

Ингмар  
Бергман



# Ингмар Бергман

Приношение к 70-летию



СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР  
Всесоюзное творческо-производственное  
объединение "Киноцентр"  
Москва, 1991

Перевод  
с английского и шведского

Общая редакция  
*И.И. Рубановой*

Перевод с английского  
*Т. Бутровой, С. Ваняшкина, Б. Ерхова,  
И. Киселевой, Н. Пальцева, Р. Фоминой*

Перевод со шведского  
*С. Ваняшкина, Г. Кабаковой*

Художник  
*В.А. Плотнов*

**ИНГМАР БЕРГМАН**  
Приношение к 70-летию  
*Сборник. Перевод с английского  
и шведского*

Заведующий редакцией В.В. Забродин  
Редактор В.В. Климов  
Младший редактор О.Н. Чесакова  
Художественный редактор Ю.П. Фролов  
Технический редактор О.М. Путилина  
Корректор Е.В. Сулькина

Сдано в набор 25.06.91. Подписано в печать 10.09.91.  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Печать офсетная. Усл.-печ. л. 8,40. Уч.-изд. л. 9,671.  
Тираж 10 000 экз. Цена 3 р. Заказ 398.

**СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР**  
Всесоюзное творческо-производственное  
объединение «Киноцентр»

123376, Москва, ул. Дружинниковская, 15.

Отпечатано в типографии издательства «Белорусский Дом печати».  
220041, г. Минск. Ленинский пр., 79.

Б  $\frac{491000000-017}{086(02)-91}$  31-17-91

ISBN 5-7240-0006-7

© The Swedish Film Institute, 1988 г.

© Перевод на русский язык, «Киноцентр», 1991 г.

О великом шведском режиссере Ингмаре Бергмане написано огромное количество книг, статей, исследований. Особенно много публикаций о нем появилось в 1988 году — к 70-летию кинематографиста. К этому событию был приурочен и специальный выпуск стокгольмского журнала по вопросам кино “Чаплин”, где о своем коллеге высказывались Федерико Феллини, Анджей Вайда, Акира Куросава и другие живые классики киноискусства. Наряду с их приветствиями, размышлениями, воспоминаниями в это издание вошло несколько аналитических работ, написанных киноведами и кинокритиками разных стран.

Бергмановский номер “Чаплина” стал международной культурной акцией и был выпущен на ряде языков. С самого начала возникла идея и русского издания. Теперь, наконец, она осуществляется и можно надеяться на живой отклик наших читателей.

*Андрей Плахов*

*Андрей Плахов*

Очень немногие шведы прославились настолько, что их знают во всех уголках планеты.

Ингмар Бергман — один из них. Возможно, единственный. Его произведения разошлись по всему свету.

Зрители приветствовали его фильмы, производившие на них сильное впечатление. Мне доводилось слышать бесчисленные подтверждения этого факта от людей из самых разных стран.

Широту его международной известности и глубину его влияния подтверждает и специальный номер журнала “Чаплин”, целиком посвященный Ингмару Бергману и его кинематографическому творчеству.

14 июля 1988 года ему исполнилось 70 лет.

Статьи и приветствия для этого номера написаны его коллегами — кинорежиссерами и людьми, долгое время работавшими рядом с ним, киноведами и критиками. Поэтому материалы журнала столь разнообразны и по содержанию, и по объему, и по национальности авторов. Мы получили рукописи из Японии, Индии, Польши, Великобритании, Франции, Италии, Финляндии, Советского Союза, Соединенных Штатов Америки и Швеции.

Редакторы “Чаплина” желают читателям интересного путешествия по страницам этого номера.

*Ларс Оландер,*  
главный редактор и издатель  
журнала “Чаплин”

*Ларс Оландер*



*Ингмар Бергман*

## ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ К СЦЕНАРИЮ “ШЕПОТЫ И КРИК”

*Мои дорогие друзья,  
мы снова сделаем вместе фильм. Он будет отличаться от прежних наших работ, а потому и сценарий тоже должен отличаться от тех, над которыми мы трудились раньше. Нам предстоит использовать средства кино весьма необычным образом. По этой причине я должен подробнее чем обычно объяснить, чего бы я хотел добиться. А затем нам вместе предстоит обсудить, как мы должны решать задачи изобразительного и художественного порядка.*

*Когда я раздумываю над этим замыслом, он никогда не предстает передо мной в виде завершенного целого. Больше всего он напоминает темный ревущий поток: лица, голоса, жесты, восклицания, тени и свет, настроения, сны — ничего прочного, ничего действительно основательного, разве что на какое-то мгновение, да и то — только по видимости. Мечта, тоска,*

желание или, скорее, надежда, страх — но то, что их вызывает, не названо, не имеет имени. Я мог бы бесконечно описывать оттенки тонов и красок, но это ничего не прояснит. Примемся лучше за работу.

Действие происходит на переломе веков, прошлого и нынешнего. Женщины носят богатыероскошные наряды, скрывающие и обнажающие — в одно и то же время. (Нам незачем держаться точных дат, это не обязательно должно быть начало века. Вполне может быть, что и 80-е или 90-е годы прошлого столетия. Главное, что туалеты соответствуют нашему стремлению создать атмосферу, пронизанную чувственностью.)

То же самое в большой степени относится и к интерьерам, при разработке которых за основу нужно взять их способность создавать необходимые нам световые эффекты: рассветы, не похожие на вечерние сумерки, мягкий свет камина, таинственный свет в день снегопада, теплый огонь керосиновой лампы. Пытка яркого солнечного дня осени. Одинокая свеча в ночной тьме и те беспокойные тени, что возникают, когда кто-то, закутавшись в просторный халат, быстро проходит через огромные комнаты.

В то же время важно, чтобы декорации никогда не останавливали на себе внимания. Им подлежит быть удобными, уютными, их присутствие должно быть незаметно и явственно ощущимо. Пусть они создают нужную атмосферу, не будучи назойливыми.

Но есть одна особенность: все наши интерьеры будут красного цвета различных оттенков. Не спрашивайте меня, почему так должно быть. Я не знаю. Я пытался понять причину, но объяснения, которые находил, были одно смешнее другого. Самое идиотское, но и самое логичное из них, наверное, следующее: все это нечто, происходящее в душе, а я с самого детства представлял себе внутренность души в виде некой влажной красноватой мембраны.

Мебель, реквизит и другие предметы должны быть чрезвычайно точно подобраны, но пользоваться ими мы будем, следуя своим капризам и соответственно своим целям. Однако все вокруг обязательно должно быть исполнено красоты и гармонии и происходить как во сне: что-то существует, потому что нам этого хочется или потому что в эту минуту мы в нем нуждаемся.

В этой драме четыре главных персонажа. Четыре женщины. Я кратко представлю их (порядок представления никак не связан с их значимостью).

АГНЕС (Харриет Андерссон) — хозяйка поместья. Она не

выезжала отсюда с тех пор, как умерли ее родители. Она ни разу не смогла заставить себя уехать — с самого ее рождения это был ее дом, и она примирилась с тем, что жизнь ее течет тихо и бесцветно, лишённая особого смысла и неприятностей. Она испытывает какое-то неясное стремление к творчеству: немного занимается живописью, немного играет на фортепьяно. Все это чуть трогательно. В ее жизни не возникал ни один мужчина. Любовь для нее закрытая, так и не признанная тайна. В тридцать семь лет у нее обнаружился рак матки, и теперь она готовится исчезнуть из этого мира так же тихо и покорно, как в нем жила. Большую часть дня она проводит в постели, огромной кровати, стоящей в красивой, хотя и перегруженной вещами спальне ее родителей. Время от времени она еще может подняться и походить по дому, пока боль не заставит ее снова лечь. Она редко жалуется и не считает, что Бог жесток. В своих молитвах она обращается к Христу со смиренной надеждой. Ее тело уже сильно истощено, а живот раздулся, как если бы она была на последнем месяце беременности.

**КАРИН** (Ингрид Тулин), ее сестра, на два года старше. Выйдя замуж за богатого, она переехала на другой конец страны. Вскоре она обнаружила, что ее брак ошибка. Муж (Георг Орлин) старше ее на двадцать лет и вызывает у нее физическое и психическое отвращение. У Карин пятеро детей, но, похоже, ни материнство, ни скука семейной жизни не наложили на нее отпечатка. Она выглядит и держится самым безупречным образом. Окружающие считают ее высокомерной и неприступной. Ее верность браку непоколебима, но под внешней сдержанностью она скрывает бессильную ненависть к мужу и горечь по отношению к жизни. Ее тревога и отчаяние дают о себе знать только в снах, которые время от времени мучают ее. В этой сумятице заглушенных страстей она все же сохранила тепло и сердечность, а также тоску по человеческой близости. Этот огромный капитал чувств лежит без движения, невостребованный.

**МАРИЯ** (Лив Ульман), младшая из сестер. Ее уделом стала выгодная партия с красивым, преуспевающим мужчиной (Хеннинг Моритцен), занимающим подобающее положение в обществе. У нее есть дочь пяти лет, да и сама она похожа на избалованного ребенка — с ее мягкими манерами, игривой улыбкой, неизменным любопытством и жадной наслаждений, которые должны доставаться ей по праву красоты. Мария заворожена своей красотой и способностью собственного тела приносить удовольствие. Она не имеет ни малейшего понятия о мире, в котором живет, ей довольно ее самой, ее не терзают моральные сомнения, ни собственные, ни чужие. Нравиться — вот единственное правило, которое она признает.

*АННА (Кари Сьюлван), служанка. Ей около тридцати. Со-  
всем молоденькой девушкой она родила дочь. Агнес взяла в дом и  
Анну и ее ребенка. Поэтому Анна привязана к Агнес. Между  
двумя одинокими женщинами возникла молчаливая, не находя-  
щая внешнего выражения дружба. В три года дочь Анны умерла,  
но ее смерть никак не сказалась на отношениях Анны и Агнес.  
Анна очень тихая, очень застенчивая, очень замкнутая. Но она  
всегда рядом, все видит, все слышит, пытается понять. Все в  
Анне оставляет ощущение тяжести. Фигура, лицо, рот,  
взгляд. Она молчит, а возможно, и не думает.*

*Суть ситуации в начале фильма такова: состояние Агнес  
быстро ухудшается. По словам ее врача (Эрланд Юсефсон),  
жить ей осталось недолго. Обе сестры, единственные ее близ-  
кие родственники, приехали, чтобы быть рядом с умирающей.*

I



Дорогой Ингмар Бергман,

Ваши художественные достижения очень многое значили для нас, жителей Готланда и Форё. Редкая красота природы острова Форё служила источником вдохновения для Вашего кинематографического творчества. Поэтому в день Вашего рождения мы поздравляем Вас и выражаем свое восхищение.

Искренне Ваши,  
*жители коммуны Готланд*

## ДАВАЙТЕ ДЕРЖАТЬСЯ ВМЕСТЕ

Дорогой г-н Бергман,  
позвольте поздравить Вас с 70-летием.

Каждый раз, когда я смотрю ваши фильмы, они глубоко трогают мое сердце. Они многому меня научили. Они вселяли в меня силы. Я хотел бы пожелать Вам здоровья, чтобы Вы создали для нас новые прекрасные картины.

В Японии был великий художник Тессаи Томиока, который жил в эпоху Мейдзи (в конце XIX века). В молодости он создал много отличных картин. Но когда ему исполнилось 80 лет, он вдруг начал писать намного лучше, чем раньше, как будто у него наступил период невероятного расцвета. Когда я вижу его картины, я наполняюсь сознанием того, что на самом деле человек не способен создать что-либо по-настоящему стоящее, пока не достигнет 80-летнего возраста.

Человек рождается ребенком, становится мальчиком, проходит пору юности, затем — зрелого возраста и, наконец, перед тем, как завершит свой жизненный путь, он опять возвращается в детство. Я думаю, это идеальный образ жизни. Я полагаю, Вы согласитесь, что человек способен творить истинное искусство свободно, без оглядки, только вступив во второе детство.

Мне сейчас 77 лет, и я уверен, что моя настоящая работа только начинает обретать форму.

Давайте держаться вместе во имя киноискусства.

С самыми теплыми пожеланиями

*Akira Kurosawa*

*Акира Куросава*

## ПРОГУЛКА НА ВИЛЛЕ ПАМФИЛИ

Однажды мы получили из Швеции приглашение принять участие в специальном номере журнала “Чаплин”, посвященном Ингмару Бергману. На следующее утро мы, как обычно, отпра-

вились работать в парк Виллы Памфили. Потому что, когда мы выходим прогуливать наших собак, мы работаем. Но на этот раз как-то не хотелось думать о собственной картине, которая сейчас понемногу обретает форму. В конце концов именно внешний импульс — приглашение “Чаплина” — заставил нас забыть про скромность и условности, чтобы сказать Бергману, в какой большой степени его 70 лет принадлежат всем нам. Нам двоим, например, было бы трудно, вспоминая различные периоды нашей жизни и работы, не вспомнить фильмы, которые приходили от Бергмана с его далекого острова.

Мы много говорили о Бергмане и о другом; говорили о Бергмане, говоря о другом. Мы наслаждались удовольствием говорить об этом, но нас не покидала уверенность, что, когда мы вернемся домой и напишем это письмо, на нас нахлынут те же чувства разочарования и отчаяния, что одолевают во время работы над нашими фильмами. В процессе перевода на пленку того, что рождает твоё воображение, и, в конечном итоге, сотворения чего-то всегда многое пропадает.

Но тем утром на Вилле Памфили ощущение было иным. Шел дождь, мы неторопливо шагали под зонтиком, беседуя. В парке было пусто, но во всем, что нас окружало, чудилось присутствие громадного человеческого тела, части которого постепенно открывались нам.

Прежде всего мы увидели руки. Жадные руки из “Молчания”, руки, которые раздевают; покрытые экземой, стыдящиеся себя руки в “Причастии”; подсвеченные сзади руки, отданные на милость безжалостной камеры в морге.

Ноги: белые голые ноги женщины, дрожащие, пораненные осколком стекла; и ноги, распухшие и усталые, но не от дальней дороги, ноги, которые обнаруживает под простыней объектив с трансфокатором, неожиданно из банального оптического прибора превращающийся в нечто, способное показать саму смерть или, еще хуже, смертельный ужас.

Глаза женщины в “Седьмой печати”: широко раскрытые глаза, похожие на глаза ночного зверя, на лице, пухлом не от здоровья, а от пассивности, затянувшегося ожидания; глаза, навсегда закрытые смертью, остановившей течение крови, но не слез.

Светлые волосы девушки, растрепанные и тем выражающие ее радость; и волосы убитого ребенка в “Часе волка”, колышущиеся в воде, как ласкаемые течением водоросли.

Губы, шепчущие (или выкрикивающие?) слова на непонятном языке, в красном тумане, который рассеивается и исчезает. Мы помним также голос: но он не был похож на человеческий. Это не был крик птицы, это был визг, издаваемый деревом или чем-то неживым.

Это был вопль из “Девичьего источника”... А может, сказали мы себе, таким он стал в итальянском, дублированном варианте? Но тогда те, кто дублировал картину, чувствовали за спиной присутствие Бергмана, коль им удалось заставить нас так содрогнуться.

Собаки, продрогшие под дождем, напомнили нам, что прогулка закончилась и пора возвращаться домой. Работа над нашим новым фильмом несколько не продвинулась, и все же было ощущение, что в это утро мы хорошо поработали. Спасибо, Бергман.

*Paolo e Vittorio Taviani*

*Паоло и Витторио Тавиани*

## БОЛЬШОЙ, ПРЕКРАСНЫЙ И ОДИНОКИЙ УТЕС

Всю свою режиссерскую жизнь я восхищался Ингмаром Бергманом и завидовал спокойствию, которое позволило ему:

1. Сделать столько фильмов, насколько хватало сил и сколько хотелось;

2. Снимать только такие фильмы, которые он считал необходимыми, и не уступать соблазну разрабатывать так называемые современные темы; его мир всегда был в нем самом, и это делало его полностью и совершенно независимым;

3. Распространить шведский язык по всему миру посредством своих фильмов; и хотя я не понимаю ни слова по-шведски, я чувствую, что никакой другой язык не подходит так для выражения мыслей и чувств между женщиной и женщиной;

4. Родиться в стране Стриндберга и не забыть об этом факте;

5. Сделать главными персонажами своих фильмов мужчину и женщину, а не улана и барышню;

6. Проявлять любовь к кино в каждой своей работе; добиться того, чтобы зрители, любящие кино, никогда ему не изменили;

7. Быть большим, прекрасным и одиноким утесом в огромном море.

Я счастлив, потому что знаю, что он всегда будет там возвышаться.

*Andrzej Wajda*

*Анджей Вайда*

## НИКОГДА НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ ЖИВОТНЫХ

Впервые я встретился с Ингмаром Бергманом в мерцающей полутьме кинозала Шведского Киноинститута, где он смотрел

фильм Джеска Смита “Объятые пламенем живые существа”. Нас представили друг другу, я сел рядом и тоже стал смотреть фильм. Мы много смеялись. Потом выпили по чашке чая с тостом в кафе Киноинститута и поговорили о кино. Он рассказал о нескольких случаях из своей съемочной жизни, особенно подробно об эпизоде с кошкой, которая доставила ему много неприятностей. “Никогда не используйте животных”, — так прозвучал его совет.

В первый свой визит в Стокгольм я очень хотел встретиться с Бергманом, поскольку являюсь большим почитателем его таланта с тех пор, как в середине 50-х годов увидел “Седьмую печать”. Сегодняшний Бергман сильно отличается от Бергмана 30-летней давности. Его стиль приобрел аскетизм камерной музыки. Но доказательством того, что он способен обращаться к большим темам, служит “Фанни и Александр”. На противоположном и более характерном для Бергмана полюсе лежит фильм “Сцены из супружеской жизни” — бескомпромиссное исследование жизни двух людей — мужа и жены, — сильное и исчерпывающее.

Мастерство Бергмана всегда было безупречно, и я завидую великолепной группе кинематографистов, с которой он работает. Он долгое время грозился оставить кинематограф ради своей первой любви — театра. К сожалению, у нас в Индии нет возможности увидеть его постановки. Позвольте мне в день семидесятилетия Бергмана пожелать ему долгой жизни, а также выразить горячую надежду на то, что он не бросит кино.

*Сатьяджит Рей*



## НАДО ВСЕМИ ДРУГИМИ...

Есть уровень средних режиссеров, которые год за годом ставят хорошие, крепко сделанные зрелищные фильмы.

На следующем уровне располагаются мастера, снимающие фильмы более глубокие по содержанию, более личностные, более оригинальные, более волнующие.

И надо всеми ними есть Ингмар Бергман, возможно, самый великий художник кино со времени изобретения кинокамеры.



*Вуди Аллен*

## МЫ ПОСТРОИЛИ МНОГО МОСТОВ...

Дорогой Ингмар,

я не собираюсь напоминать тебе об очевидных вещах. Я уверен, что многие другие подробно тебе все объяснят. Я имею в виду те волшебные минуты, которые мы провели на сцене и рядом с кинокамерой. Такие моменты, когда мы, благодаря тебе, чувствовали, что совершаем нечто глубоко значительное и абсолютно необходимое.

Лишь очень немногие режиссеры выказывают такое доверие своим актерам, как выказываешь ты, создают такие условия для нашей работы, проявляют такое уважение к человеческой личности. Я глубоко признателен тебе за все, начиная с роли Якова до Грегера Верля, с Антониуса Блока до прелата, которого не удалось сыграть. Антониус и его братья, несомненно, изменили мою жизнь<sup>1</sup>.

Но все остальное, то, что не обессмертила кинокамера, и то, что прошло мимо внимания критиков, то, что происходило в тени великой драмы, вне мира Блока и Борга, Вергеруса и Винкельмана, за скромными обедами из ветчины и яиц или за чаем с пачкой печенья и коробкой шоколадных конфет, те моменты, которые не вошли в историю, когда мы бесцеремонно подшучивали над Боргом и Вергерусом, Фаустом и Альцестом<sup>2</sup>, Стриндбергом и Ибсеном, а больше всего над самими собой, — как забыть это? Эхо того смеха все еще можно слышать в Ховс Халлар, в Скаттунгбю и на острове Форё. Или свободные от работы вечера в Мальмё, когда ты устраивал для нас прослушивание пластинок с произведениями Баха и Орффа и показывал фильмы на собственном проекторе: все, начиная с “Тихого Дона” и до “Мистера Магу”. Это были тоже очень важные моменты. С годами я стал еще сильнее ощущать их значение и часто возвращаться к ним мыслями. Это было время, когда танцевали большие пингины.

