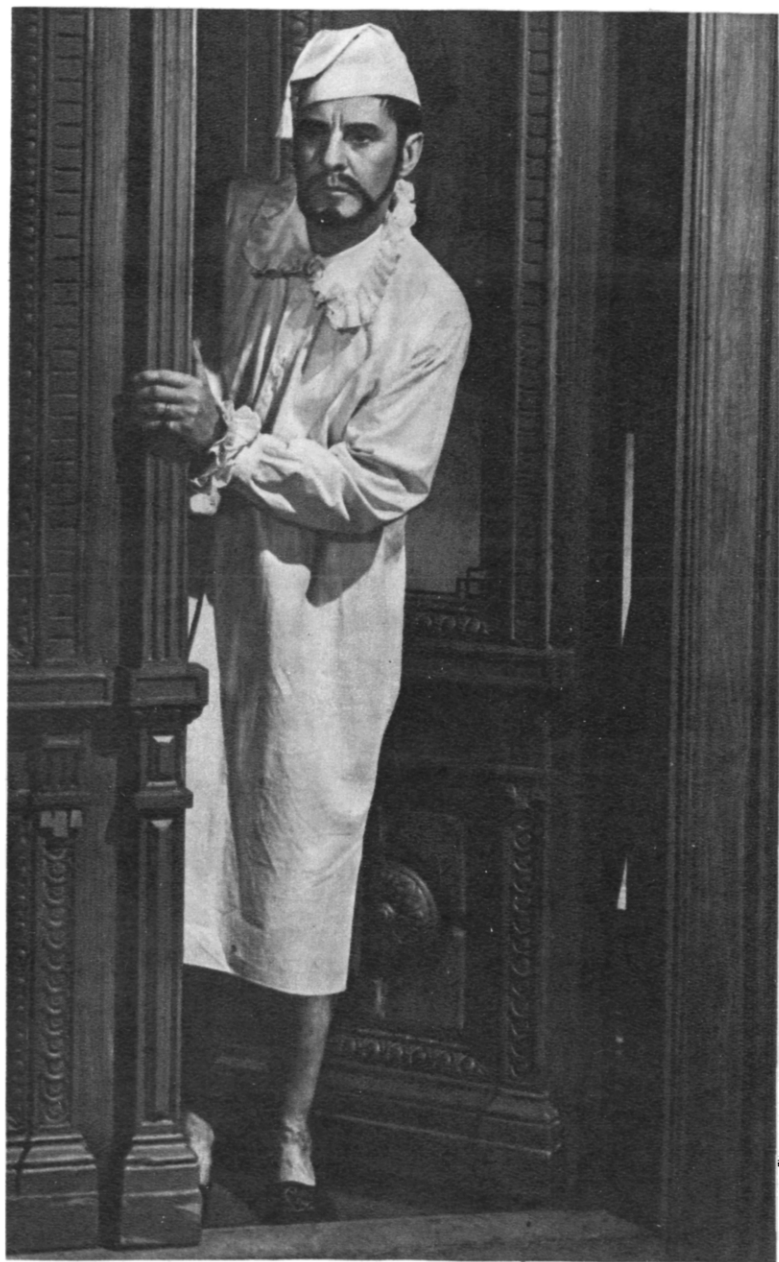
«Улыбки летней ночи»















«Земляничная поляна»