Помнишь ли ты, как однажды на склоне холма, позади ресторана кинотеатра “Фильмстаден”, мы в конце беседы о жизни после смерти пообещали друг другу, что тот из нас, кому предоставится эта возможность, будет являться в виде призрака другому из чувства дружбы? Я с волнением жду этой встречи.

Ты помнишь, Ингмар, тот мост, который мы построили рано

---

1 Роли, которые упоминает фон Сюдов в своем письме, это — Яков в пьесе Вильгельма Муберга “Лия и Рахиль” в постановке Ингмара Бергмана в муниципальном театре Мальмё (1955), Грегера Верль в пьесе Ибсена “Дикая утка” в Королевском Драматическом театре (1972); рыцарь Антониус Блок в фильме “Седьмая печать”.

2 Юхан Борг в “Часе волка”, Андреас Вергерус в “Прикосновении” и Андреас Винкельман в “Страсти”, а также Альцест в “Мизантропе” Мольера (1957), и Фауст в “Прафаусте” Гете (1958).

утром на острове Форё, когда уровень воды был слишком высок и мы не могли пройти, не замочив ноги, на потерпевший крушение корабль во время съемок фильма “Как в зеркале”?

Рассвет был поразительно прекрасен, утренний туман поглощал тени, выявляя краски ландшафта во всей их природной чистоте. Вся съемочная группа пришла на помощь, через полтора часа постройка была готова, и мы могли приступить к съемкам.

Мы, Ингмар, навели много мостов между собою, а также тех, кто соединили нас со зрителями. Это ты вдохновлял нас на это.

Ты не получишь от меня цветов. Но я шлю тебе теплые слова благодарности и пожелания удачи в возведении следующего моста. И еще одного. И еще одного...

*Искренне твоя  
Макс*

## ДЛЯ ИНГМАРА БЕРГМАНА (НО НЕ О НЕМ)

Похоже, что попытку сказать или написать что-то об Ингмаре Бергмане может позволить себе только очень самонадеянный человек. Любое толкование его искусства звучит претенциозно. Его фильмы существуют сами по себе как мощные маяки в истории кино. Я мог бы пожелать им только одного: освободиться от всех критических объяснений, от всего балласта их интерпретаций, чтобы они могли беспрепятственно светить на далекое расстояние.

Вряд ли можно найти произведение какого-либо другого кинорежиссера, которому приходилось бы до такой степени пробиваться через шоры “интерпретации”. Фильмы Ингмара Бергмана, как никакие другие, требуют от вас, чтобы вы посмотрели их еще раз, так как с первого раза вы их не поняли.

Поэтому я хотел бы воспользоваться случаем и послать Ингмару Бергману самые искренние поздравления по случаю дня рождения и не докучать ему еще одной “интерпретацией”. В то же время я обещаю ему (и себе) посмотреть его фильмы еще раз, постараться быть свободным от исторического балласта, который давил на меня, когда я смотрел их в первый раз.

Оглядываясь назад, я вижу себя мальчиком, который идет с подругой в кинотеатр посмотреть “Молчание” — конечно, тайно (нарушая запрет школы, церкви и родителей и, конечно, делая

это именно из-за запрета). Я вижу себя выходящим из кинотеатра глубоко взволнованным, ясно вижу, как в течение нескольких дней избегал разговоров об этом фильме со своими товарищами, потому что в таком обмене мнениями я никогда бы не смог найти нужные слова, чтобы выразить свое волнение.

Я вижу себя через несколько лет уже студентом медицинского института, в волнении выходящего из кинотеатра после позднего сеанса, на котором шли два фильма Бергмана “Седьмая печать” и “Земляничная поляна”; я хорошо помню, как я бродил до расвета по мокрому от дождя городу со смятением в душе, потрясенный вопросами жизни и смерти в этих фильмах.

Затем я вижу себя еще несколькими годами позже студентом киноинститута, когда я отверг “Персону” и с ней все фильмы Бергмана, пытаясь доказать превосходство фильмов без психологии, где все находится “на поверхности”. С чувством неловкости я думаю сегодня о своих кажущихся мне теперь довольно глупыми аргументах, которые приводил тогда против “глубины” и “поисков смысла” в картинах Бергмана, сравнивая их с “физической ясностью” американского кино.

Сделав еще один прыжок во времени, я вижу себя — теперь уже кинорежиссера — в Америке, выходящим из кинотеатра в Сан-Франциско после фильма “Шепоты и крик”, на котором я хлюпал носом и плакал и который заставил меня увидеть в том, что я клеймил десятью годами раньше как “кино европейской тревоги и беспокойства”, дом, где я мог чувствовать себя намного легче и удобнее, более свободно и непринужденно, чем в “земле обетованной” кинематографа, где я тогда находился и где когда-то вызывавшая мое восхищение “поверхность” постепенно сделалась такой глянцевой и холодной, что за нею в глубине уже практически ничего не стояло. Теперь я начал тосковать по всему, что было “в этой глубине”, чувствуя, что я полностью примирился с Бергманом.

Я не киновед. Я смотрю фильмы как все другие люди, как “публика”. Поэтому я знаю: человек всегда воспринимает кино “субъективно”, то есть он всегда видит только тот фильм, который “объективный” фильм там, на экране, открывает его внутреннему зрению. Я думаю, что это особенно справедливо в случае с картинами Ингмара Бергмана; мы видим в них “самих себя”. Но не так, “как в зеркале”. Нет, намного прекраснее: “как в фильме”. В фильме о нас.



*Вим Вендерс*

## МЕСТО ДЛЯ ДУШИ

Впервые я увидел фильм Ингмара Бергмана в середине 50-х годов. Точно не помню, был ли то “Улыбки летней ночи” или “Седьмая печать”. Переворачивающая душу сила этого великого скандинавского мастера показалась мне удивительно знакомой, его пристрастие к легендам и колдовству, его способность запечатлеть время, показать зло, неуклюжесть его мужских персонажей, одиночество его женщин — все это было невероятно близко и знакомо мне по южной Италии, откуда я родом.

Если отбросить эти удивительные этнографические совпадения, я полагаю, что в области литературы и живописи, музыки и кино есть 15, от силы 20 произведений, которые остаются в сознании людей, пока они не становятся частью из собственных воспоминаний (это как раз и отличает настоящее произведение искусства). Среди этих произведений есть, несомненно, один из фильмов Бергмана.

В моих воспоминаниях живет “Земляничная поляна”, фильм, который принадлежит даже тем, кто его не видел, и тем, кто о нем не слышал. Это как бы место для души.

Я желаю Ингману Бергману долгой и мудрой жизни.



*Эttore Скола*

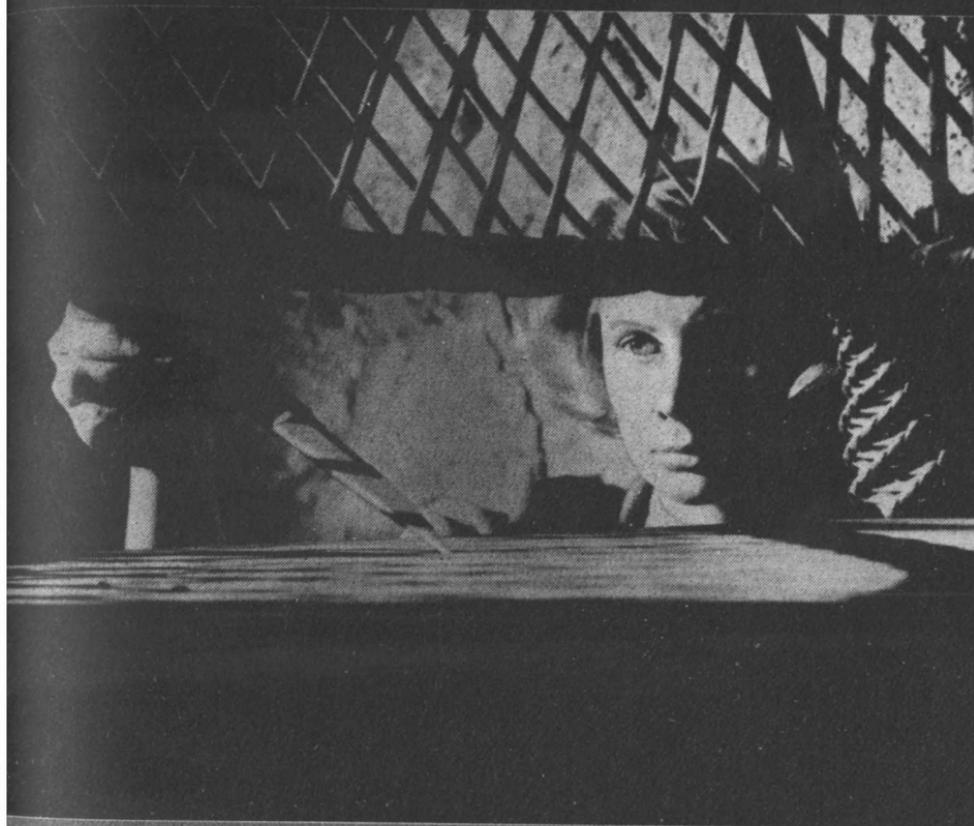
## СРЕДИ ТИТАНОВ

Ни один род искусства не может оставаться неизменным. Чтобы развиваться, каждому необходимо появление смелых представителей, которые, являясь личностями, отказываются от ограничений, навязанных ранее принятыми критериями. Ингмар Бергман — такой представитель киноискусства; ему удалось расширить границы кино настолько, что ни один из его современников не может с ним сравниться. Когда придет время написать полную историю кинематографа XX века, он займет место среди титанов.



*Сэр Ричард Аттенборо*

“ТЮРЬМА”  
1948



“К РАДОСТИ”  
1949



“ЛЕТНЯЯ ИГРА”  
1950



“ЛЕТО С МОНИКОЙ”  
1952

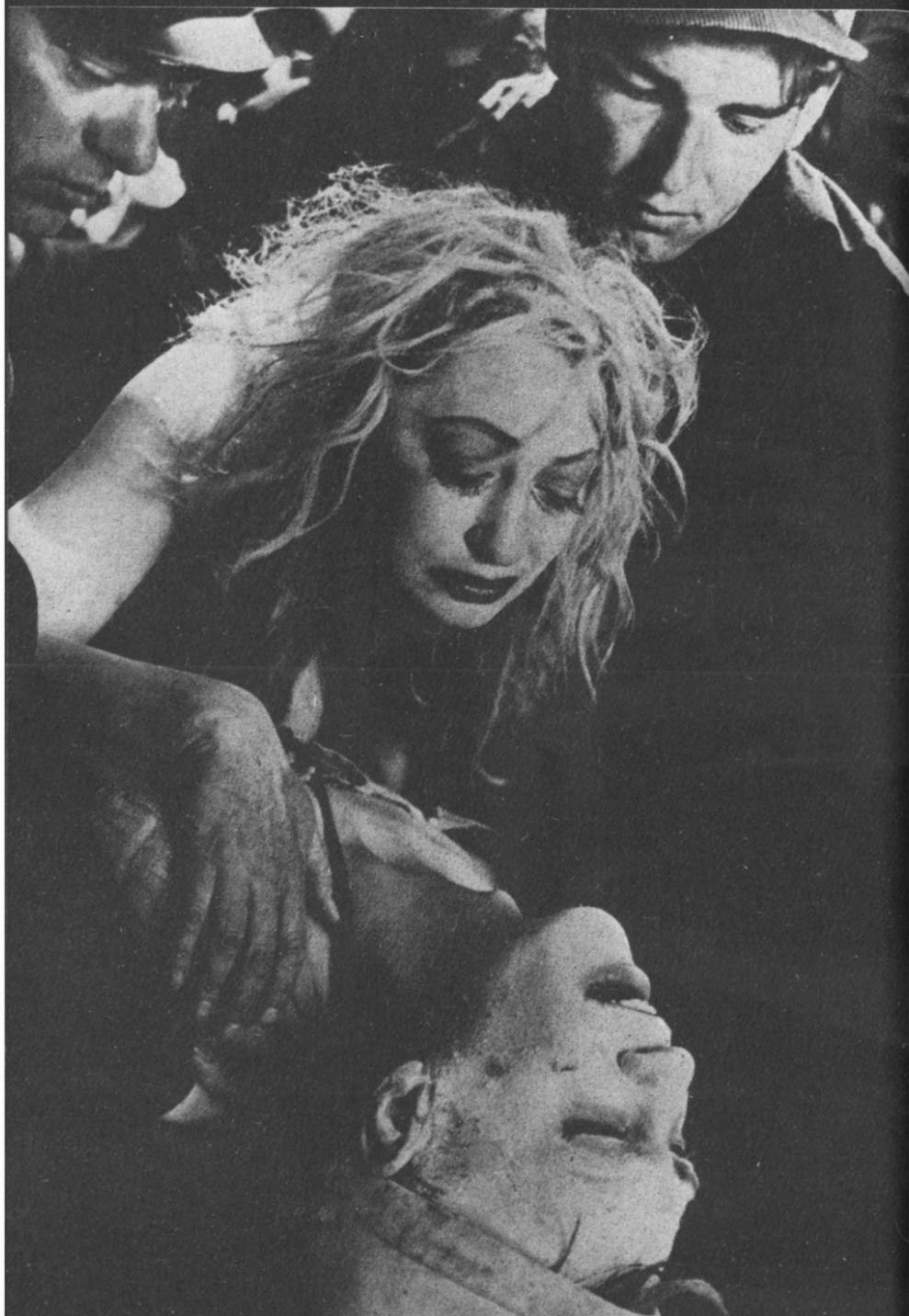


“ВЕЧЕР ШУТОВ”

1953

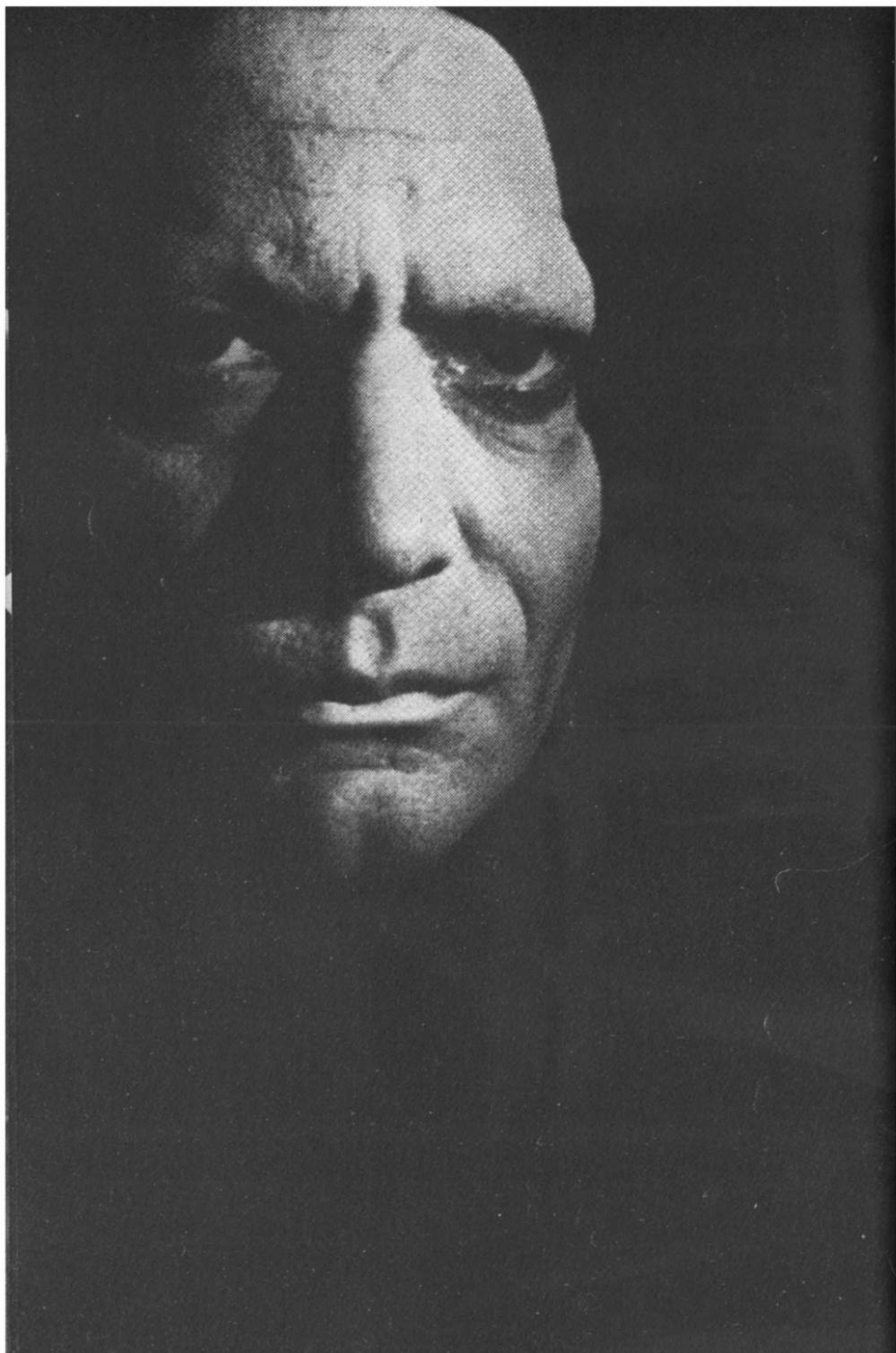


“ВЕЧЕР ШУТОВ”



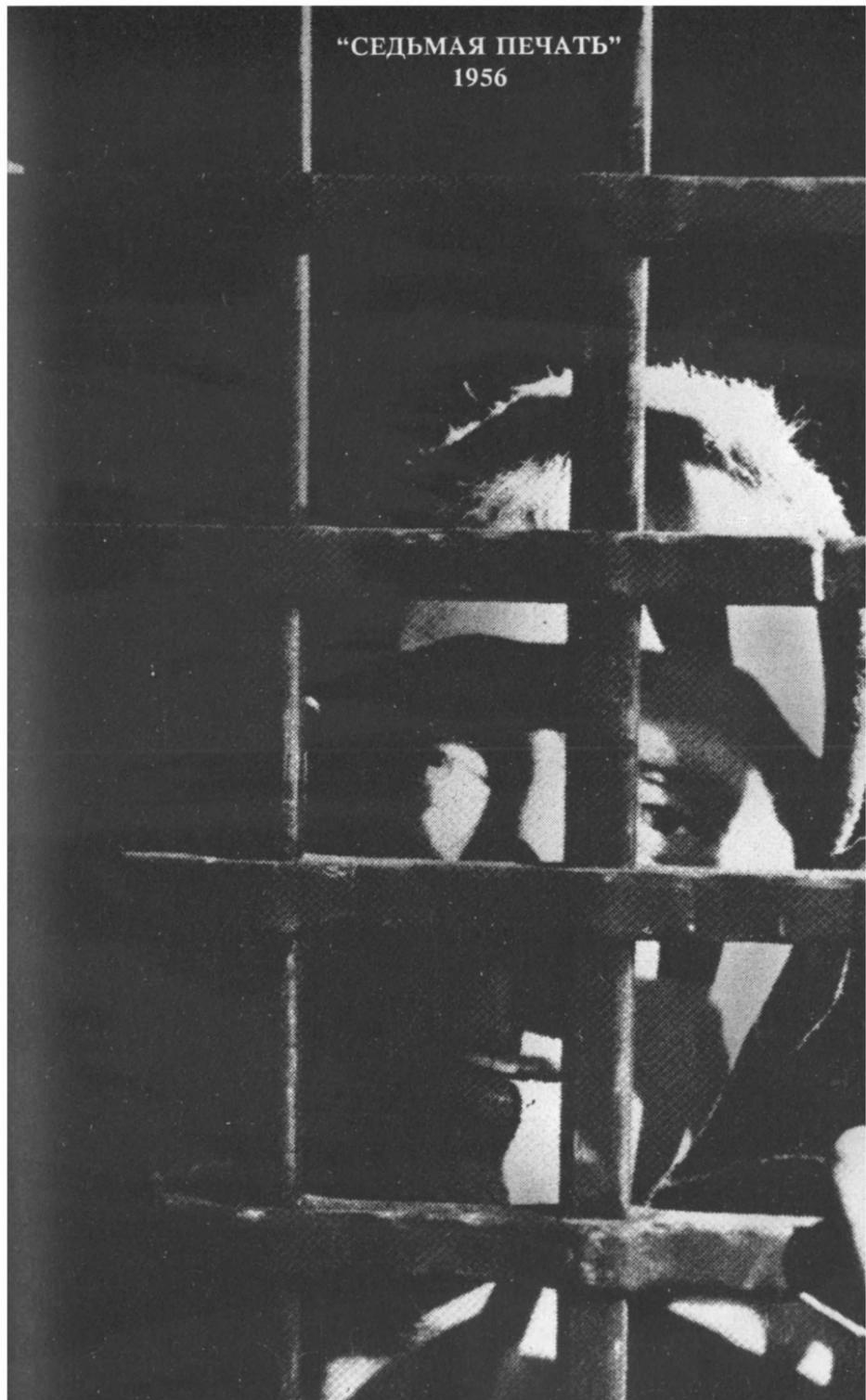
“УЛЫБКИ ЛЕТНЕЙ НОЧИ”  
1955





“СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ”

1956



“СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ”



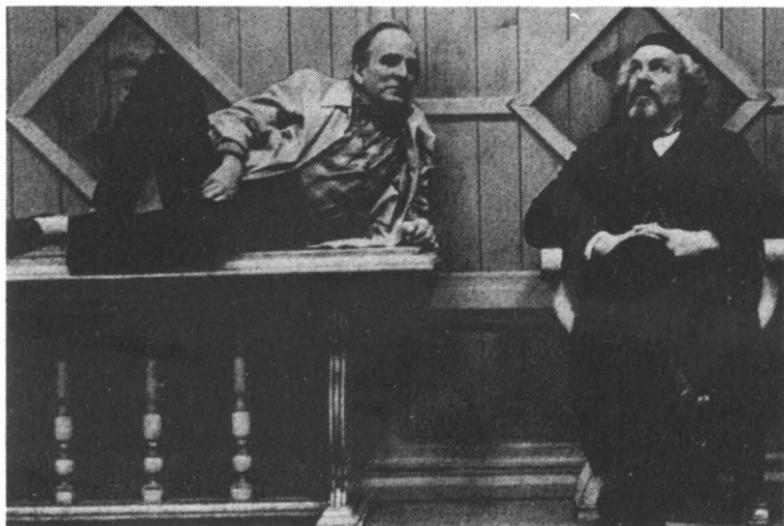
“ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА”

1957



## II





Ингмар Бергман и Эрланд Юсефсон  
на съемках фильма "Фанни и Александр"

---

*Эрланд Юсефсон*

## БЕРГМАНОВСКИЙ МЕТОД ПРИВИВКИ

По всем признакам Ингмар Бергман — человек преуспевающий. Но тот, кто прочтет его автобиографию, особенно если он ничего не слышал о нем прежде, может подумать, что речь идет о человеке, отягощенном кучей недостатков, о необычайно интригующем неудачнике в жизни и искусстве XX века из далекой страны, называющейся Швеция.

То, что его книга "Латерна магика"<sup>1</sup> прочитывается именно так, а не иначе, не есть выражение кокетства, но часть бергмановской стратегии жизни. И что из того, если в будущем его современник или потомки переоценят его? Он первый готов к этому и не будет удивлен ни в малейшей степени. Более того, он сам подготовил себя к забвению поистине незабываемым способом. Очень мудрый способ не дать изгладить себя из памяти.

---

<sup>1</sup> Автобиографическая книга И. Бергмана "Латерна магика" вышла из печати в 1987 г. Ее русский перевод впервые опубликован в журнале "Иностранная литература" (1989, №№ 9 — 11).

Человек, одержимый идеей неудачи, сумел лучше всех других рассказать о ней.

Это можно назвать бергмановским методом прививки. Единственное, что может предотвратить распространение яда, — это сам яд. Единственный способ борьбы с демонами — вызвать их к жизни. И чем больший хаос царит в ваших чувствах, тем более строгий порядок вы навязываете всему. Таким порядком пронизаны не только театральные декорации Бергмана или ракурсы его кинокамеры, но и все поведение, все детали его повседневной жизни. Все следует предусмотреть, и все предусмотрено. Единственное, что может удивить Бергмана или окружающих, — он сам. Он хочет знать обо всех и обо всем: о коллегах, знакомых, врагах, о возникающих препятствиях. Но никто не должен знать о нем. Свобода может быть осознана лишь при недостатке свободы.

Чтобы люди не могли вас удивить, их нужно знать досконально. Бергман подходит к великим произведениям с непревзойденной интуицией и проникновением. Он великолепный читатель. А затем он укладывает живое в структуру вымышленного. Сцена становится платформой истины.

Он набрасывает собственные узоры истины в своих фильмах. Искусство дает возможность показать, как все происходит до того, как это произойдет.

Он и начал осваивать искусство старения еще в “Земляничной поляне”. И в жизни он может изобразить старика с палкой, позволяя обходиться с собой, как с бестолковым пожилым гражданином, ибо однажды он и вправду может им стать. В следующий момент он взрывается от волнения по поводу нового замысла, удивляя вас профессиональной изобретательностью и почти маниакальной жадой жизни. Его пренебрежение физической немощью неожиданно придает почти библейское измерение сломанному бедру. А полуотросшая борода таит намек на какую-то драму.

И это опять же не кокетство, но испытание ролей, завоевание опыта. Жест — это инструмент познания. Самая незначительная повседневная привычка становится актом выбора, упражнением в изображении, чем-то, что можно использовать, развить и применить в совершенно ином значении. Режиссер — в процессе работы, а жизнь — спектакль. Если жизнь временами течет приятно и беззаботно, нужно срочно попрактиковаться в ярости.

Иногда возникает дилемма — должно ли беспокойство прогнать сон или сон отогнать беспокойство? Что откроет доступ к Стриндбергу — хорошо отдохнувшее тело или измученная душа? Разумеется, и то, и другое. Мучение души открывает смысл текста, а хорошо отдохнувшее тело дает силу для его воплощения. Дает ли болезнь дополнительное время, чтобы замысел вызрел,

или это протест организма против беспощадной интуиции, притаившейся за углом? Все возможно. Можно представить, что настоящая усталость настанет, когда Бергману надоедает драма Бергмана. Слава Богу, эти затишья бывают редки. И вскоре вновь начинаются поиски новых, секретных вакцин.

Поиски вакцин. Как и во всех великих режиссерах нашего века, в Бергмане сидит ученый и исследователь. Он игнорирует искусственное противоречие между интеллектом и интуицией и раскрывает новые реальности. Я думаю, он будет возражать против определения его как исследователя. Но тщательность в анализе текста, поиск истоков, фактов и предпосылок, — все это часть его неотразимой энергетики.

Его энергия и любознательность освобождают его эрудицию (которую он искренне отрицает) от какого бы то ни было налета академизма. Он просто очень много знает. Это часть его ремесла. Вы должны знать все о кинокамере и как можно больше о Шекспире. Вы должны хорошо разбираться в типах пленки и знать разницу между увлечением и любовью. Все служит инструментом максимальной экспрессии.

Глубокое знание всех предпосылок, механизмов и возможностей выражения, видимо, предполагает и умение обращаться с людьми и вещами. Режиссура — это способ осуществления власти, хотя правила игры заставляют это отрицать. На границе власти таится ревность. Быть может, чтобы набросить узду порядка как на ревность, так и на сладкое ощущение власти, дисциплинированный анархист Бергман тянется к серьезным учреждениям: это муниципальные театры в Мальмё и Гётеборге, Королевский драматический театр, Национальный театр в Лондоне, Резиденцтеатр в Мюнхене, Шведское управление кинопроизводства, Шведский киноинститут.

Что касается кино, у него, конечно, есть свои компании, чтобы сложить картину наилучшим образом. Добавим, что административные функции — тоже часть его ремесла, и это правда. Правда и то, что Бергман мог бы стать во главе многих из этих учреждений. Он попробовал и эту роль, но, очевидно, предпочитает борьбу художника с учреждениями, нежели борьбу учреждений с государственным или местным руководством. Последнее пыталось искushать его, но он считает, что работа продюсера, автора и режиссера и так требует большого напряжения сил и расхода энергии.

Если мы хотим извлечь некий смысл из его поведения, нужно сказать, что эти важные учреждения напоминают собой семейные сообщества. В них есть много возможностей для бунта против отцов, есть братская любовь и семейная иерархия, проявления

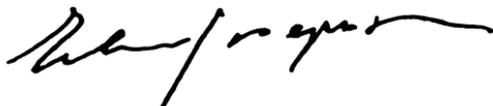
власти, хорошие манеры, отрегулированная система наказаний, неожиданные поощрения и бесконечные сплетни в детской. Это, конечно, расширительное толкование понятия семьи, однако вполне узнаваемое.

Расширять и суживать, суживать и расширять в постоянных поисках нового и удивительного — пожалуй, так можно определить суть работы Бергмана, его невозмутимые упражнения в неугомонности. Непреодолимо уверенный в своих усилиях переступить через неуверенность. Полный сопереживания там, где нужно держать под контролем свое нетерпение, и полный нетерпения там, где сопереживание грозит нарушить смысл задуманного.

Неподвижность — это сдерживаемое движение, и камере никак не положено убегать и творить, что захочется. Ей положено стоять смиренно до тех пор, пока экспрессия повествования не пригрозит разнести ее вдребезги, если она не сдвинется. Просцениум или кадр являются общепризнанными ограничителями. Именно поэтому жизнь пытается эмоционально, яростно их разорвать. С киноэкрана к нам обращается женское лицо, оно говорит с нами минуту за минутой, не двигаясь. Экран — это рамка, кадр — рамка, тело и лицо тоже рамки, и тем не менее все дышит художественной свободой.

Ограничения стимулируют художественный поиск, необходимую предпосылку для всякой работы. Борьба с обыденностью или за наполнение обыденности новым смыслом никогда не прекращается. Побежденная, она, обыденность, обретает другое измерение. В этом один из многих возможных подходов к Стриндбергу. И именно от этого скучные дневники Томаса Манна так увлекательны — возвышенная форма отдыха. В конце концов, может быть, нам рискнуть да и задать вопрос, а не болел ли когда-нибудь живот у Господа Бога? Открыто и в художественной форме.

В таком случае это могло бы стать своеобразным противовесом всем попыткам монументализировать Бергмана. Его банальности в “Латерне магии” — тоже своеобразный ответ на усилия превратить Бергмана в некий символ для того, чтобы нападками на его имя привлечь внимание к себе. Чтобы добиться этого, не нужно даже аргументов, лишь свежая остроумная лексика. Иногда это называется дискуссией. А тем временем этот человек и его работы остаются одним из самых выдающихся и замечательных инструментов важного и живого общения людей.



## С БЕРГМАНОМ ВНУТРИ ТАЙНЫ

Когда люди говорят о студии “Чинечитта”, то по каким-то причинам часто связывают ее с моим именем так же, как они связывают с моим именем цирк. Когда я об этом думаю, то понимаю, что эти два сравнения идентичны. Иногда люди отождествляют меня с “Чинечиттой” и цирковой жизнью настолько, что на меня возлагается прямая ответственность, как будто я то и другое изобрел, как будто я раскидывал цирковые шатры и строил студийные павильоны.

Например, ко мне часто обращались с просьбой исполнить роль хозяина “Чинечитта”, когда там ожидались почетные гости. Однажды таким посетителем стал Ингмар Бергман, который приехал обсудить возможность снимать свой фильм на “Чинечитта”. Паскалоне Ланчия, тогда глава студии, позвонил мне и голосом, выдающим волнение и беспокойство, попросил сопровождать Бергмана по студии.

Моросило. Паскалоне держал над головой мини-зонтик. Одет он был в длинный плащ, накрывавший его до пят. В этом одеянии он напоминал священника, толстого благочинного настоятеля. На Бергмане был жалкий коротенький плащик, его волосы, как у военного, были коротко острижены, обнажая виски и шею. Держа руки за спиной, он шел широким шагом, похожий на инспектора а ля Киркегор или Беккет, впереди всех, не слушая то, что бормотал Паскалоне под своим зонтиком.

Это зрелище напоминало богадельню, больницу или тюрьму. Впереди перед нами бежала огромная собака, которая иногда оборачивалась и смотрела на нас печальными глазами. Около столовой, как обычно, стояла группа электриков и актеров массовой, болтавшихся без дела в ожидании работы. Было трудно объяснить Бергману, чей глубоко проникающий, горящий взгляд делал его похожим на медиума в трансе, почему толпа людей в экипировке от дождя, придававшей им сходство с моряками, выходящими в дальнее плавание, стояла без дела, курила и неистово что-то обсуждала.

Ингмар решительно отказался от предложения зайти и выпить чашку кофе.

Поэтому мы продолжили нашу экскурсию, разглядывая мрачные студийные здания, с трудом обходя огромные лужи на своем пути.

Так мы шли и шли, пока Бергман вдруг не попросил отвести его в туалет.

Паскалоне посмотрел на меня глазами, полными отчаяния. Причина заключалась в том, что в Италии туалеты вряд ли могут вдохновить на благоприятные комментарии, но туалеты на “Чинечитта” и того хуже.

Там тоже шел дождь, в этом ужасном помещении с убогими коридорами и облезшими дверьми, где к тому же из одной из закрытых кабин доносилось пение: “Биримбо, биримбо”, сопровождаемое звуком льющейся воды и стоном, напоминающим пыхтение паровоза.

Чтобы как-то спасти ситуацию, которая нас уже достаточно скомпрометировала, я предложил Паскалоне показать Бергману бассейн.

Вскоре мы все стояли перед руиной из цемента, целой панорамой руин, послужившей декорацией в фильме “Падение дома Эшеров”. Под морозящим дождем, становившимся все более настойчивым, Бергман вдруг указал пальцем на небольшой участок неподвижной воды в углу бассейна, где под каплями дождя можно было наблюдать, как мириады маленьких существ, напоминающих буквы шумерского алфавита, вращались друг вокруг друга.

Бергман присел на корточки и с прекрасной улыбкой начал говорить о головоастиках. Паскалоне Ланчия скромно ретировался, чтобы не нарушить интимный диалог двух кинорежиссеров.

В наши дни “Чинечитта” стала производственной единицей с ультрасовременным оборудованием, отвечающим мировым стандартам. Но у нее та же функция, что была в те времена, когда ее посетил Бергман, а именно: быть местом, где создаются мечты, зоной подсознания. Тайной.



---



Гуннель Линдблум (Гретхен), Макс фон Сюдов (Фауст),  
Тойво Пауло (Мефистофель).  
“Прафауст” Гете в муниципальном театре в Мальмё (1958)

---

*Гуннель Линдблум*

## У ПОДНОЖЬЯ ВУЛКАНА

“Мы с тобой такие хорошие друзья”, — говорит Карл-Оскар своей Кристине в одном из самых прекрасных в шведской литературе объяснений в любви<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Карл-Оскар и Кристина — главные персонажи тетралогии В. Муберга (1898 — 1973) “Эмигранты”, “Иммигранты”, “Поселенцы” и “Последнее письмо в Швецию”. (*Прим. перев.*)

Мы с Ингмаром хорошо знаем друг друга с тех пор, как в 1954 году стали вместе работать. Для меня, правда, все началось гораздо раньше. То была, несомненно, любовь с первого взгляда.

Мне было пятнадцать, когда я посмотрела “Калигулу” Альбера Камю в Гётеборгском городском театре. Тогда я и понятия не имела, что такое режиссер, и тем более не подозревала о существовании Ингмара Бергмана, который, как оказалось, и был постановщиком этого спектакля. Но я пережила настоящее потрясение и уже тогда почувствовала, что вернусь в этот дом на Гётаплатсен, с которым свяжу свою жизнь. Есть же у них тут какая-нибудь контора, где я могла бы, например, печатать на машинке, что я почти умела делать. Или стала бы продавать билеты в кассе!

Я рвалась туда. Через три года меня приняли в студию, из-за возраста только условно. Но теперь я уже знала, кто такой Бергман и кто такие Андерс Эк, Улла Якобссон, Свен Миллиандер и Торстен Хаммарен.

И Гертруда Фрид! Из-за нее я пошла смотреть фильм “Корабль в Индию”, но он показался мне малоинтересным. Когда в другой раз подруга предложила пойти с нею посмотреть новый фильм Бергмана “Тюрьма”, я согласилась, но очень неохотно. Я считала, что место Бергмана в театре и только в театре! Шведское кино я не признавала, для меня существовало только кино французское и в первую очередь фильмы Карне.

Из кинотеатра я вышла пошатываясь, словно опьяненная или в каком-то угаре. Казалось, фильм впитался мне в кровь, пульсировал там и с бешеной скоростью совершал во мне обращение. До сих пор помню, с какой необыкновенной интонацией Дорис Сведлунд произносила: “Томас, мой Томас...” Я слышу ее голос и вижу ее глаза. Я бы никогда не рискнула посмотреть этот фильм еще раз. Пусть навсегда сохранится то первое, непередаваемо сильное впечатление. Не хочу, чтобы человек с жизненным опытом, склонный к анализу, то есть нынешняя я, внес поправки в первое незабываемое восприятие картины.

Я прихожу в негодование, когда слышу, как Ингмар небрежно говорит: “А, это тот фильм. Так он же совсем плохой”, — на что я и думаю и говорю: “Не тебе об этом судить. Ты дал мне эту картину почти сорок лет назад, она потрясла меня, и никакой авторитет, даже ты, Ингмар Бергман, не в состоянии внушить мне, что мое тогдашнее переживание было ошибкой”.

Моя первая (я-то считаю, что третья) встреча с Бергманом произошла в длинном коридоре городского театра Мальмё. Я была новенькой, только что приехала и сразу ринулась на сцену, где шла читка пьесы. У меня была главная роль в драме Анны Боначчи “Час безумства”. Всего неделя репетиций, но роль вышла.

Ингмар шел по коридору мне навстречу, приветливо и одобчительно улыбаясь. Повстречавшись, сказал что-то вроде “хорошо у тебя получается, чертовски хорошо. Добро пожаловать к нам!” А я будто бы злобно глянула на него, процедив “хм, спасибо”, вошла в грим-уборную и захлопнула перед его носом дверь.

Но это версия Ингмара. Мне эта встреча запомнилась по-другому, хотя могло быть и так: Ингмар был главным режиссером и художественным руководителем, и вполне возможно, что я подумала что-нибудь вроде того: “Пусть не воображает, будто я...” Ну и так далее.

В то время я была убеждена, что актерам не следует общаться ни с режиссерами, ни с директорами театров, ни с критиками. Между этими профессиями должна существовать грань. Но, Бог ты мой, ведь я же могла бы попросту вести себя повежливее. Зачем уж было метать злобные взгляды и с треском хлопать дверьми, когда известный режиссер приветливо обращается к тебе?

Вот так начались мои прекрасные времена в Мальмё, где я работала с 1954 по 1959 год. За эти пять лет Ингмар поставил 13 спектаклей, по мнению критиков, один блистательнее другого: “Веселая вдова”, “Дон Жуан”, “Пер Гюнт”, “Мизантроп”, “Люди из Вермланда”, “Прафауст”, “Сказание”. В большинстве постановок у меня были роли.

В те годы наш театр считался лучшим в Швеции. Многие замечательные артисты приехали на юг страны, в Мальмё, чтобы работать здесь: Оке Фриделль, Тойво Пауло, Гуннар Бьёрнстранд, Гертруда Фрид, Харриет Андерссон, Биби Андерссон, Ингрид Тулин, Франк Сундстрём. Некоторые из нас подружились тогда на всю жизнь и до сих пор продолжают работать вместе.

Летом, когда театр закрывался, Ингмар делал фильмы. Так были сняты “Седьмая печать”, “Земляничная поляна”, “Девичий источник”. За всю свою жизнь я не встретила никого, кто хотя бы приблизился к Ингмару в его работоспособности. Интересно, когда он успевал писать сценарии своих картин?

Из Хельсингборгского театра к нам в труппу перешел Макс фон Судов. Ингмар был бесконечно восхищен этим высоким приветливым и застенчивым суперартистом. Мы с Максом играли безрадостно любящую пару в “Бесприданнице” Островского. Нам удобно было на сцене, да и в жизни мы испытывали друг к другу симпатию. И вот нам предстояло сыграть возлюбленных в “Пер Гюнте”.