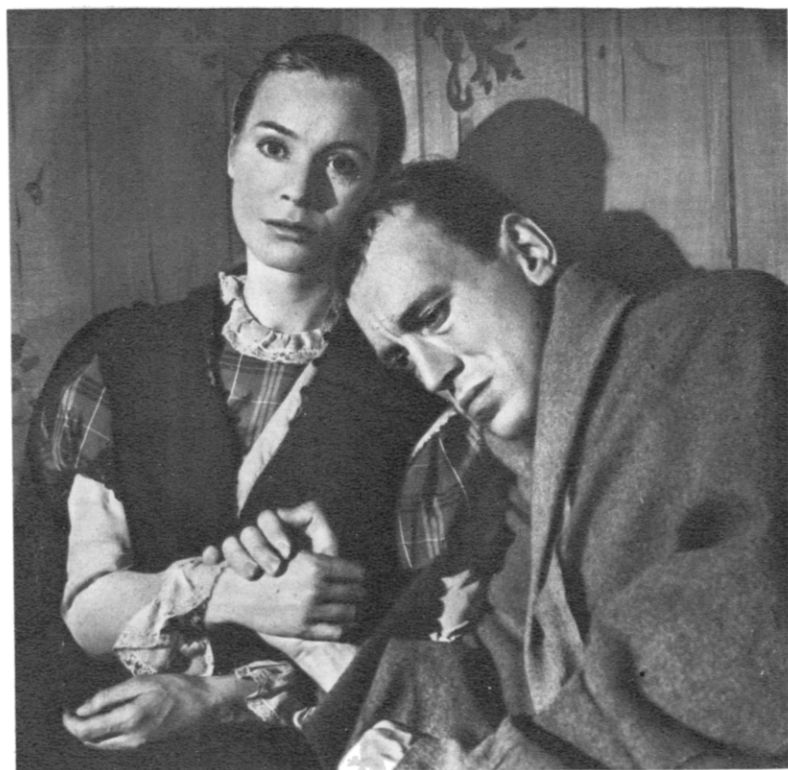








«Лицо»





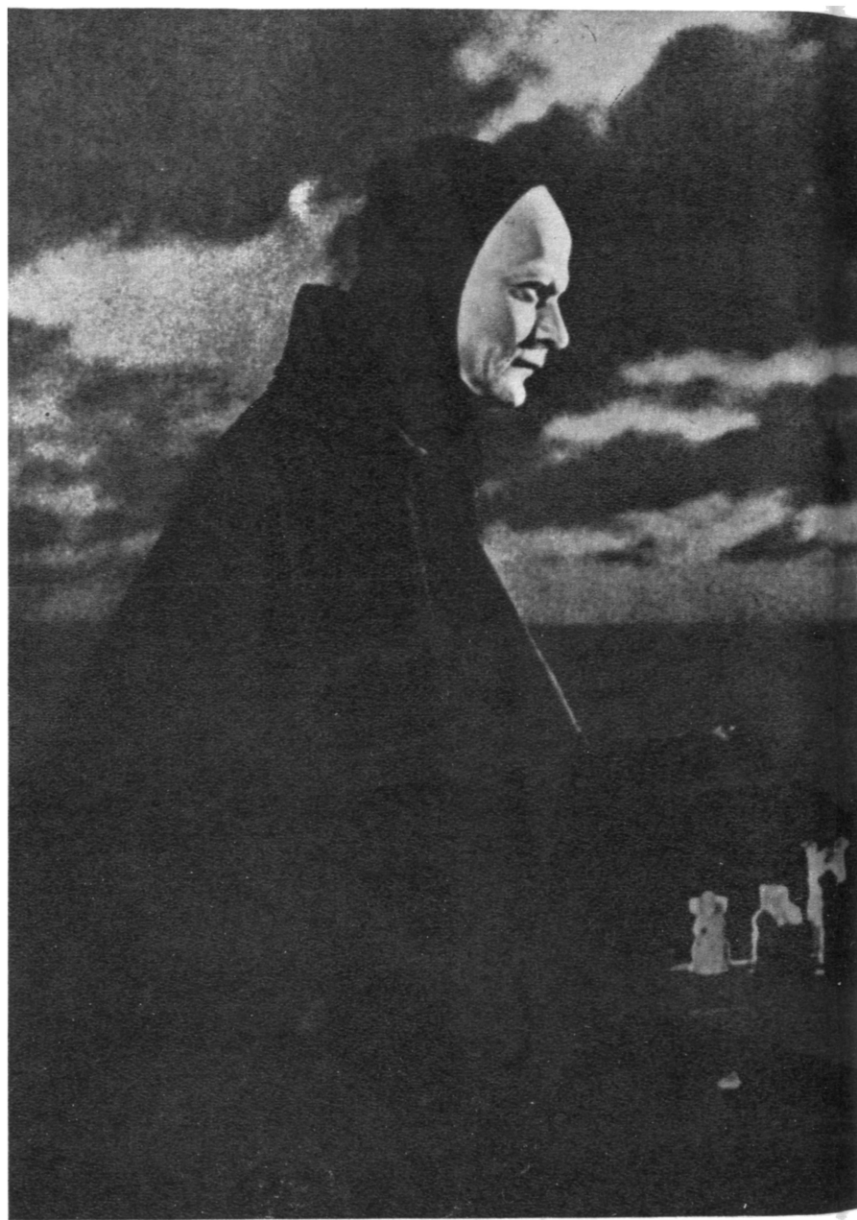


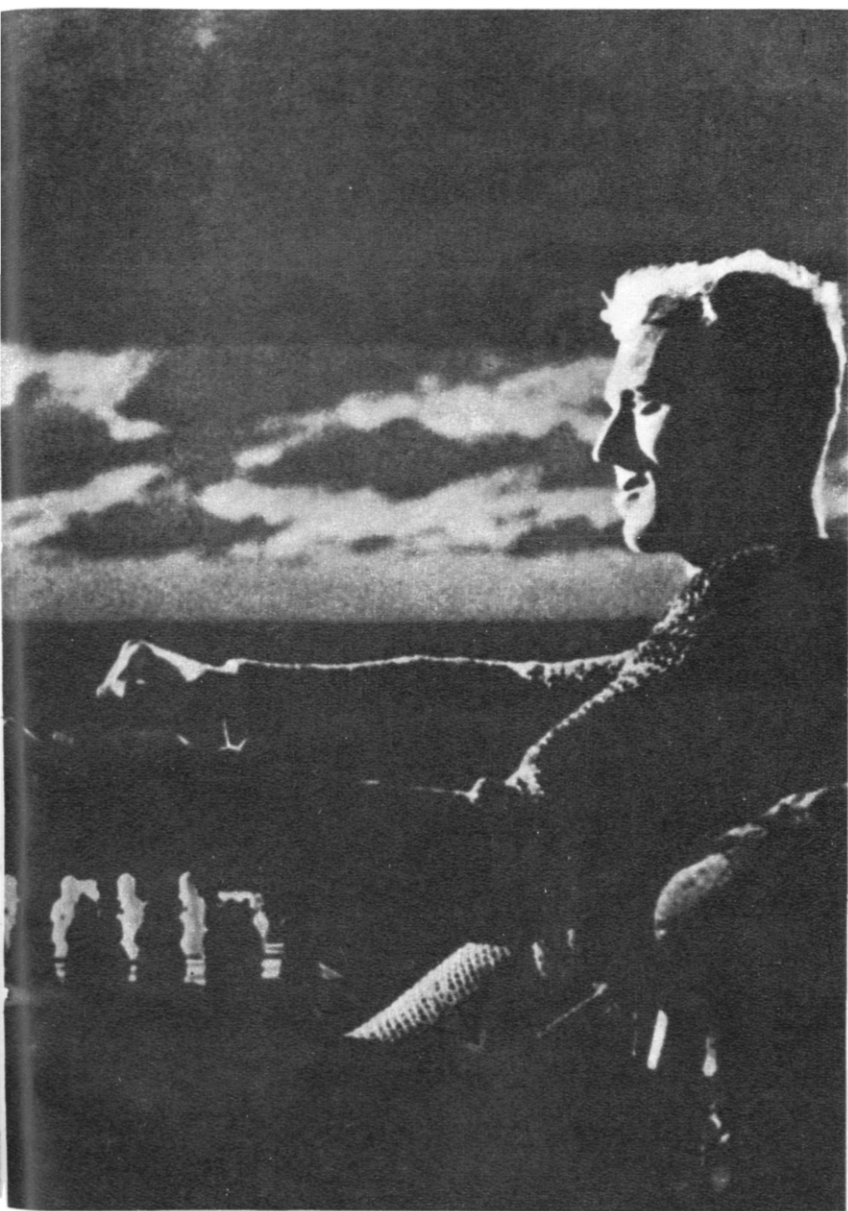


«Седьмая печать»