Неожиданно оказалось, что оба мы одинаково смущаемся в эпизодах, где по ходу действия надо обниматься. Я была тогда влюблена, а мой возлюбленный стоял в кулисе и наблюдал за

нашими репетициями, что, естественно, не прибавляло мне смелости. Впрочем, Сольвейг ведь и должна быть застенчивой, а Пер предприимчивым. Приближался день премьеры, а наши руки так и не поднялись выше плеч друг друга. Я нервничала, зная, что взрыв неминуем: чем дольше Ингмар сдерживался, тем сильнее должен был грянуть гром.

“Гуннель и Макс, стоп!” Сейчас начнется! Да к тому же при большом скоплении свидетелей! В спектакле занято так много актеров, что кто-нибудь уж точно сумеет лучше нас сыграть любовные сцены. Вот, например, Биби<sup>1</sup> получила всего-навсего роль одной из деревенских девушек. Конечно, меня заменят.

Ингмар идет из зала к сцене. Не спешит. Скоро этот зал на 1800 мест заполнит восторженная публика, но уже не я, а другая будет стоять на сцене и обнимать Макса.

К тому моменту, когда Ингмар наконец, по прошествии целой вечности, взобрался на сцену, я уже сочинила страстную речь в защиту невинной, неопытной деревенской девушки Сольвейг, которая ни разу не бывала в кино и не видела фильмов Ингмара Бергмана, а потому не знает, как нужно обращаться с любовником.

Мне не удалось произнести свою защитительную речь, потому что Ингмар вдруг остановился и долго смотрел на нас тепло и нежно. Затем он сказал приятнейшим бархатным голосом: “Хорошо. Теперь мы сделаем это спокойно и правильно. Гуннель и Макс, вы не должны подходить друг к другу ближе, чем на метр. Впрочем, нет, на два метра. Здесь вам не какой-нибудь там телетеатр. Сольвейг пылает словно факел, а Пер отродясь не видал такой девчонки, а потому не отваживается подойти к ней близко. Ведь так, Макс? Кроме того, на пастбище за последние три дня он переспал не с одной девкой, а вот такой любви не знал, потому и не осмеливается подойти ближе”.

Вот так мы и пылали в двух метрах друг от друга каждый вечер по пять часов на 60-и представлениях подряд.

Мы работали как одержимые. Нам было бесконечно интересно. Ни на какую личную жизнь не оставалось времени. Правда, раз в неделю спектаклей не было: по вторникам на большой сцене давал концерты симфонический оркестр. В этот день актеры, страстные поклонники кино, собирались у Ингмара на Эриксхульте: у него был собственный кинопроектор!

Нередко мы успевали посмотреть в течение вечера два, а то и три фильма. Мы наслаждались до изнеможения прекрасными немymi картинами Шёстрёма, Стиллера, Дрейера, по несколько

---

1 Речь идет о постоянной актрисе в спектаклях и фильмах И. Бергмана Биби Андерссон. (Прим. перев.)

раз смотрели “Завещание доктора Мабузе” Ланга и “Голубого ангела” Штернберга, мы глотали ранних Росселлини, Бунюэля и Феллини. Мы были влюблены в Йёсту Экмана, Фреда Астера и Тура Модеена. Смотрели и полнометражные и короткометражные фильмы. И рекламные тоже.

Мы обсуждали содержание фильмов и их построение, многое узнавали об актерской игре, а Ингмар щедро делился с нами своим опытом.

Спустя двадцать лет я оказалась в совершенно необычной ситуации. Я собиралась ставить свой первый фильм “Райская площадь”. Ингмар был его продюсером. Оставалась неделя до начала съемок. Мы договорились встретиться в Киноинституте для последнего обсуждения производственных вопросов. И вот мы, около двадцати человек, сидим и ждем Ингмара, а он не идет и не идет. Я стала волноваться, потому что все знают, что Бергман пунктуален до педантизма.

Вошла Катинка Фараго, его ассистент. У нее было очень странное лицо. Она достала письмо и начала читать вслух: “Дорогие друзья и коллеги! Мне ужасно неприятно, но я обязан сообщить вам...” Письмо было короткое. Точно не помню, как звучали его другие фразы, но, услышав его, мы были потрясены. Ингмар покинул Швецию. Накануне он уехал в Мюнхен с тем, чтобы обосноваться в Германии. Этого нельзя было себе представить: Ингмар, который начинал мучиться уже через три часа пребывания даже в Копенгагене!

...Прошло восемь лет, прежде чем он смог возвратиться в Стокгольм.

Прежде темперамент Ингмара был прямо-таки вулканическим, и всех, кто не расшвыривал вокруг себя стулья, он считал закомплексованными. Меня он тоже причислял к таковым. Я не спорила, пусть так думает, решила я. Но в душе я радовалась, что умею избегать приступов гнева. Лучше направить энергию на что-нибудь другое: Но я умела понимать Ингмара, когда на него накатывали такие приступы, я их не боялась. Если реагировать спокойно, они быстро утихали. У него настолько развито чувство юмора, что он не способен долго сердиться.

Но все же однажды он так страшно разозлился на меня, что я до сих пор не знаю, простил ли он меня вообще.

Это произошло во время съемок “Молчания”. Мы играли невероятно сложные любовные (опять любовные!) сцены в постели в гостиничном номере. Биргер Мальмстен и я чувствовали себя вконец измотанными, но выходило, кажется, неплохо. Ингмар шутил, был в приподнятом настроении и готовился к следующей сцене.

Слегка пошатываясь, я побрела к двери павильона, чтобы по-

просить стакан воды. Рулле, стороживший у двери и слышавший нашу бешеную сцену, сказал с одобрением: “Здорово она орет, эта, как ее? Сив Мальмквист?” “Вот спасибо,” — подумала я.

Я возвращаюсь. Готовлюсь к следующему плану. Когда я уже приняла нужную позу, подходит Ингмар и очень странно смотрит на меня.

— Что это на тебе?

— Рубашка.

— Ты собираешься оставаться в ней в постели?

— Да. Она тебе не нравится, Ингмар?

— Нет! Ты должна быть голой. В сценарии написано: Анна должна быть голая.

Ледяной взгляд, черные острые зрачки. Марик Вос и Свен Нюквист ретируются за шкаф. Оба плохо выносят такие ураганы.

Меня начала колотить дрожь, правда, я слабо надеялась, что он этого не заметит. Извержения вулкана не последовало, но я долго не могла забыть полыхания ненависти в его глазах и презрения в голосе:

— Что будем делать?

— Тебе придется искать дублершу, Ингмар...

Как только он меня тогда не убил!

Через несколько минут, когда я в рубашке лежала в постели, я слышала, как, обращаясь к нашему гримеру, Ингмар прошипел: “Что тут такого особенного, в этих, черт бы их побрал, паршивых буграх жира?!” Я посмотрела на свои маленькие груди и только тогда поняла, в каком дурацком положении очутилась.

Да и в самом деле, что уж тут было такого особенного? Года два спустя я думала, что вела себя глупо и неестественно. Но тогда, в павильоне, где снималось “Молчание”, я повторяла только одно: “Хорошо, пусть хоть наизнанку выворачивается, но я должна быть одетой!” После того случая мне не предлагали сниматься в кино вплоть до фильма “Сцены из супружеской жизни”. Впрочем, вполне возможно, что на это были какие-то иные, неизвестные мне причины.

Вспоминаю еще ситуацию, возникшую на съемках “Девичьего источника”. Это было где-то в глуши дремучих лесов в Даларне. Ингмар, как обычно, спешил уложиться в срок. Шла последняя неделя съемок. Постояла бы погода,хватило бы денег, не разбежались бы овцы, пока не будет отснят финальный эпизод.

Все было продумано до мелочей, все точно организовано: и машина с искусственным снегом (мыльными хлопьями) на месте, и сдерживающее стадо гигантское лассо, которое при команде “Мотор!” следовало тотчас же убрать. Но внезапно выглянуло солнце, а его в этой сцене не требовалось, и съемки пришлось перенести на следующий, последний день работы на натуре.

Вечером у меня начались страшные боли в животе. Я посчитала, что это от нервного напряжения или же в результате отравления пищей. Раздобыли грелку, но от нее стало болеть еще больше. Когда меня поднимали с постели, чтобы перенести в машину скорой помощи, я пыталась сопротивляться.

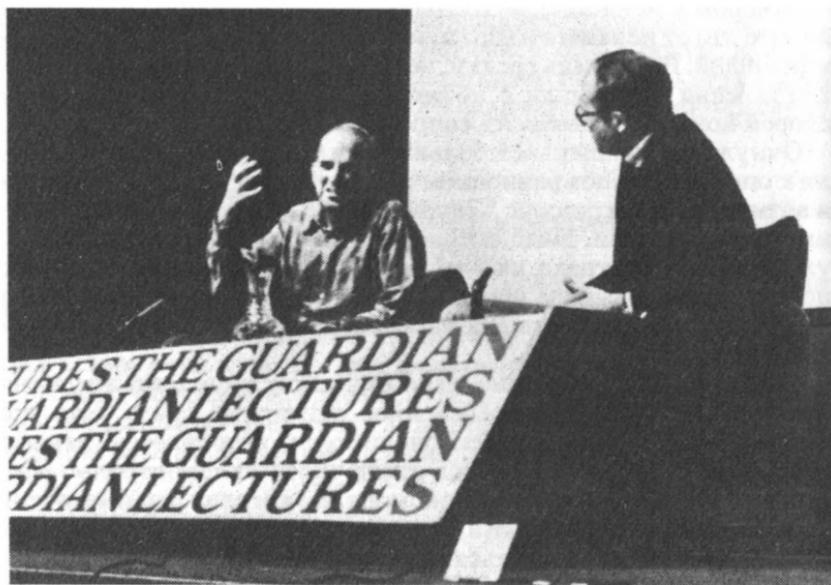
Очнулась я в маленькой больничке в Фалуне, где меня готовили к операции. В помраченном состоянии я поднялась в кровати и возмущенно закричала: “Зачем?” — “Ложитесь, у вас прободение слепой кишки. Надо спешить”. Я снова потеряла сознание, уж не знаю, от страха ли или от невыносимой боли, но только помню, что еще успела произнести: “Я не даю своего согласия на это. А у Ингмара Бергмана вы спросили разрешение?” Врач и сестры засмеялись.

Мы долго потом хохотали, вспоминая этот инцидент, но у меня осталось какое-то неопределенное ощущение стыда. Что это было — бессознательное преклонение перед авторитетом, давшее о себе знать в момент, когда отключился самоконтроль? Или рефлекс безусловной трудовой морали, которая во мне очень прочна: прежде всего работа, душевные и телесные недуги могут подождать, нужно уложиться в бюджет фильма, нельзя откладывать премьеру, всегда исправно делать свое дело и всегда быть готовой его делать.

О, Ингмар, как грустно, как непостижимо, невероятно и безрассудно, что ты больше не будешь снимать фильмы! Да это просто невысказанно и невозможно.

Ты должен остаться с нами и убедить политиков в том, что серьезное шведское кино жизненно необходимо, что Киноинститут должен иметь свои кинотеатры по всей стране, что шведы имеют право видеть на экране шведов. Ведь нас грозит захлестнуть поток поп-музыки и американских боевиков.





Пресс-конференция Ингмара Бергмана

*Питер Коуи*

## НЕ ЛЮБИТЕЛЬ ПУБЛИЧНО ВЫСТУПАТЬ

Бергмана приглашали всюду. Он ненавидит публичные выступления, всячески уклоняется от персонального получения наград или почестей где-либо за пределами Швеции. К началу 80-х годов Национальный кинотеатр в Лондоне имел уже многолетний опыт безуспешных попыток уговорить его прочесть там лекцию. Вероятно, многие из приглашений даже не доходили до него.

Однажды сигаретные фабриканты "Джон Плейерс и сыновья", а за ними газета "Гардиан" учредили фонд для приглашения в Национальный кинотеатр с выступлениями знаменитых кинематографистов и других интересных людей. Там перебивали практически все, от Хичкока до Чарльтона Хестона. Никто из них по существу не читал "лекций". Обычно их интервьюировал на сцене кто-либо из критиков или журналистов, а наиболее интересные встречи телевидение Би-Би-Си снимало как материал для последующих программ.

Очень трудно было даже просто увидеться с Ингмаром, не говоря о том, чтобы заманить его в клетку льва, в Лондон. В течение

десяти лет, с 1959 по 1969 год, я пытался поймать его для личной встречи. Он отвечал сердечными, но лаконичными посланиями. “Думаю, будет лучше, если мы встретимся с вами в следующий раз, когда вы будете в Стокгольме”, — написал он в июне 1959-го.

Когда я, бедный студент, накопил достаточно средств, чтобы подумать о поездке, я написал ему снова. “Я только что закончил работу над “Причастием” и начал монтировать, — ответил он. — В этот период я никогда не рассказываю о своей работе. Слишком боюсь”. Когда, наконец, я объявился в Стокгольме в 1963 году, от меня отделились парой билетов в Королевский драматический театр и обедом в Гранд-отеле с его верным помощником и секретарем Ленном Хьорцбергом.

В конце концов надо мной сжалилась Гуннель Хессель из газеты “Свенск Дамтиднинг” и взяла с собой на пресс-конференцию Ингмара по случаю постановки “Войцек” в “Драматен”. Он мило приветствовал меня, хотя по виду нервничал, как и я.

После этого лед был сломан. Хотя он явно побаивался и презирал критиков как касту, Ингмар был очень любезен и готов помочь в моих упорных (чтобы не сказать упрямых) усилиях пропагандировать шведское кино за рубежом.

Вот почему Кен Влашин попросил меня быть посредником, когда Национальный кинотеатр задумал пригласить Бергмана выступить с лекцией. Я не очень верил в наши шансы. Это было в начале 1982 года, Ингмар только что вернулся в Швецию, чтобы снимать “Фанни и Александр”, после стольких неприятных и напрасных лет добровольной ссылки из-за налоговой истории в 1976 году. Он несколько раз заявлял по различным поводам, что ни в коем случае не будет продвигать собственные фильмы путем встреч и публичных выступлений. Разумеется, изредка это правило нарушалось — например, в 1973 году, когда появление Ингмара на показе “Шепотов и крика” в Канне дало возможность устроить самую большую пресс-конференцию за всю историю фестиваля. Однако мероприятия поменьше, как, например, фестивали в Теллурайде или Любеке, неизменно встречали вежливый отказ.

Но Кен, благословение его небраскинского сердцу, не зря удерживал пост директора программ в Национальном кинотеатре более десяти лет. Он искал, чем бы завлечь Ингмара, и случай представился после смерти Альфа Шёберга в 1980 году. Зная, что Шёберг был наставником Бергмана на заре его карьеры, Кен предложил показать программу в память об ушедшем режиссере и пригласить Бергмана поделиться своими воспоминаниями перед зрителями.

“Лос-Анджелес Таймс” поручила мне сделать интервью с Ингмаром, и вот в начале марта 1982 года я получил разрешение

присутствовать на съемках “Фанни и Александра”. На площадке кипела жизнь. Массовые сцены у Бергмана редки, но эта была одна из крупнейших — толпа средневековых религиозных фанатиков пробиралась через пустыню под предводительством Харриет Андерссон, воздевшей кверху свои истерзанные руки. Ветродуи работали сверхурочно. Коридоры Киноинститута трещали от статистов. Но Ингмар был в хорошем настроении и отвечал на вопросы о фильме охотнее, чем обычно. Я сказал ему, что мы делаем программу памяти Шёберга, спросил, не хочет ли он приехать в Лондон. Он поинтересовался, когда, и мне пришлось срочно импровизировать, пытаюсь догадаться, когда он может закончить работу над “Фанни и Александром”. В конце концов он согласился на сентябрь, при жестком условии, что интервьюировать буду я и разговор ограничится воспоминаниями о Шёберге.

Кен и все вокруг были в восторге. Показы перепланировали, чтобы согласовать их с приездом Ингмара. Я все еще подозревал, что в последний момент он откажется под предлогом воспаления среднего уха или занятости, как уже не раз торпедировал попытки выманить его за границу. Его жена Ингрид держала связь с Лондоном по поводу практических дел, давая рекомендации там, где менее воспитанный покровитель стал бы требовать. Например, “было бы лучше”, если бы не было никакой рекламы в прессе.

Настал долгожданный день. Я еду в аэропорт Хитроу с шофером, и вот из таможни выходят Ингмар и Ингрид, как любая супружеская пара, чуть смущенные и растерянные, толкая перед собой тележку со скромным багажом. Бергман нервничал и хотел уточнить подробности вечернего выступления. Но оживился, когда по приезде в “Савой” управляющий с массивными цепями на шее и медалями подобострастно поклонился и провел высоких гостей в апартаменты с видом на Темзу. Этот импозантный персонаж предложил гостям перекусить. Чай? Непременно, сэр. Может быть, сыру? У нас есть чеддер, старый глостер, венслидейл, стилтон. “А ярлсберг у вас есть?” — спросил Бергман. “Ярлсберг? Разумеется, сэр.” Но наконец шведскую пару оставили в покое до вечера.

Мы были довольны, что нам удалось держать в стороне прессу и не выдать время приезда и гостиницу. Но когда вечером я провозжал Ингмара к ожидавшему нас лимузину, разразилась беда. Из-за машины вынырнули двое в засаленных плащах. Может быть, они были из прессы, но мне в моем нервном состоянии они показались убийцами всего нашего плана. На самом деле это были охотники за автографами, они тут же вынули довольно захватанные фотографии, чтобы он подписал, что Бергман и сде-

лал очень изящно и быстро. Потом он рассказал мне, что его предыдущий приезд в Лондон был сущим кошмаром, когда он пробивался сквозь недоброжелательную свиту Лоренса Оливье в Национальном театре. И в этот раз он боялся враждебной встречи.

В Национальном кинотеатре мы сразу провели его наверх, где ждали поклонники, вроде Джона Бурмана, которые собрались выпить с ним бокал вина перед лекцией. Бергман чувствовал себя скованно, несмотря на свободного покроя клетчатую рубашку и скромный вельветовый костюм, но он любезно улыбнулся всем сразу. Конечно, он принадлежит к поколению, которое по своему воспитанию ближе к немецкому языку, и его английский, хотя и отшлифован многочисленными интервью, все-таки не вполне свободен.

Основной зал Национального кинотеатра вмещает 500 мест. Хотя о приезде Бергмана не было особой рекламы, зал был набит. Ингмара приятно удивила долгая овация при нашем появлении на сцене. Ингрид скромно села сбоку у первых рядов, готовая в любой момент помочь, если муж не находил слова или мой ломаный шведский не мог справиться с фразой. Большую часть вечера Бергман говорил на медленном, но хорошем английском. У него есть дар описывать самыми простыми словами сложнейшие мысли и проблемы. Вот, например, как он вспоминает свою работу в Шведском управлении кинопроизводства в начале 40-х годов:

“Я вдруг очутился на работе в студии с 500 кронами в месяц, столом и телефоном. Моя работа состояла в том, чтобы писать свои сценарии и “доводить” чужие. Нас было, кажется, шесть или семь рабов, просиживающих там с утра до вечера. Нам давали повести и рассказы или пьесы, из которых мы должны были делать сценарии. Мы начинали в 9 утра и, если заканчивали сценарии к четырем, в четверть пятого должны были начать новый. Это и вправду было производство. Но мы, конечно, многому научились. Для молодых людей это было замечательно — сиди и учись. Мы знали только американские фильмы. Смотрели каждый день, сколько влезало. Это была потрясающая школа”.

Я придерживался нашей договоренности, предлагая Ингмару рассказывать о Шёберге. И он лишь слабо возразил, когда я втянул его в более личную беседу. Например, сравнительное описание творческих методов. Он рассказал, как однажды Биби Андерссон объясняла ему, что Шёберг обычно “делал тринадцать, четырнадцать, а то и пятнадцать дублей, и когда ты проделаешь это столько раз, действительно начнешь играть. Он был перфекционистом, — добавил Бергман. — Но одновременно он лишал актера уверенности, запутывая его, и тогда мог вытянуть из него все самое лучшее. Мой метод прямо противоположен. Я делаю обыч-

но один-два, иногда три дубля, но готовлю это так, что, когда мы приступаем к съемкам, актер точно знает, что делать, но все-таки имеет некоторую свободу”.