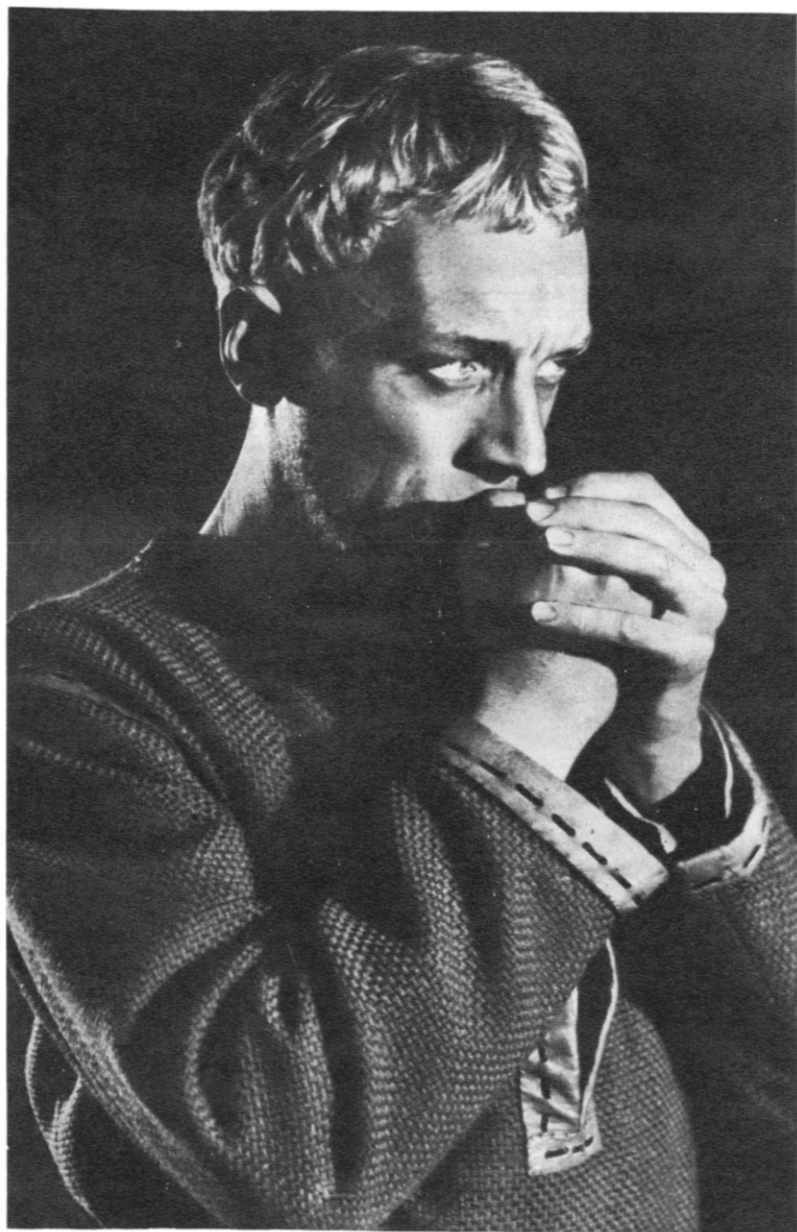


«Источник»

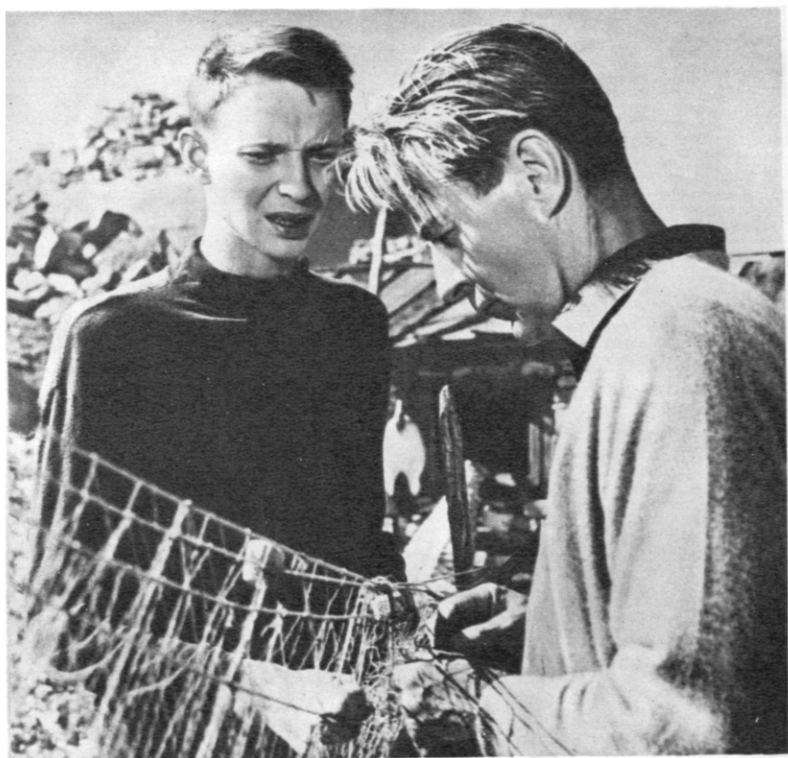




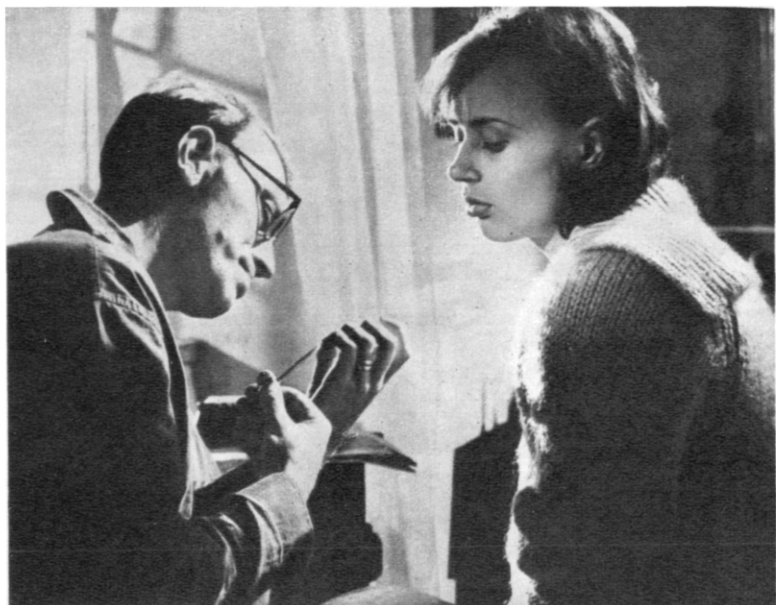




«Как в зеркале»