На вопрос из аудитории о будущем кинематографа он высказал несколько замечаний, ставших великолепным завершением дискуссии:

“Я люблю работать с камерой и маленькой группой и делать вещи для телевидения. Это нетрудно, ты просто снимаешь, потом это показывают один вечер, и все. Никто больше об этом не думает. А фильм — его показывают тут и там, все критики смотрят. Но все-таки я думаю, что то, что электроника сейчас завоевывает все больше места, это трагично. Конечно, если подумать, так и должно быть. Кино было изобретено в 1895 году, а мы все еще работаем с ним в точности так же. Что-то новое должно прийти, и это нужно приветствовать, но я не хочу в этом участвовать. Я люблю работать с экраном и проектором, люблю звук проектора и эти тени”.

Когда мы выручили Бергмана из толпы (ему пришлось подписывать автографы на моей спине, вместо стола), он выглядел утомленным. Но они с Ингрид согласились пойти ужинать в ресторан на Нил-стрит, рядом с Ковент-Гарден, вместе с Кеном Влашином и Энди Энджелом (который прокатывал в Англии “Фанни и Александра”). Знаменитый своим отвращением к алкоголю, Бергман выпил кружку пива, потом развеселился и повторил. “Никогда не видала, чтобы он выпил вторую”, — шепнула Ингрид, рассказавшая мне до этого, как она была удивлена, что он вообще принял приглашение в Лондон.

В тот вечер больше не было сенсаций, просто легкая беседа. Бергман, как многие большие художники, редко бывает столь раздражительным и язвительным в жизни, каким ему случается быть во время работы.

Вскоре Ингмар поблагодарил меня в письме. “Поездка в Лондон была действительно очень милая, первое и единственное приятное впечатление в этом городе в моей жизни”. Его мучает совесть, писал он, что мы так потратились из-за него, и вновь извинялся за то, что не может сказать что-нибудь “с нюансами” на иностранном языке. Очень скромное и трогательное письмо.

С тех пор меня не раз просили друзья, не могу ли я пригласить Ингмара на тот или иной просмотр. Безнадежно. Он мелькнул в Венеции, чтобы получить награду, когда показывали “полную” версию “Фанни и Александра”. Но уже в 1984 году, когда фильм был удостоен “Оскара”, он послал в Лос-Анджелес Ингрид и продюсера Йорна Доннера.

Подозреваю, что он не может собраться с духом, чтобы выступить на публике. Да и зачем, черт возьми, это ему нужно? Боль-

шую часть своей творческой жизни он описывал страдания и унижения в жизни актера — душевный стриптиз профессионального исполнителя. Зачем ему это, если он может заработать миллион долларов, написав мемуары в тиши собственного дома, или послать Петера Стурмаре в “Гамлете” на любую сцену мира как свое alter ego, даже внешне? Ингмар Бергман совсем не тот холодный швед с глазами-бусинками, каким его считает мир. Просто он один из самых тонко чувствующих художников, которые когда-либо работали в кино.

Спасибо вам, Ингмар.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ingmar Bergman', written in a cursive style.



Ева Дальбек и Гуннар Бьёрнстранд в фильме “Урок любви” (1954)

---

*Ева Дальбек*

## НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О СТАРОМ КОЛЛЕГЕ НА ЕГО ПУТИ К КАНОНИЗАЦИИ

Интерес, который вызывает в последние годы Ингмар Бергман, редко когда проявляется по отношению к живым художникам. Не только его фильмы стали объектом многочисленных исследований и аналитических разборов, но и личность режиссера постоянно просвечивается лучом прожектора, словно бы специалисты пытаются отыскать секрет обаяния фильмов в эксцентричности самого мастера. Такая ассоциация — явление нередкое. В данном случае она вполне оправдана.

Но тем не менее создать путеводитель по художественному произведению проще, чем по личности. Столько уже размышляли, анализировали, строили догадки, вслушивались, сопоставляли, делали выводы, а загадка как была так и осталась загадкой, если не стала еще более загадочной. В конце концов Ингмар Бергман, как и его творчество, превратился в особый феномен, многозначный и труднодоступный, спорный и всегда противоречивый.

Как же это случилось? В чем причина постоянно растущего и, можно сказать, гипнотического внимания к этому художнику и его произведениям?

Я бы сравнила феномен Бергмана со снежным комом, который, повинаясь некому физическому закону, постоянно разрастается.

Но в самом ли деле механизм так прост? И если так, то что собственно привело этот ком в движение? Что дало импульс возрастающему восхищению?

Я не претендую на то, чтобы предложить окончательное решение этой загадки. Как я уже сказала, механизм привлекательности очень сложен и трудно поддается анализу. Моя же задача — высказать некоторые соображения коллеги по ремеслу, наблюдения заинтересованного человека.

Со времени нашей совместной работы прошло уже много лет, и, возможно, — не мне о том судить — многое переменялось и в характере Ингмара Бергмана, и в его взглядах, и в импульсах творческого самовыражения. Но я бы очень удивилась, узнав, что изменилось нечто существенное — глубинная сущность его личности и суть взятых им на себя обязательств.

Две стороны личности Ингмара кажутся мне наиболее важными, и я бы хотела на них остановиться. Может показаться, что они вступают в противоречие друг с другом, но на деле они тесно связаны. К сожалению, я не могу предложить никаких открытий, оба эти момента хорошо известны, но я попробую взглянуть на них с несколько неожиданной стороны. Я имею в виду шутовство и поиски Бога, два занятия часто с общим знаменателем.

На мой взгляд, один из самых сильных фильмов Ингмара — «Вечер шутов». В нем он выразил свои взгляды на менталитет и роль артиста и, думается, художника в целом. Художники пребывают немного на периферии общества — они наблюдают, отражают, толкуют его, для чего им, помимо рациональных средств, необходимы такие специфические качества, как фантазия, проницательность, интуиция, развитой эмоциональный мир и, безусловно, неутолимая тяга к самовыражению. И кроме того, как ни странно, железная душевная дисциплина. Без нее художник превращается в шукаря, что не то же самое, что шут.

Шут — разоблачитель, критик социальной действительности, ее кривое зеркало; смеясь над шутком, люди смеются над собой, когда они плачут над шутком — они плачут над собой, когда они ненавидят шута, они ненавидят самих себя. Шут разоблачает, наказывает, но он же преданно нас любит. Шуты любят, но требуют взамен ответной любви.

Я думаю, что Ингмар Бергман — по-прежнему шут, хочет им быть и хочет жить с шутами, как это было во времена, когда мы работали вместе. Мне кажется, что его критику чудовищного

устройства общества, его отчаяние и скепсис, даже цинизм всегда вдохновляла любовь. Любовь к своему делу, к сотрудникам, к публике. Любовь к жизни, подвергшейся насилию. Меня по-прежнему не покидает это впечатление.

Его любовь открывает ему глаза и на комические и на трагические стороны человеческой жизни, на безнадежность и надежду. В свете этой любви обретают форму его размышления о самых разных аспектах жизни, так что нам даже трудно отделить, расчленив их. И вероятно, магнетизм его искусства, по крайней мере отчасти, может быть объяснен полным любви изображением человека, участием, несмотря на то, что они часто зашифрованы и, возможно, не всегда отчетливо выражены.

Для меня Ингмар Бергман — прирожденный шут с присущими человеку этого занятия взглядами на парадоксальное устройство мира, на человеческую душу, на раздражающие ее противоречия. Шутство предполагает скорбь и отвращение, страх и протест, но прежде всего всепроникающую любовь. И превыше всего потребность отражать, описывать, пугать, развлекать, пробуждать — одним словом, потребность в общении.

Но имеет ли он право быть шутом? Я неоднократно задавалась этим вопросом в последние годы. Разве нет риска, что между Ингмаром Бергманом и основной массой людей образуется пропасть? Нет ли риска, что описываемый им мир будет воспринят как нереальный, потусторонний, порожденный эзотеричной и утонченной фантазией? Нет ли риска во все более категоричных требованиях эксцентричности, оригинальности, сенсационности и прежде всего безупречности своего рода заповедного царства творчества? Нет ли риска, что пьедестал может помешать свободному поиску, вдохновению, закрыть естественные пути только потому, что они не соответствуют снобистским требованиям? Или попросту не отнимает ли он возможность проверить запасной путь, не опасаясь могильщиков с их лопатами наизготове?

Я вовсе не собираюсь утверждать, что все эти угрозы реально существуют. Я просто задаю себе вопрос, вполне естественный для шута, все еще колесящего по свету. Критика наделена достаточной властью, чтобы перекрыть художнику кислород, убить его своим ледяным молчанием. Но хватит ли ее на то, чтобы, эксплуатируя художника, повязать его по рукам и ногам?

Я повторяю, все это не более чем размышления. Я чувствую себя увереннее, когда могу отождествить шута с богоискателем.

Подобно тому, как люди нуждаются в шутах, они нуждаются и в богоискателях. И наше время, время тяжелой депрессии и конца света, ожидаемого под пустыми небесами, мучительно нуждается в обоих. Где искать рупор собственного отчаяния и где найти того, кто заставит забыть об отчаянии? Кто может справиться с обеими

ролями, если не шут? Где искать Бога, который так необходим и в которого можно будет поверить?

По всей вероятности, эти поиски должна была бы возглавить церковь. Но, как мы знаем, церковь оказалась зажатой между традицией и наукой: между анахроничными и вместе с тем противоречивыми толкованиями Библии и мистификациями и рационалистским мировидением. Церковь оказалась в подвешенном состоянии, а люди нуждаются в твердой почве под ногами, чтобы добраться до источника жизни, от которого они все в конце концов зависят. Больше чем когда-либо они испытывают нужду в разоблачителях, остротелях и толкователях. Им нужны те, кто отражает неправду, насмехается над неправдой, чтобы тем самым отыскать хотя бы маленькую частичку правды, пусть даже гипотетичной и двусмысленной.

Выстраивая свои антитезы, шуты всегда были искателями правды. А в конечном итоге правда — это всегда правда о Боге.

Таким образом, богоискателей, сознательных или бессознательных, можно всегда встретить среди художников с темпераментом, какой присущ шуту Ингмару Бергману. Хотя, надо признать, его поиски полны бешенства, порою провокационны, что встречается вообще нечасто. Его духовное любопытство кажется безграничным. И тут мы подходим к его третьей черте, столь же широко известной и столь же тесно связанной с двумя предыдущими. У меня возникает подозрение, что и шутство, и богоискательство произрастают из этого третьего качества, которое в некотором смысле превалирует в личности Бергмана, — из его чувственности.

Еще раз хочу разочаровать тех, кто с нетерпением ждет от меня новой информации о личной жизни Ингмара, потому что уверена, что осведомлена о ней хуже большинства читателей. Говоря о чувственности, даже эротизме, я имею в виду не узкий смысл этого слова, а, наоборот, самый что ни на есть широкий — влечение и слияние с бытием. Я говорю о роли эротики в универсальном сюжете.

Позволю себе процитировать несколько строк из своего только что законченного, но еще не опубликованного романа, в которых идет речь о том, что я называю эротическим измерением.

“Может, это звучит странно, но я полагаю, что Давид вступает в любовные отношения со всем, что его окружает, природой, людьми, вещами, со всем происходящим, словно он вовлечен в некий универсальный акт любви, иногда плодотворный, а иногда разрушительный. Но, видимо, он не может или даже не хочет освободиться от этих связей, от влечения, от наслаждения, единящего его со всем сущим. Создается впечатление непрекращающегося экстаза высокого полета, напоминающего электрический

ток. Этот огонь движет им постоянно, даже когда он подбирает ключ к человеческой жизни, подыскивая правило тому, что не выходит у него из головы. Теперь я лучше понимаю, что он подразумевает под религией. Его религия не имеет ничего общего с обожествленной бюрократией, как он говорит, но она отнюдь не эфемерна и не абстрактна, его религия — присутствие и конкретность, своего рода связь или, точнее, слияние со всем живым. Он чувствует себя вовлеченным во все происходящее, чувствует ответственность за все происходящее. Его религией проникнуты все его эмоции, духовные поиски и сексуальная жизнь”.

Конечно, это не “роман с ключом”, во всяком случае, не больше чем любая другая книга, основанная на личном опыте общения с людьми. И Давид — не копия Ингмара Бергмана. Но Ингмар — один из двух прототипов, которых я имела в виду, пока боролась с Давидом. Давид — это также попытка приблизиться к Богу, сочетающему в себе науку и духовное знание, способному воплотить созидательную силу в действительность.

При таком изменении значения понятие сексуальности, чувственности расширяется практически до бесконечности, эротика становится частью самой структуры жизни, откладывающей в той или иной степени отпечаток на индивида. Так что я говорю о чувственности Бергмана в самом что ни на есть широком смысле слова.

Я прекрасно отдаю себе отчет, что мой анализ может быть и спорным, даже просто ошибочным. В таком случае я не только готова выслушать, но даже настаиваю на том, чтобы меня поправили те, кто разбирается в этом лучше. В конечном счете эти размышления основаны на моих собственных убеждениях об ответственности шутов. О человеческой потребности в шутах на подмостках общественной жизни, которые отдаются своему делу без оппортунистских, политических или еще каких-нибудь оглядок, используя свое единственное средство выражения — собственное тело; об их неистребимой потребности в любви, скрывающейся за резкими и колкими гримасами. Мне представляется, что Ингмар — один из тех, кто лучшим образом отвечает этим потребностям публики. Возможно, масштабы человеческого участия, солидарности в его творчестве и были той силой, что подтолкнула снежный ком.

Если дело обстоит именно так, то я надеюсь, что Ингмар Бергман сумеет освободиться от своей папской непогрешимости и вновь будет работать с пестрым братством (включающим и некоторых сестер), которое рьяно, настойчиво и с переменным успехом пытается отразить мрачную, гротескную, а в редкие блаженные моменты и прекрасную человеческую жизнь.

Позвольте мне закончить на менее высокопарной и более лич-

ной ноте. Возможно, мы с Ингмаром недостаточно хорошо поняли друг друга, что ж, даже на разоблачителей иногда находит затмение, а внешность бывает обманчивой.

Однажды Ингмар нацепил на меня ярлык “пуленепробиваемая женственность”, который я и пыталась оправдать в тех ролях, которые он мне доверял, но с которым мне было трудно самоотжествиться в личной жизни. Вот хороший пример того, как смещенно шут может отразить пристально изучаемую им действительность. Другими словами, увидеть в тебе и взрастить один из многочисленных ростков, дремлющих в человеческой душе, а при случае увеличить его и вдохнуть в него жизнь.

Надеюсь, что мои впечатления о коллеге основаны не на внешних сторонах его личности, а на глубинной его сущности.

*Eva Dahlbeck*

“ЛИЦО”  
1958



“ДЕВИЧИЙ ИСТОЧНИК”  
1959



“ОКО ДЬЯВОЛА”  
1960



“КАК В ЗЕРКАЛЕ”  
1961



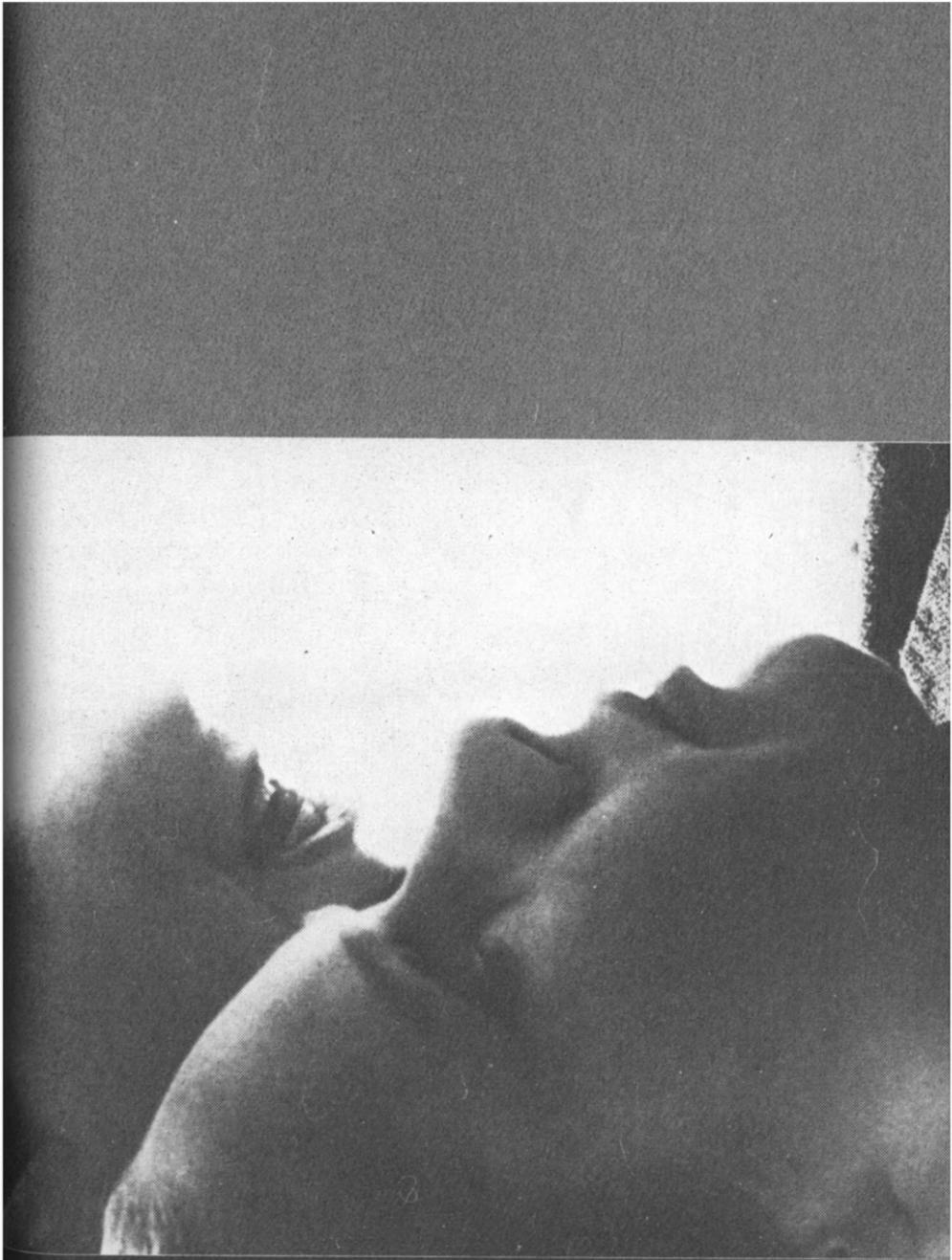
“ПРИЧАСТИЕ”  
1962



“МОЛЧАНИЕ”

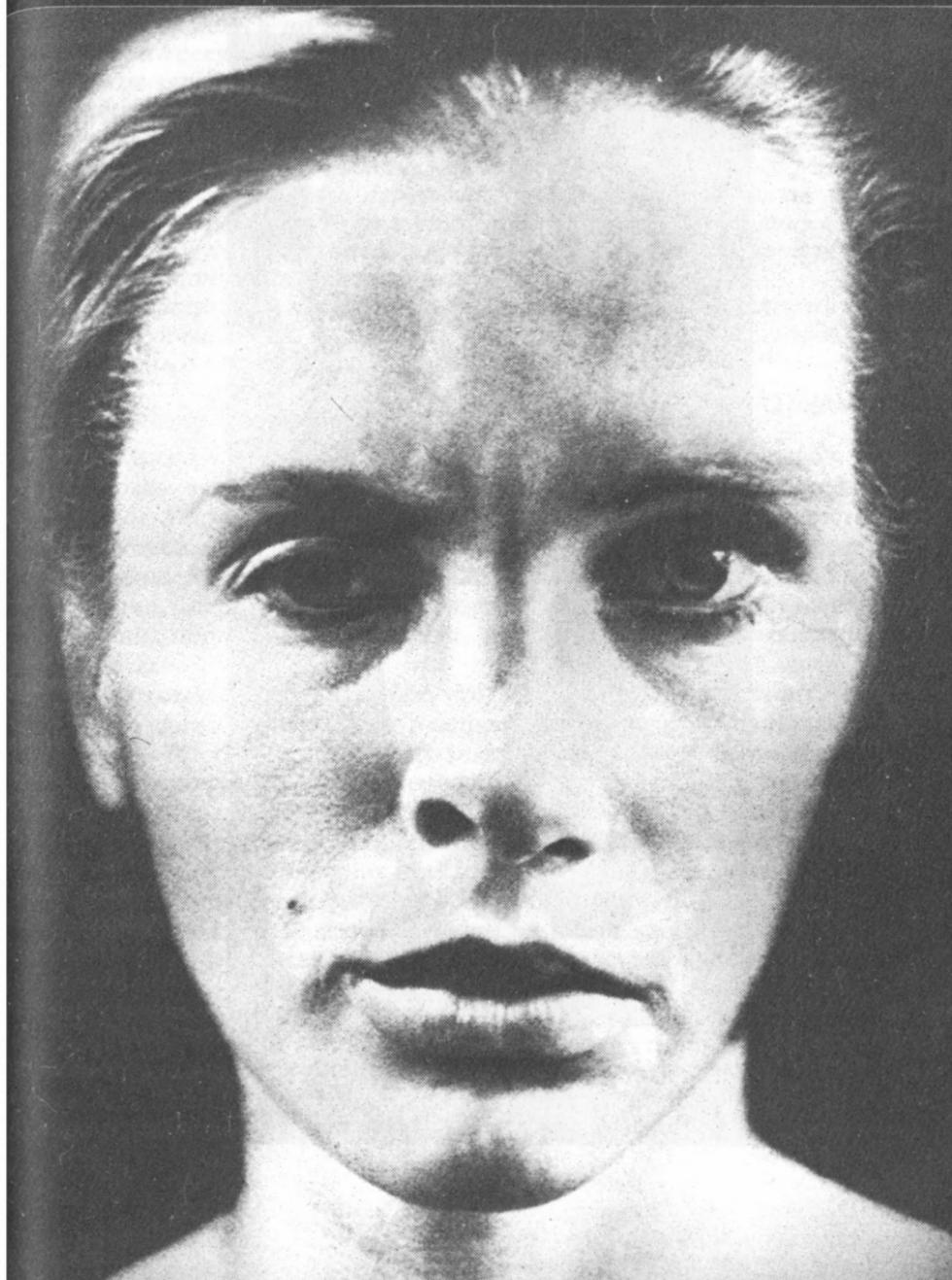
1962





1966  
„ПЕРСОНА“

“ПЕРСОНА”



# III



## НЕДОСТУПНОЕ

*“Неостановимо вращается в проекторе бобина с пленкой. Она движется на значительной скорости. Двадцать четыре кадра в секунду, двадцать семь метров в минуту. По белой стене скользят тени. Это, разумеется, волшебство. Но волшебство необычно трезвое и безжалостное. Ничего не переделаешь, ничего не вернешь в исходное положение. Пленка движется и движется вперед с холодной, неумолимой готовностью. Можно, конечно, поставить перед линзой красное стеклышко, тени станут красными — ну и что? Можно заправить пленку в проектор другой стороной, прокрутить ее с конца к началу — в результате мало что изменится.*

*Эффективно лишь одно. Повернуть рычаг, погасить светящуюся дугу, перемотать пленку, спрятать ее в коробку и убрать с глаз долой”.*

Из сценария фильма “Персона”

Каждым художником владеет потребность бросать вызов, покорять, заполнять пустоту. Представьте себе писателя перед чистым листом бумаги, живописца перед девственным холстом, кинорежиссера один на один с еще более подавляющей белизной экрана. Всем им предстоит победить одну и ту же инерцию, колебание, страх. Страх перед первой буквой, выведенной на странице, первым мазком кисти, первой комбинацией образов и голосов.

Стремясь удостовериться, что почва, на которой он стоит, тверда, художник делает шаг в неизвестность. Это рискованное действие. И в то же время неотразимо соблазнительное. В творческом акте причудливо совмещено нечто, идущее от внутренней потребности, доставляющее наслаждение и таящее в себе угрозу. Этот акт требует не только любознательности и воображения, но и отваги. Ибо художник, каким бы робким и ушедшим в себя он ни казался, всегда бунтарь, бросающий вызов системе, ее морали и обычаям. Его властно притягивает к себе хаос (зачастую коренящийся в нем самом), из которого предстоит извлечь и воплотить новые формы жизни.

Это непреодолимое желание и потребность творить редко находили более поэтичное воплощение, нежели в “Персоне”, в эпизоде, где мальчик создает немислимый портрет двух женщин — женщин, которые скоро безраздельно завладеют полотном экрана, соревнуясь в борьбе за глубину и совершенство этого образа.

Этот образ полон магии и ритуальный торжественности. Мистики и галлюцинативной силы.

“И вдруг я понял, — пишет Ингмар Бергман, — что все мои фильмы — сновидения. Разумеется, я знал, что некоторые из них были сновидениями, что их куски навесяны сновидениями. Но то обстоятельство, что все мои фильмы — сновидения, явилось для меня ошарашивающе новым”.

Удивленным, нащупывающим движением мальчик протягивает руку к бездне. Перед ним возникают неясные облики двух женщин. Их лица сменяют одно другое, в конце концов сливаясь в одно лицо, совмещающее черты обеих.

Такое впечатление, будто он вот-вот притронется к этому лицу; в то же время оно как бы отделено от героя прозрачной оболочкой. На него (и на нас) взирают две женщины, ничего не требуя, ничего не суля, постепенно утрачивая конкретность черт, перевоплощаясь в образ кинозамысла.

Мальчик предстает здесь доверенным лицом художника, приоткрывающего в этом сновидческом прологе занавес над сутью его измерений. Детская игра, способность художника к творчеству — о сходстве того и другого задумывался не один Фрейд. К этой аналогии нередко возвращается и Бергман.

*“Когда я прихожу на студию и меня окружают люди, мне порой хочется сказать — да, сейчас мы начнем нашу игру. Я хорошо помню, как это бывало, когда я был маленьким и вынимал из шкафа игрушки. Подобное ощущение я порой испытываю и сейчас. Только теперь по непонятным причинам мне еще платят за это деньги и множество людей относятся ко мне с уважением и делают то, что я им скажу. Все это временами сильно меня удивляет”.*

Из интервью 1968 года<sup>1</sup>

*“Одно из ранних воспоминаний моего детства — попытки показать другим, чего я могу добиться: успехи в рисовании, игра мячом в стенку, первые минуты, которые я смог продержаться на воде.*

*Я помню, как стремился привлечь внимание взрослых, демонстрируя перед ними эти доказательства моего присутствия в чувственном мире. Но что бы я ни делал, мне все казалось, что внимания мне уделяют мало. Поэтому, исчерпав все реальные возможности, я начал фантазировать, развлекая своих сверстников неслыханными историями о моих тайных подвигах. Я лгал, как бы заклиная действительность, но моя магическая*

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985, с. 179. Перевод Н. Беляковой и А. Славинской. — (Прим. перев.)

ложь беспомощно разбивалась о трезвый скепсис окружающего мира. В конце концов я вынужден был отказаться от общения и замкнуться в себе. Так ищущий отклика, буруеваемый фантазиями ребенок довольно быстро превратился в ранимого, хитрого и недоверчивого мечтателя.

*Но мечтатель может быть художником только в своих мечтах*<sup>1</sup>.

От худенькой фигурки анемичного мальчугана, вводящего нас в мир “Персоны”, веет незащищенностью. Он лежит на жесткой постели, наводящей на мысль об больничной койке. Однако гулкие белые стены вокруг него больше напоминают о морге. Мальчик лежит раздетый, тело его прикрывает тонкая белая простыня.

Сценарий “Персоны” Бергман написал в больнице<sup>2</sup>. Ослабленный воспалением легких, он страдал от приступов головокружения. Самому себе он виделся маленьким мальчиком, находящимся по ту сторону жизни и в то же время никак не могущим действительно умереть: ведь его, Бергмана, словно высокопоставленного бюрократа на смертном одре, то и дело будили телефонные звонки из Королевского драматического театра.

Как бы то ни было, для мальчика, персонажа “Персоны”, смерть — столь же реальное (или нереальное) состояние, сколь для Агнес в фильме “Шепоты и крик”. Он преодолевает инерцию умирания, встает и буквально из ничего творит сновидческий образ двух женщин.

*“Мне снилось, что я сплю; мне снилось, что я вижу сон... Мне думалось... точнее, совсем не думалось; просто сквозь мои губы разноцветной ленточкой выскальзывало: “Если ты Смерть, да будет так, приди, моя Смерть. Если ты Жизнь, сама сила жизни, я принимаю тебя, моя Жизнь”.*

Из сценария фильма “Из жизни марионеток”

---

1 Цит. по: Ингмар Бергман. Осенняя соната. Киноповести. М., 1988, с. 248 — 249. Перевод Б. Ерхова. — (Прим. перев.)

2 До болезни Бергман планировал приступить к съемкам фильма под рабочим названием “Каннибалы”. Предполагалось, что это будет фильм протяженностью в несколько часов и съемки его станут долгим и трудным предприятием. Одна из главных ролей предназначалась для Биби Андерссон. Позднее фрагменты этого замысла частично вошли в сценарии фильмов “Персона” и “Час волка”.

Художников нередко изображают как людей, чьими лучшими свойствами злоупотребили, приведя на грань жизненного краха. В “Персоне”, однако, Бергман показывает другую сторону медали, акцентируя “каннибалистскую” природу художественного призвания: он продемонстрировал наблюдающую, хранящую молчание актрису, беззастенчиво черпающую вдохновение и духовную энергию от медсестры, откровенно и доверительно раскрывающей перед нею всю свою жизнь.

В этом эпизоде “Персоны” есть нечто почти гипнотическое. Он полон подтекстов, двусмысленностей и недоговоренностей. Разительность контраста между четко очерченным контуром фигуры мальчика и размытым абрисом женского лица (лиц) сообщает невиданное напряжение внутрикадровой композиции. Жест мальчика тоже может быть истолкован по-разному: и как стремление приблизиться к изображению и, напротив, как инстинктивная попытка отстраниться, защитить себя.

Ибо, помимо всего прочего, перед нами воплощение недоступного.

Ведь и не располагая камерой в качестве посредника, мальчик, персонаж “Персоны”, режиссирует драму. Чтобы заполнить пустоту жизнью, оказывается достаточно его стремления и его сна<sup>1</sup>.

Дети — чрезвычайно редкие гости в лентах Бергмана. Чаще всего они пребывают на втором плане в качестве живописных статистов либо влияют на происходящее из невидимых детских. Исключения — фильмы, в фабуле которых детям отведена центральная роль, — немногочисленны и сводятся, по сути, всего к двум: это “Молчание” и “Фанни и Александр”.

И тем не менее опыт и впечатления детства заметно окрашивают произведения Бергмана. Его персонажи носят их в себе грузом периодически всплывающих и зачастую горестных воспоминаний.

Именно здесь, на фоне безоблачных ландшафтов детства, возникает первое столкновение между невинностью и властью. Это — центральная тема, в том или ином виде постоянно присутствующая в бергмановских лентах. Ребенка — независимое, любознательное, энергичное юное существо — насильственно понуждают к повиновению. Его “дисциплинируют”, приучая подавлять в себе естественные проявления жизни, прививают ритуальные правила буржуазного патриархального общества. И этот-то ребенок продолжает жить — при том, что ему так и не удается преуспеть в своем бунте и отстоять собственную свободу, — в душе взрослого человека, хранящего болезненную память о подавленных чувствах и потребностях детства.

С другой стороны, ребенок носит в себе эмбрион отрицания и бунта. В нем дремлет художник — тайный поверенный и сообщник в потенциальном заговоре. “У работы в кино — глубокие корни в мире детства, на полу моей детской комнаты”, — пишет Бергман в одной из статей еще в 1954 году.

*“Он чувствует, что миг настал, он не может ждать до завтра, к тому же завтра будет светло и все совсем по-другому. Он*

---

1 Первоначально фильм должен был называться “Кинематограф”.

*осторожно встает с кровати... слабо светится ночник за широкой, по стенам и потолку медленно движутся тени. Александр отчетливо различает латерну магику — волшебный фонарь, стоящий на белом столе с откидными краями посередине комнаты. Лакированный металл четко вырисовывается на фоне белого комода, блестит латунь объектива. У Александра сильно засосало под ложечкой и по телу побежали мурашки, но не потому, что в комнате холодно, — лихорадка засела где-то глубоко в грудной клетке, почти у лопаток. Он кладет руки на удивительный аппарат, высокий и узкий, оканчивающийся небольшой трубой. Александр открывает крышку ящика под трубой, вынимает керосиновую лампу, поднимает стекло и зажигает спичку. Фитиль загорелся сильным ярким пламенем, Александр устанавливает на место стекло, прикручивает фитиль, задвигает лампу в ящик и закрывает крышку — по комнате сразу же разливается приятный запах керосина и нагретой жести. Он поворачивает аппарат так, чтобы объектив смотрел на светлые обои над его кроватью. Вот он, волшебный круг, Александр крутит винтик на опрае, контур круга сразу же становится четким и резким. У Александра дрожат от возбуждения руки, ему хочется в уборную, затылок вспотел, сердце стучит так, что от этого звука должен был бы проснуться весь дом”.*

Из сценария фильма “Фанни и Александр”<sup>1</sup>

Латерна магики, волшебный фонарь. Он кормится снами и производит на свет видения, грезы, фантазии, звуки и голоса. Доверчивый, как ребенок, художник делает нас очевидцами едва оформившихся образов, спонтанных помыслов, никому еще не поведавших душевных томлений. Он открывает нам дверь в мир своих снов, в тайное, запрещенное, сокровенное. Это тайное, запрещенное, сокровенное завладевает экраном и, преобразуясь в нашем воображении, становится нашим сном.

Бергман создает образы редкой выразительной силы. Они тщательно скомпонованы, и они прекрасны. Прекрасны, ибо столь же полезны, сколь сильнодействующи. Они срабатывают подобно некоему психологическому тесту, подобно игре в ассоциации, как сновидческий эпизод, открывающий “Персону”. Эти образы будоражат наше воображение; они требуют встречной работы и в то же время — несут с собой утешение. Их, эти символы тайнописи, нужно собрать воедино в ходе той загадочной пьесы, которая скоро разыграется перед нашими глазами.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бергман о Бергмане, с. 347 — 348. Перевод А. Анфиногеновой. — (Прим. перев.)

Мало какие из фильмов освежают и стимулируют меня; но их, не скрою, я смотрю с бесстыдной завистью. В их числе — ленты Бунюэля, Годара, Фассбиндера или Бергмана. Эти ленты — не что иное, как документированные отчеты отважных искателей, походя открывающих новые формы и устанавливающих новые законы нашего восприятия: “Начиная с сегодняшнего дня может быть и такое!”

Наш традиционный модус видения их авторов не удовлетворяет. Ставя под сомнение формальную, привычную образность, они внедряются в глубинные пласты нашего сознания. Их озарения и рефлексии становятся для нас источниками силы, вооружая наши органы чувств. Они бросают вызов тьме, с которой мы боремся. В этом смысле “Персона” — самый новаторский и наиболее далеко идущий фильм Бергмана.

...Мальчик снова протягивает руку к неисписанной белой поверхности — протягивает, быть может, жестом торжества и приглашения. Ибо он готов подарить новое прибежище тем, кто посещал его сны: ангелам и демонам, стремящимся войти в мир его фантазии.

*“В мои годы, случается, стоит мне нагнуться, — и я вдруг оказываюсь в другой реальности. Мертвые вовсе не мертвы. Живые кажутся призраками. Самоочевидное минуту назад предстает странным и непостижимым.*

*Вслушайтесь в тишину, разлитую на этой сцене. Вообразите всю духовную энергию, все чувства, подлинные и сыгранные, все всплески радости, гнева и страсти — и не знаю, что еще... Ведь вся она здесь, сосредоточенная и таящаяся, живущая сокровенной и непрерываемой жизнью.*

*Порой я слышу их, даже отчетливо, порой мне кажется, что я вижу их. Демонов, ангелов, призраков, просто людей.*

*Они молчаливы, скрытны, с головой погружены в собственные заботы. Порой мы обмениваемся одним-двумя словами, но только изредка и мимоходом. Вот вы улыбаетесь, улыбаетесь с неподражаемой иронией...*

*Не все ли равно, что это? Сон, в котором я создаю целые спектакли, с актерами и репликами, или они действительно живут собственной жизнью, независимо от меня и по ту сторону моих ощущений? Не все ли равно?”*

Из сценария фильма “После репетиции”

“Игре снов” Стриндберга в творческом мире Бергмана принадлежит значимое и важное место. Четырежды за свою режиссерскую карьеру ставил он эту пьесу, осмыслял и переосмыслял ее, испытывая на прочность в разных ракурсах. “Игра снов” явилась

первой пьесой, которую он поставил, будучи вынужден покинуть подмостки старых, верных ему театров, когда оказался в добровольном изгнании в Западной Германии. Эта пьеса нередко накладывала отпечаток и на многое в его кинематографе.

В последнем эпизоде “Фанни и Александра” актриса Хелена Эkdаль намеревается совместно со своей невесткой поставить “новую пьесу Августа Стриндберга”. Чуть завуалированные, знакомые реплики из нее оказываются ключевыми в фильме “Из жизни марионеток”. А завязка интриги в картине “После репетиции” — сугубо личная дилемма театрального режиссера — самым непредсказуемым образом, думается, предвосхитила реальные события, связанные с позднейшей постановкой той же пьесы в Королевском драматическом театре<sup>1</sup>.

Что же касается многих других фильмов Бергмана, с характерным для них ассоциативным потоком видений и грез, их насыщенными смыслом колебаниями между контрастом и полутонем, особенности их структуры и композиции тоже приводят на память революционизировавший искусство эксперимент Стриндберга. Достаточно вспомнить “Тюрьму”, “Вечер шутов”, “Земляничную поляну” или “Лицо”: они буквально испещрены параллелями, аналогиями, нитями духовного родства. Или возьмем “Час волка”, “Шепоты и крик”, “Из жизни марионеток” — самые примечательные, самые личные бергмановские творения.

То же можно сказать и о “Персоне” — этом озадачивающе прозрачном фильме, который, родившись из сновидения, обрел сновидческий облик. Поистине его автор без малейшего укора совести мог бы отнести к собственному детищу стриндберговское предисловие или пояснительные заметки к “Игре снов”:

“В этой пьесе-сновидении... автор попытался воссоздать обрывочную, но очевидно логичную форму сна. Все может произойти; все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. На крошечном островке реальности воображение прядет свою пряжу и тклет узоры — из воспоминаний, переживаний, фантазий, нелепостей и импровизаций.

Действующие лица распадаются, удваиваются, учетверяются, растворяются, сгущаются, разбрасываются и сливаются воедино. Но над ними довлеет единое сознание — сознание спящего: для

---

1 Этот фильм, созданный в 1984 году, рисует конфликт между режиссером, готовящимся к постановке “Игры снов”, и молодой актрисой, сообщающей ему, что она беременна и по этой причине не сможет выступить в том числе спектаклей, какое предполагалось. Данная ситуация воплотилась в реальность в 1986 году, когда Бергман ставил “Игру снов” на сцене Королевского драматического театра. И в фильме, и в театральной постановке на роль дочери Индры планировалась Лена Олин; она-то и забеременела.

него нет тайн, нет непоследовательности, нет запретов, нет закона. Он не судит, не оправдывает, но лишь устанавливает те или иные взаимоотношения; а поскольку сны обычно таят в себе боль, реже — радость, в петляющей из стороны в сторону интриге звучит нота печали и сочувствия к каждому живому персонажу. Сон-освободитель часто является в маске боли, но когда мука достигает предела, спящий просыпается, примиряя пережитое с реальностью, которая, сколь бы болезненна она ни была на данный момент, всегда наслаждение в сравнении с терзающим сном”.

A handwritten signature in black ink, which appears to be "Sigmund Freud". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'S' and a long horizontal stroke at the end.

## МЫЛЬНАЯ ОПЕРА А ЛЯ БЕРГМАН Рекламные фильмы “Бриза”

Представьте себе следующий короткий фильм под названием “Киносеанс”. Первый кадр: кинозал, сгорающая от нетерпения публика надевает специальные трехмерные очки. Монтажный стык — второй кадр: белое мерцающее полотно киноэкрана, экран на экране, так сказать. Мерцание фокусируется в образ, и обнаженная красивой формы женская нога ступает по экрану (на экране). Тут же новый план: публика, в основном состоящая из мужчин, смотрит на экран с большим одобрением, что неудивительно.