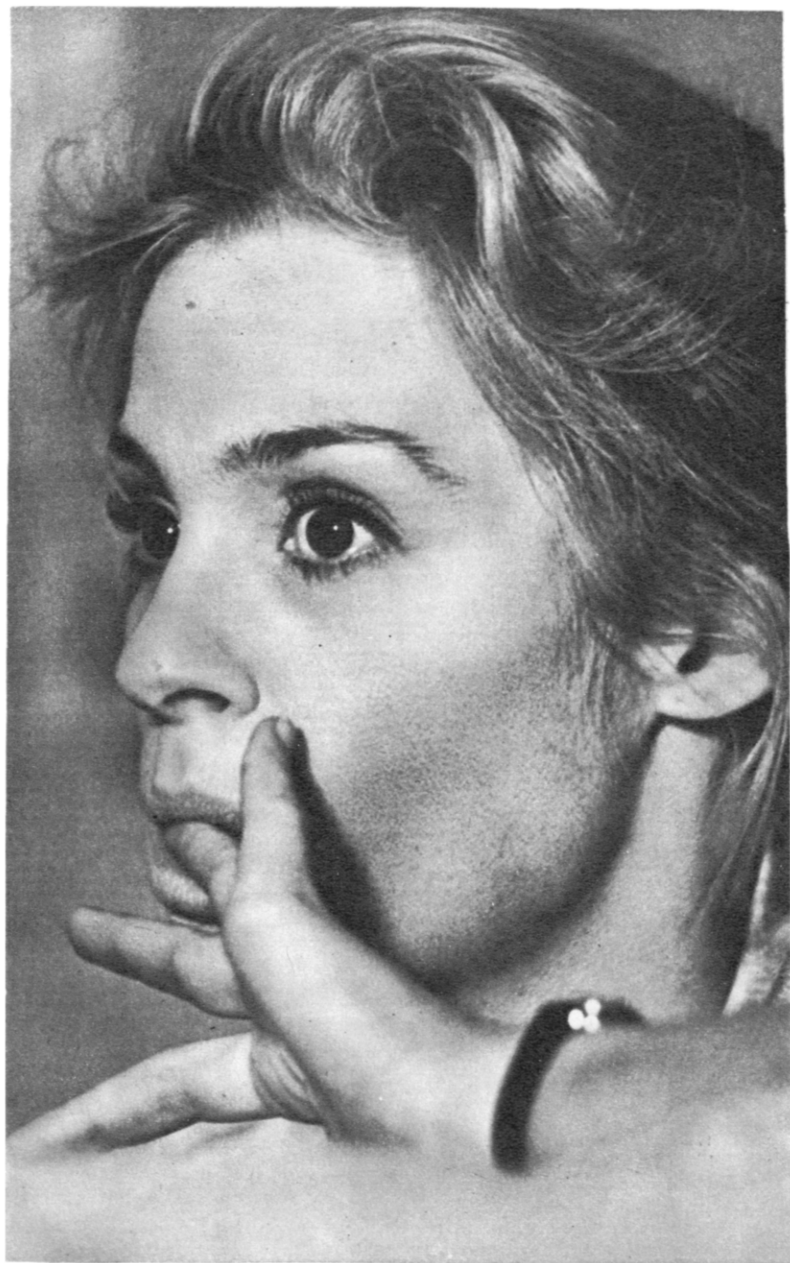


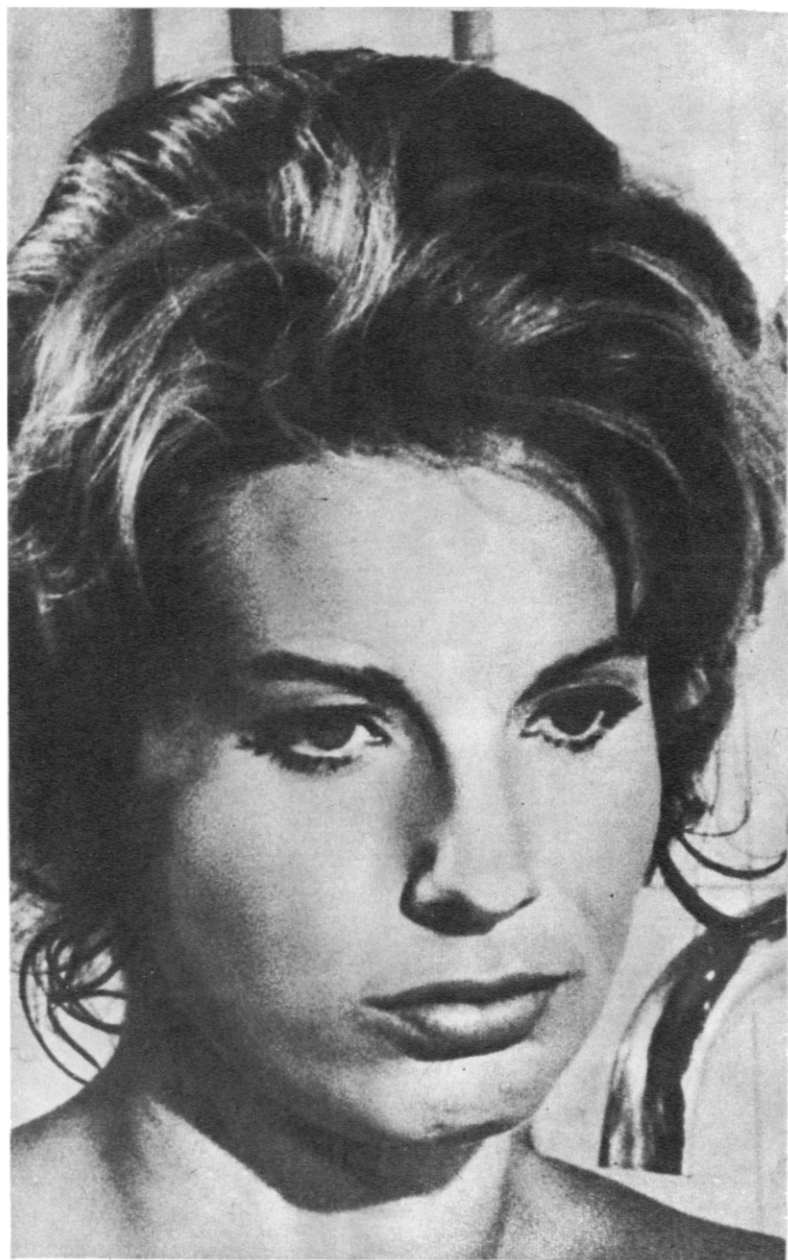




«Молчание»







Содержание

	От составителей	5
Статьи	Б. Чижов. Ингмар Бергман в поисках истины	7
	Й. Доннер. Лицо дьявола	37
	Р. Юренев. Надежды и отчаяния Ингмара Бергмана	82
Рецензии	К. А. Дюблинг. Бергман соединяет прошлое и настоящее	93
	М. Хеек. Новый шведский классический фильм	97
	Х. Шейн. Поэт Бергман	98
	О. Рунквист. Что кроется «за Лицом»?	102
	Р. Гуд. «Око Дьявола»	106
	П.-У. Ценнстрём. «Источник» Бергмана	107
	О. Лагеркранц. «Источник» и критика	108
	Й. Доннер. «Как в зеркале»	110
	С. Юханссон. Лагеркранц, Бергман и наше душевное состояние	113
М. Эдстрём. «Персона» — победа Бергмана над «Молчанием»	115	
Сценарии	«Земляничная поляна»	121
	«Причастие»	191
Бергман о себе	Как делается фильм	243
	Мечты художника	250
	Демократический театр	254
	Актеры	256
	Непрерывное движение	260
	На съемках «Причастия»	264
Фильмография	Бергман-сценарист	283
	Бергман-режиссер	286

Ингмар Бергман

Сборник

Редакторы	Р. Соболев, В. Демин, Ю. Белоусов
Художественный редактор	Г. Александров
Художник	В. Алешин
Технический редактор	А. Ханина
Корректор	Г. Элькина

Сдано в набор 1/III 1968 г. Подписано к печати 25/IX 1968 г. Формат бум. 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1 Усл. печ. л. 18,060 Уч. изд. л. 19,886 Тираж 30 000 экз. Изд. № 15622. Издательство «Искусство». Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Зак. № 94. Тульская типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Тула, Проспект Ленина, 109 Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва. Проспект Мира, 105. Зак. 2308 Цена 1 р. 38 к.