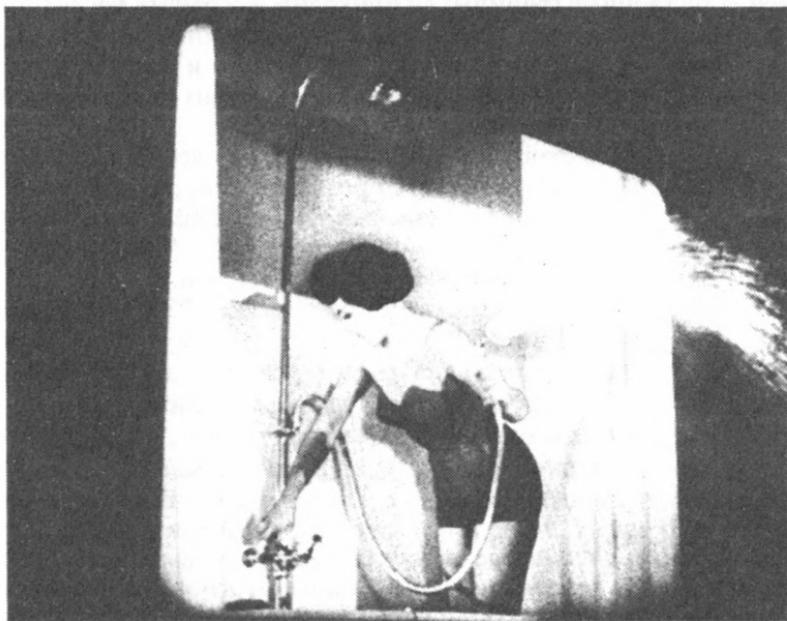
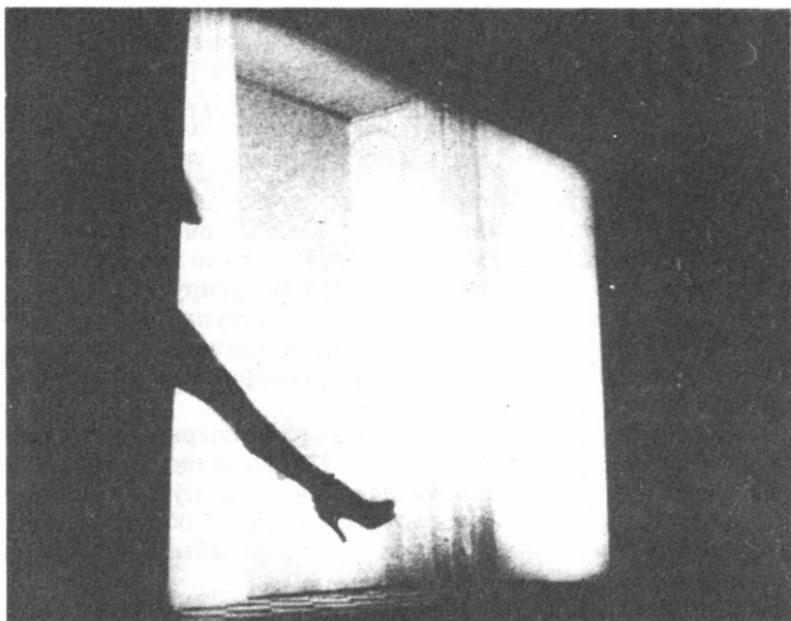
Опять к обладательнице ноги, которая теперь — все еще на экране — собирается принять душ. Но когда она отворачивает кран, душ оказывается направленным на публику, так что вода — настоящая и очень даже мокрая вода — обрушивается на зал. “Ах, извините, — кричит она, — совсем забыла, что картина стереоскопическая”.

После чего, раз вымысел вышел, можно сказать, вылился за свои естественные границы, ей приходится осознать последствия совершившегося: она протягивает руку, напоминающую настоящую, трехмерную руку, за пределы экрана и дает пожилому господину из публики понюхать мыло, которым она мылась, что тот и прodelывает с видимым удовольствием.

Приближается финальный план. Внезапно девушка поскользывается на мыле и оказывается реальнее некуда: она целиком вываливается с экрана и падает в объятия пожилого господина, чем доставляет ему колоссальное наслаждение. “Всегда предпочитал трехмерное”, — задумчиво произносит он.

Что же это такое? Позднейшее “кино запахов”? Или имитация “Пурпурной розы Каира” Вуди Аллена, где придуманные персонажи фильмов 30-х годов на радость, но и к досаде публики выходят из картины и падают в (кинематографическую) реальность? Нет, это рекламный ролик мыла “Бриз”, снятый в 1951 году. Автор сценария и режиссер: Ингмар Бергман.

В действительности Бергман сделал не один “Бриз”-фильм, а девять в то время, когда шведская киноиндустрия в 1951 году в знак протеста против высокого налога на развлечения остановилась на девять месяцев. В этот период Бергман, как и многие другие режиссеры, оказался перед угрозой безработицы. Поэтому, когда фирма “Санлайт энд Гиббз” попросила его поставить несколько рекламных фильмов о первом в Швеции мыле-дезодо-



Фильм в фильме. "Киносеанс"

ранте, он был, по его собственному выражению, “до абсурдного признателен”: он просто не мог отказаться от этого предложения<sup>1</sup>.

Но никаких подробностей об этих “мыльных” фильмах мы не знаем, поскольку в исключительно обширной литературе о режиссере этим роликам уделено очень мало внимания<sup>2</sup>. В той мере, в какой они все-таки упоминаются, они рассматриваются на периферии творчества Бергмана, а иногда даже как прискорбная неудача, и это невзирая на то, что в свое время они получили высокую оценку и, по словам Бергмана: “считалось, что они совершили переворот”<sup>3</sup>.

В качестве типичного примера такого недоброжелательного отношения можно назвать книгу Йорна Доннера “Лицо дьявола”, где о роликах коротко сказано, что это “чистая работа на заказ, выполненная за несколько недель”. После чего Доннер немедленно переходит к анализу “Такого здесь не бывает”, знаменитого политического триллера Бергмана, также снятого во время простоя 1951 года.

Но смешивать в одну кучу “мыльные” фильмы и “Такого здесь не бывает” лишь на том основании, что это заказные работы, несправедливо, да и нелогично, учитывая, что Доннер все же называет их “очаровательными” и добавляет: “Невозможно отказать Бергману в умении создать в рамках киноимпровизации нечто индивидуальное и значительное”.

Но этим Доннер и ограничивается. Столь же сдержанна и Марианн Хеек, другой крупный и часто цитируемый специалист по Бергману начала 60-х. Она лишь замечает, что реклама “Бриза” “заставила его (Бергмана) задуматься о ремесле как источнике собственной гордости и подвергнуть переоценке юношеские представления о гении”. И несколько шутовски добавляет, что “из эпизода с “мыльными фильмами” Бергман вышел отмытым. Он стал более зрелым, возможно, вынужденная пауза позволила ему перейти в новый период”.

Таким образом, “Бриз”-фильмы рассматриваются как эпизод в бергмановской карьере, как шаг к будущему, но считается, что сами по себе они не представляют особого интереса.

Этот подход просуществовал несколько десятилетий. Давайте перенесемся на четверть века вперед и вновь обратимся к литературе о режиссере, к недавно вышедшей монографии Фрэнка Гэйдо “Страсть Ингмара Бергмана”. Несмотря на 500-страничный объем книги, набранной мелким шрифтом, рекламным фильмам уделено всего несколько слов. Словно Гэйдо хочет сказать: они

1 Бергман о Бергмане, с. 161.

2 См. *Der frühe Bergman*. Любек, 1979, с. 173 — 175.

3 Бергман о Бергмане, с. 161.

заслуживают упоминания только потому, что косвенным образом способствовали становлению карьеры Бергмана. Поскольку Карл-Андерс Дюмлиг, тогдашний директор “Свенска фильминдустри”, уловил в них новые и полезные стороны дарования меланхолического Бергмана и предложил ему снять комедии (“Женщины ждут”, “Урок любви” и “Улыбки летней ночи”) — фильмы, в свою очередь позволяющие Бергману сделать “Седьмую печать”, “эта картина не только резко изменила его творческий путь, но и выдвинула его в ряд великих на международной культурной арене. Бросая ретроспективный взгляд, можно сказать, что “Бриз” заключал в себе волшебную силу”.

В этом утверждении, безусловно, содержится зерно истины, но нет ни слова о самих фильмах. Что же в них было такого, что спасло Бергмана для будущего? В чем же заключалось, воспользуемся лаконичным суждением Доннера, “индивидуальное и значительное”?

Начнем с констатации фактов, относящихся к внешней стороне дела: реклама “Бриза” снималась, кажется, в противоположность общей практике того времени, не как угодно и не кем угодно.

Прежде всего фирма “Санлайт энд Гиббз” обратилась к Бергману, сознательно рассчитывая на высокое качество. Во-вторых, Бергман согласился при условии, что техническое оснащение будет точно таким же, как и на съемках игрового полнометражного фильма, что подразумевало в числе прочего контракт с тогдашним постоянным оператором Бергмана Гуннаром Фишером, и, наконец, самое главное — полный контроль над всем кинопроцессом — от сценария до окончательного монтажа.

“Санлайт энд Гиббз” согласились на все, договорившись, что Бергман включит в каждый фильм специально написанный девиз “Бриза”: “Пот не имеет запаха. Запах вызывают бактерии кожи, которые соединяются с потом. “Бриз” убивает бактерии, — раз нет бактерий, то нет и запаха!”

Другими словами, рекламные фильмы могут рассматриваться как “авторские”, а не просто заказные. И действительно, они заключают в себе всю бергманиану в миниатюре; концентрацию всех мотивов, характерных для его творчества в целом: отчасти восторженное, отчасти стыдливое, отчасти — особенно в картинах 60-х — вызывающее отвращение преклонение перед кино как таковым, кино здесь выступает в качестве волшебного фонаря, источника магии, волшебства, иллюзий.

Перед тем, как наконец перейти к самим фильмам, позвольте на минутку вернуться к описанному в начале статьи “Киносеансу” — стереоскопическому фильму в фильме. Поразительно, но каждый из девяти роликов так или иначе обыгрывает тему кино

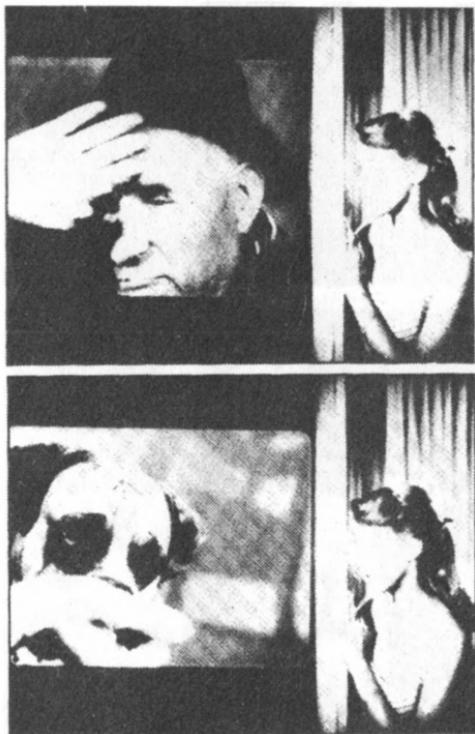


Комментатор перед кукольным театром.  
"Магический театр" (вверху)

Комментатор в звуко студии. "Густав III" (внизу)

или театра, то есть то, что уже к тому времени стало миром Бергмана — его, так сказать, супругой (сцена) и его любовницей (кино).

Итак, самый первый фильм “Мыло “Бриз” послужит как бы прологом ко всей серии, что уже следует из нейтрально-информативного названия: Задача фильма — представить сам продукт и жовиального Йона Бутвида, который затем появится и в других фильмах (например, в роли любителя “трехмерного” в “Киносеансе”).



Приятный запах. “Ребус”

С первого кадра “пролога” мы включаемся в игру с кино. Мы видим, как поднимается занавес и на открывшемся экране очень симпатичная девушка очаровательно спрашивает: “Правда, необыкновенно милая упаковка?” После чего занавес быстро падает, камера перемещается и выскикивает перед опустившимся занавесом несколько сбитого с толку Йона Бутвида, который, по-видимому, еще не прочь полюбоваться на прелестную девушку.

Но Бергман позаботился о том, чтобы Бутвид, сохранив присутствие духа, обратился к случайно (случайно ли?) оказавшимся поблизости девушкам с вопросом, что же показывала милая девушка на экране. “Новое мыло”, — радостно отвечает одна, после чего камера слегка отъезжает в сторону, и словно по мановению волшебной палочки обнаруживается еще одна прелестная и на этот раз слегка одетая девица (как известно, в фильмах Бергмана 50-х годов полно слегка одетых девиц), которая для наглядности намыливает себя мылом.

Бергман также придумал, чтобы Бутвид был несколько туговат на ухо, поэтому каждый раз переспрашивая название нового мыла, он вспыхивает от радости, как только он один умеет, и выкрикивает с торжеством: “Мыло “Бис” или “Мыло “Криз”, мыльным собеседницам приходится каждый раз его поправлять, а потом подключается и мужчина в белом халате, повторяющий правильное название.

После чего Бутвиду, подобно павловской собачке, надо полагать в награду за проявленный интерес, снова показывают фильм с полюбившейся ему прелестницей, которая на этот раз подробно перечисляет достоинства “Бриза” (“единственное мыло, убивающее бактерии”). Снова опускается занавес, и для закрепления Бутвид опять забывает: “Да, видимо, хорошее мыло... Но как же оно называлось?” И тут его ждет последняя награда: точно в сказке, с экрана выпархивает красавица прямо к нему в (кино) реальность и шепотом подсказывает “Бри-и-и-з”...

Классические ухищрения любого шведского рекламного фильма: полубнаженные девицы, Бутвид, представляющий здесь зрителя, вопрос (если не сказать, постоянно повторяющаяся герменевтическая загадка), на который дается ответ, призванный навеки укоренить название продукта в сознании зрителя, — осолого внимания не заслуживают.

Гораздо интереснее изобретательная и необыкновенно ловкая режиссура. В фильме только две смены планов: одна в самом начале, когда поднимается занавес, и одна в конце, в то время как остальная, большая часть фильма, идет единым куском.

Объектив камеры беспрепятственно попадает в фильм в фильме, затем резко оборачивается к Бутвиду и его соседкам, затем возвращается к моющей девушке, по дороге захватывая Бутвида, который примостился в углу кадра (выкрикивая “Мыло “Бриз”), а в следующее мгновение он обнаруживает другую девушку, выросшую перед Бутвидом, за ее спиной он исчезает из кадра. А так как у нее в руках мыло “Бриз”, это дает повод к новому паркуту. Из-за спины девушки вырастает рука, которая хватается кусок мыла, на этот раз из кадра пропадает девушка, а обладатель руки — им оказывается человек в белом халате уче-

ного — смотрит нам в глаза и читает лекцию о необычных достоинствах мыла и т.д.

Эта запутанная киноинтрига, снятая одним плавным куском, позднее станет характернейшей чертой стилистики Бергмана.

Но еще интереснее, как наслаждается Бергман игрой в фильме внутри фильма, этот мотив игры хорошо известен по его позднейшим картинам: эпизод с немым фильмом в “Тюрьме”, представление Мии и Йофа в “Седьмой печати”, магический “целительный театр” в “Лице”, пьеса Минуса в “Как в зеркале”, кукольное представление “Волшебной флейты” в “Часе волка” и т.д.

После пролога данный мотив подхватывается и варьируется во всех остальных роликах. Пожалуй, даже возможно объединить три следующих ролика в своего рода “трилогию”. Первой частью в ней будет “Киносъемка” о съемках на студии — да, да, — рекламного ролика о мыле “Бриз”, что дает возможность Бергману воссоздать атмосферу киностудии.

Вторая часть трилогии — описанный в начале “Киносеанс”.

Но мы остановимся на третьей, под названием “Ребус”, возможно, самой изобретательной из всех. Ролик начинается с бессвязной мешанины кадров: мужчина стирает пот со лба; собака; девочка качает головой; затем все растворяется в бешеном мельтешении обрывков, каких-то отдельных знаков, сопровождаемом глухим барабанным боем.

Это мельтешение тщательно продумано. Потому что внезапно занавес взмывает вверх, словно поднимается в воздух сам экран, и за ним оказывается (а как же!) милая молодая дама. “Трудно было понять этот коротенький фильмик? — спрашивает она с немного насмешливым участием. — Я вам помогу, — продолжает дама. — Попросим механика показать его еще раз?” Затем она опускает занавес, на нем снова демонстрируется уже увиденное нами (настоящий “мгновенный риплей” задолго до его появления), а она наставительно, подробно, со снисходительной улыбкой, как будто ей приходится втолковывать малым детям, поясняет, что значит каждый образ: “Пот”, — произносит она (на экране потеющий человек), “пахнет” (принюхивающийся пес), “не” (девочка отрицательно качает головой) и т.п. в соответствии с известным девизом “Бриза”.

“Ребус” интересен тем, что это, по сути, урок киномастерства: показано, как делается фильм, как он монтируется. Фрагмент сам по себе мало что значит, но когда фрагменты выстраиваются в связный рассказ, образуется осмысленное целое.

Ну и что тут особенного? — может возникнуть вопрос. Сейчас такая метаигра стала общим местом, хотя нельзя не признать, она воспринимается эффективным аргументом и для самого искусства

ва, и для рекламируемого товара. Вспомним хотя бы современную шведскую рекламу жвачки “Той”, которая также демонстрирует процесс создания фильма и куда втиснуты неправильное произношение названия и комические накладки. Например, полицейский Таббс, арестовывая преступника, вместо своего удостоверения достает пачку “Тоя”, после чего актеры поворачиваются к камере и с наигранно-смущенным смехом хватаются за голову.

Но то, что стало общим местом сегодня, в начале 50-х годов смотрелось принципиально иначе (может быть, именно это имел в виду Бергман, когда говорил о “революционности” роликов). Вопрос заключался в том, сознательно или бессознательно перевернул Бергман рекламу? Ведь разве здесь не содержится “альтернативное послание”, потенциально противоречащее рекламному “посланию”? Потому что в “Ребусе” мы следим не только за тем, как делается кино, но и как делается реклама, здесь происходит обнажение конструкции: “Все это, друзья мои, — словно говорит нам Бергман своим “альтернативным” посланием, — я только для виду делаю из-за дурацкого мыла. Как видите, речь идет о чистой магии, возникающей из этих склеенных кадров, так что не верьте ни единому слову”.

Подобное же ироническое извинение содержится и в другом рекламном ролике — “Густав III”. Начинается он с пантомимы, изображающей утренний королевский туалет — разумеется, без мыла! — которая внезапно превращается в фильм: снова экран на экране. Потом камера опускается вниз и натывается на женщину, которая сидит и читает сценарий в студии звукозаписи (за спиной у нее в окне видна кинокамера и гримирующиеся актеры). Она вслух произносит кусочек из девиза “Бриза” — “свободный, здоровый и свежий”, и тут зритель понимает, что это тот же голос, что был наложен на вступительную пантомиму.

Снова некоторая отчужденность, как бы извинение: простите, текст не “мой”, он весь придуман. Что соответствовало действительности, даже в двух отношениях: текст, произносимый дамкой, — девиз, который Бергман в соответствии с требованиями “Санлайт энд Гиббз” должен был непременно вставлять в каждый рекламный ролик.

Этот подразумеваемый мотив затем весьма изобретательно варьируется в тех роликах, где за исходную точку Бергман берет театр и театральность. В “Магическом театре”, например, к нам обращается “ведущий” (несколько напоминающий того, которого играл в фильме “Око дьявола” Гуннар Бьёрнstrand) и знакомит с девушкой, которая только что играла в теннис, а теперь будет принимать душ. Дело происходит, сухо сообщает он, в магическом театре кукольных размеров, что стоит у него за спи-

ной. Благодаря этому театру, продолжает он, мы можем увидеть, что произойдет с кожей героини, когда она будет мылиться “Бризом”.

И снова камера подбирается к самому занавесу, пересекает границу реальности, и мы оказываемся, как услужливо объясняет нам ведущий, “на человеческой коже, многократно увеличенной”. Мы знакомимся с мужчиной, изображающим бактерию — “персонажем с повадками подлеца”, который гонится за каплей пота, “дабы с ней воссоединиться”, ведь отсюда, как известно, и происходят все запахи! Далее следуют погоня и потасовка со скоростью, как при проекции немых фильмов на звуковой аппаратуре. Дело меняют хлопья мыльной пены: в форме воздушных шариков они опадают на обоих драчунов.

Подобная идея заключена и в “Волшебном представлении”, где Бергман с помощью комбинированных съемок показывает сражение бактерии и Бризмана (похожего на одетые в белое сперматозоиды у Вуди Аллена в картине “Все, что вы всегда хотели знать о сексе, но боялись спросить”). За драмой наблюдают обычные мужчины и женщина, играющие роль зрителей, но они оказываются чем-то вроде великанов в стране лилипутов.

Словом, если мы сейчас разделяем взгляд Бергмана на пресловутый лозунг “Бриз” убивает бактерии” как на ложь и дурацкие вирши, то таким же образом следует подходить и к дилемме, можно ли зарабатывать на хлеб насущный рекламой всякой чепухи<sup>1</sup>. Достоинство выйти из положения, показав все как выдумку, как фокус, как колдовство, как фильм трюков, волшебный театр. Короче говоря, пусть все самые немыслимые проблемы разрешаются с помощью “Бриза”!

В этой связи любопытно напомнить известный пассаж из статьи “Как делается фильм” 1954 года (написана спустя три года после выхода роликов), где Бергман пишет о волшебном фонаре детства, своей первой гремющей “жестяной коробке”, создававшей иллюзию зачарованности.

“И даже сейчас я напоминаю себе, по-детски волнуясь, что я действительно фокусник, ведь кинематограф основан на оптическом обмане... Когда я показываю фильм, я ведь обманываю. Я работаю с аппаратом, при помощи которого я могу воздействовать на аудиторию крайне эмоционально — заставить ее смеяться, кричать от страха, улыбаться, верить в сказки, возмущаться, чувствовать себя шокированной, очарованной, глубоко тронутой или, возможно, зевать от скуки. Таким образом, я либо обманщик, либо, если аудитория сама хочет участвовать в этом, фокус-

---

1 Бергман о Бергмане, с. 161

ник. Я делаю фокусы таким дорогим и удивительным аппаратом, что любой актер, комедиант всех времен отдал бы за него все, что угодно”<sup>1</sup>.

Разве это не то же эстетическое кредо, что просматривается в маленьких “мыльных фильмах”? Словно бы режиссер опустился здесь до рекламного (детского) уровня, зарылся в ящик с игрушками, смахнул пыль с театра кукол волшебного фонаря, работавшего на керосине, и немного гордо, немного стыдливо показывает пораженной публике свои трюки и всю свою сноровку.

Но и это еще не все: он обманывает публику, покупает ее, ловит на крючок, демонстрируя при этом собственные финты, выставляя их на всеобщее обозрение.

В завершении он прекращает колдовать, съедает свое пирожное, а оно остается у него в руках! Ну разве это не самый изящный из всех возможных трюков?!

*Maarit Koskunen*

---

<sup>1</sup> Цит. по: Ингмар Бергман: Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969, с. 244. Перевод Н. Городинской.

## БЕРГМАНОРАМА

В истории кинематографа наберется пять-шесть фильмов, которые можно отрцензировать с помощью одного только восклицания: “Прекраснейший на свете фильм!” И это будет наивысшей похвалой. Фильмы “Табу” Мурнау и Флаэрти, “Путешествие в Италию” Росселини или “Золотая карета” Жана Ренуара и не нуждаются в других определениях. Точно морская звезда, распрямляющаяся и вновь сокращающаяся, они способны приоткрыть и вновь спрятать им одним доступные тайны мира, которые они так прекрасно отражают. Только их правда имеет значение. Она глубоко скрыта в этих фильмах, хотя и постоянно воспроизводится на белом экране.

“Прекраснейший на свете фильм!” Этим сказано все. Почему? Потому что так оно и есть. Только кинематограф способен выразить себя с такой детской простотой, без ложной скромности. Почему? Потому что это кино. А кино самодостаточно. Чтобы прославить Уэллса, Офюльса, Дрейера, Хоукса, Кьюкора и даже Вадима, достаточно похвалы: “Это кино!” Мы можем так выразиться, даже сопоставляя их с художниками прошлых столетий.

И, наоборот, трудно себе представить, чтобы критик, пишущий о последнем романе Фолкнера, мог позволить себе сказать: “Это литература!”, а о произведениях Стравинского или Пауля Клее: “Это музыка!” или “Это живопись!” Еще труднее вообразить, чтобы так отзывались о Шекспире, Моцарте или Рафаэле. Или чтобы издатель вроде Бернара Грассе разразился вдруг похвалой: “Это поэзия!” И даже Жан Вилар залился бы краской, написав на афише “Сида”: “Это театр!”

Но “Это фильм!” не только лозунг, но и боевой клич продюсера и режиссера. Короче говоря, одна из неоспоримых привилегий фильма заключена в том, что он оправдывает свое право на существование самим фактом своего существования, при этом выстраивая свою эстетическую систему на этической. Я сказал пять-шесть фильмов, но добавлю еще один, потому что “Летняя игра” — тоже самый прекрасный фильм.

Я полагаю, что характерная особенность великих художников в том, что при одном упоминании их имен у вас пробуждаются ощущения и чувства, захлестывающие при определенных обстоятельствах — в присутствии восхитительной сцены или исключительного события; Бетховен под сводом звездного неба на краю утеса, о который разбиваются волны, Бальзак, когда вы стоите на холме Монмартр и Париж простерся у ваших ног.

Если настоящее и прошлое играют в прятки на лице вашего возлюбленного, если смерть с холодной иронией побуждает вас к новой попытке вернуться к жизни, когда, униженные и оскорбленные, вы задаете последний вопрос; если слова “ласковое лето”, “последний отпуск”, “вечный мираж” оказываются у вас на



Мечты о лете с Моникой.  
Кадр из фильма “400 ударов” Франсуа Трюффо

кончике языка, значит, сами того не подозревая, вы назвали имя режиссера, которого французская синематека вторичной ретроспективой, устроенной для тех, кто видел лишь несколько из его девятнадцати картин, утвердила как самого оригинального кинематографиста Европы — Ингмара Бергмана.

Оригинальные “Седьмая печать” или “Вечер шутов” вполне соответствуют этому определению, как и “Улыбки летней ночи”, но “Лето с Моникой”, “Женские грезы” и “К радости” ближе к Мопассану. Вопрос о технике оставим в стороне. Подобные ракурсы и движения камеры были уже у Жермены Дюлак, звуковой ряд — у Мана Рея, отражения на воде — у Кирсанова, а от ретроспекций сегодня практически все отказались. Значит, техника вышла из моды? Нет, кино изменилось, восклицают сторонники совершенствования техники; кино — это прежде всего профессия.

Отнюдь! Кино — не профессия. Это искусство. Это не коллективное творчество. Художник всегда одинок — и в студии, и перед белым листом бумаги. Для Бергмана одиночество — потребность задавать вопросы. И ставить фильмы, чтобы дать ответы на эти вопросы. Это почти точно соответствует классическому определению романтизма.

Бергман, — безусловно, единственный современный режиссер, открыто не отрекающийся от художественного метода авангардистов 1930-х годов, еще и сегодня возникающего на любом фестивале экспериментального или любительского кино.

“Жада” — на первый взгляд сумбурно сконструированный фильм, но подобная стилистика выглядит как смелый шаг постановщика, поскольку она развивает более ранние режиссерские разработки. В эстетике Бергмана все эти озера, леса, травы, облака, причудливые ракурсы, изощренный контражур — не демонстрация операторского мастерства. Они отражают психологическое состояние героев в данный момент. Бергман старается показать совершенно конкретное переживание, например, ликование Моника, плывущей на рассвете по Стокгольму, и ее подавленность, когда она возвращается назад через спящий город.

Ингмар Бергман — художник момента. Его фильмы — материализация рефлексий героя о настоящем, углубляясь, они расщепляют время по методу Пруста, но только гораздо решительнее, как если бы Пруст был помножен сразу на Джойса и Руссо, в результате получается гигантская, колоссальная медитация, выстроенная вокруг одного мгновения. Фильм Бергмана — это, если угодно, 1/24 доля секунды, трансформированная и растянутая на полтора часа. Это мир, сжатый между двумя взмахами ресниц, грусть между двумя ударами сердца, радость жизни между двумя хлопками ладоней.

Таково основное значение ретроспекций — одиноких прогулок по северным сказочным берегам. В “Летней игре” Май-Бритт Нильссон достаточно одного взгляда на свое отражение в зеркале, чтобы броситься, подобно Орфею или Ланселоту, на поиски потерянного рая и утраченного времени. Постоянно используемые Бергманом в большинстве его фильмов ретроспекции перестают быть “дешевым трюком”, как называл их Орсон Уэллс. Если они и не становятся темой фильма, то по крайней мере создают необходимые предпосылки для нее.

Кроме того, этот стилистический прием имеет то важное преимущество, что задает внутренний ритм и одновременно представляет собой суть драмы. К какому бы фильму Бергмана мы ни обратились, мы увидим, что каждое возвращение вспять всегда начинается или завершается в одной определенной ситуации, точнее сказать, в ситуации двойственной, мастерство заключает-

ся в том, что смсна эпизодов, как это бываст в лучших фильмах Хичкока, всегда подчинена смсне настроений главного героя. Иными словами, события получают развитие, нарастают крещендо, на что способен только большой художник. За кажущейся простотой скрыта необычайная строгость. В этом отношении самоучке Ингмару Бергману (как презрительно называют его некоторые киношники) есть чему поучить лучших профессиональных сценаристов. Как мы увидим дальше, не только этому.

Когда Вадим сделал свой первый громкий фильм, мы вознесли его до небес, потому что он отразил день сегодняшней, в то время как его коллеги безнадежно застряли во вчерашнем. Когда мы увидели поэтическую мимику Джульетты Мазины, мы аплодировали Феллини и его абсурдистской свежести, которая показалась живительной. Но нынешний ренессанс в кино достиг своего апогея пятью годами раньше благодаря сыну шведского пастора.

О чем же мы мечтали, когда “Лето с Моникой” стали показывать в парижских кинотеатрах? Все, чего не делали французские режиссеры и за что мы их ругали, уже сделал Бергман. “Лето с Моникой” предвещало “И бог создал женщину”, но было выполнено более совершенно. А финальная сцена “Ночей Кабирии”, когда Джульетта Мазина незрячими глазами смотрит в объектив, уже была заключена в предпоследней сцене “Лета с Моникой”.

То неожиданное взаимопонимание между зрителем и актером, о котором постоянно твердит А. Базен, в тысячу раз сильнее и поэтичнее достигается Харриет Андерссон в сцене, когда она со смехом, но одновременно и озадаченно глядит прямо в камеру и мы видим, с какой болью она предпочитает ад раю.

Не все то золото, что блестит. Ничего особенно нового в этом открытии нет. По-настоящему оригинальный автор никогда не творит для собственного общества. Бергман показывает нам, что новаторство — это точность, а точность подразумевает глубину проникновения. Настоящее новаторство “Летней игры”, “Лета с Моникой”, “Жажды” и “Седьмой печати” — в удивительно верной интонации. Все вещи названы своими именами. Но и многие другие поступают так же, и это не слишком важно. Существеннее неизменная нравственная точность, которая позволяет Бергману говорить любую правду, какой бы нескромной она ни казалась (вспомним финал “Женщины ждут”).

Но самое существенное — непредсказуемость. Каждый новый фильм режиссера захватывает врасплох даже самых горячих его сторонников. То комедия, то средневековая драма. Единственное, что объединяет их, — невероятная свобода, с которой Бергман повествует о самых разных ситуациях, тут он просто кладет на лопатки Фейдо, естественностью диалогов превосходит Монтерлана, а целомудренностью оставляет далеко позади Жироду.

Кроме достоинств Бергмана-сценариста надо упомянуть и удивительное мастерство в работе с актерами. Тут он может соперничать с Кьюкором и Ренуаром.

Стоит подчеркнуть, что большинство его исполнителей, из которых многие работают с ним и в театре, — превосходные актеры. Прежде всего я имею в виду Май-Бритт Нильссон, которая своим упрямым подбородком и сердитым видом напоминает Ингрид Бергман. Но когда видишь Биргера Мальмстена — мечтательного юношу в “Летней игре”, а затем прилизанного обывателя в “Жажде”, Гуннара Бьёрнстранда и Харриет Андерссон в первой части “Женских грез”, а затем их же, но совершеннолетних — с иными глазами, иной мимикой, иными жестами — в “Улыбках летней ночи”, то оказываешься вынужденным признать, что Бергман фантастически ловко обращается со своей “скотиной”, как говаривал Хичкок.

Правда ли, что сценарий противостоит режиссуре? Алекс Жоффе и Рене Клеман вполне сопоставимы, если речь идет о масштабах таланта. Но когда талант граничит с гениальностью, как в “Летней игре” Бергмана и “Белых ночах” Висконти, разве не пустая трата времени спорить до хрипоты, кто лучше, кто выше — полный автор картины или только постановщик? А может быть и нет, поскольку здесь мы имеем дело с двумя разными подходами к кино, один из которых, возможно, предпочтительнее другого.

В сущности, есть два типа режиссеров. Одни смотрят себе под ноги, другие — прямо перед собой. Первые должны поднимать глаза, чтобы увидеть, что происходит вокруг, повернуть голову слева направо, чтобы все разглядеть. Они видят. Вторые же ничего не видят, они смотрят и останавливают свой взгляд на том, что им интересно. У первых кадр воздушен (Росселини), у вторых просчитан до миллиметра (Хичкок). У первых мы видим планы, ни с чем не сравнимые, целиком рожденные минутным вдохновением (Уэллс), у вторых — точнейшее движение камеры, имеющее абсолютную ценность в пространстве (Ланг). Бергман относится скорее к первой категории, Висконти — ко второму, к жесткому кино.

Что касается меня, то я предпочитаю “Лето с Моникой” “Страсти”, авторскую установку — режиссерской. Совершенно ясно, что Бергман — лучший ее представитель в Европе, может быть, за исключением Ренуара. Если “Тюрьма” — и недостаточное тому доказательство, то по крайней мере ее очевидный символ. Сюжет известен: режиссер получает от своего бывшего учителя математики сценарий о дьяволе. Но жертвой дьявольских происков падает не он, а сценарист, которого он просит “доработать” сценарий.

Театральный постановщик Бергман соглашается ставить чужие пьесы. Но в кино он хочет быть полным хозяином. В отличие от Брессона и Висконти, которые преобразуют свой личный опыт, Бергман создает свои сюжеты и своих героев из ничего. “Седьмая печать” менее изобретательно срежиссирована, чем “Белые ночи”, кадры не столь точны, камера движется не столь строго, никто с этим и не спорит, но — и в этом существо дела — для такого необычайного таланта, как Висконти, для того, чтобы сделать хороший фильм, достаточно положиться на свой хороший вкус. Художник знает, что он делает, и это в некоторой мере облегчает ему задачу. Для одаренного человека совсем несложно выбрать красивые гардины, превосходную мебель и точные ракурсы. Художник, слишком рационально относящийся к себе, часто испытывает искушение выбрать путь полегче.

И наоборот, труднее ступить на неведомую землю, навстречу опасностям, риску и страху. Великолепна сцена из “Белых ночей”, когда белые хлопья снега падают на лодку, в которой плывут Мария Шелл и Марчелло Мastroяни. Но эта великолепная сцена не идет ни в какое сравнение с тем эпизодом из фильма “К радости”, когда старый дирижер лежит в траве и думает, глядя, как Стиг Улин бросает влюбленные взоры на Май-Бритт Нильссон в шезлонге: “Как можно передать такую красоту!” Я восхищаюсь “Белыми ночами”, но люблю “Летнюю игру”.

1958

*ausciale ment  
M. P. P. P.*

## ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ЛИЦО

Дорогой Ингмар Бергман,  
простите меня, если то, что я пишу на ваше семидесятилетие, не будет академическим трактатом или критическим исследованием. Я пишу это письмо как подарок к дню рождения, хотя всякое выражение благодарности с моей стороны выглядит жалко в сравнении с теми огромными дарами, что вы дали мне.

Никогда мне не забыть первый увиденный мною фильм Бергмана — “Вечер шутов”. В Нью-Йорке был конец дня, как и в фильме, и хотя я тогда еще не писал кинокритик (я преподавал, работал над докторской диссертацией и только что выпутался из короткой и неудачной женитьбы), я был заядлым киноманом и надеялся, скорее всего, увидеть нечто в стиле “Она танцевала все лето”, что-нибудь с обнаженным женским телом или с эротическими забавами во время купания. Каково же было мое удивление и восхищение, когда то, что я увидел (по-английски его обманчиво назвали “Обнаженная ночь” и, несмотря на краткость фильма, все-таки одну важную сцену вырезали), оказалось шедевром. Помню, как я вышел из кинотеатра “Саттон”, который и сейчас существует, и пошел по 75-й улице в оцепенении: только что я смотрел нечто, равного чему не видел еще никогда.

Это был фильм о реальных людях, однако он не был ни задуман, ни снят в реалистической манере. Это был фильм, не побоявшийся соединить экспрессионистскую технику с натуралистическим и одновременно высокопоэтичным диалогом; то был рассказ о людях театра, каким-то образом сумевший отразить и высокое (театр) и низкое (цирк), искусство серьезное (актеры, режиссеры) и искусство популярное (наездники, жонглеры, клоуны); то был любовный четырехугольник, где не было легких и счастливых концовок и где одинокая женщина, казалось, побеждала другую, имевшую двух любовников: здесь быть вдвоем не означало счастья, а лишь чуть более терпимый ад; то был фильм, где несчастье, однако, могло привести к более глубокому пониманию. Конечно, фильм, где не было явно очерченных победителей или побежденных, явных героев или злодеев (хотя Франс приближается к ним), снисходительного предпочтения того или другого персонажа со стороны автора-режиссера. Это было нечто шекспировское; это была сама жизнь.

Здесь было и другое, чего я прежде, пожалуй, никогда не видел. Хотя в нем были любовь и секс, фильм говорил о чем-то, что мне показалось, и наверное и было, совершенно новым: об унижении. Жизнь и любовь изображалась как серия маленьких надежд, по-

бед, поражений и больше всего — унижений. Люди лгали, лицемерили, обманывали, изредка были порядочны друг с другом, но повсюду таилось унижение одного за счет самоутверждения или прихоти другого. Жизнь была непрерывной силовой борьбой. В литературе это встречалось, в драматургии тоже. Но был ли хоть один кинорежиссер, так видевший мир? Я думаю, Ингмар, вы первый, кто сумел передать это видение мира с такой редкой пронизательностью и не без юмора.

Только подумать, что вы, Хилдинг Блад, Йоран Стридберг и молодой оператор Свен Нюквист сумели решить в визуальном ряду: использование молчания в ключевом эпизоде и вольное обращение с музыкой (и, кстати, с какой музыкой — вы обнаружили смелость и интуицию, обратившись к “трудному” современному композитору, замечательному Карлу-Биргеру Блумдалю, давшему вам совершенную партитуру); медлительный по большей части темп, дающий ощущение скорее психологического, нежели хронометрического времени; игра актеров, местами напоминающая эпизоды немых фильмов, но одновременно и современная, сегодняшняя; одним словом, актеры, исчезающие в своих персонажах. В фильме чувствуется тяжелый, изнурительный труд и в то же время сверхъестественная легкость абсурда. Я видел прежде и то и другое, но никогда — такими спаянными.

Я вновь и вновь ходил смотреть фильм, посылал на него всех знакомых. С этого момента я поклонник Бергмана. Может стать, подсознательное желание написать об этом фильме сделало меня кинокритиком. Если бы я воспротивился искушению, мир и вы потеряли бы немного, но для меня потеря была бы значительной. Благодарю вас.

Все больше фильмов Бергмана появлялось у нас. Ручеек стал рекой, в которую я, вопреки Гераклиту, мог входить дважды и больше, потому что я смотрел по многу раз эти фильмы. Хотя, пожалуй, Гераклит оказался прав и в этом случае, говоря, что дважды в одну реку не войдешь. Ваши фильмы становились другими с каждым новым просмотром; каждый раз они едва ощутило, но существенно менялись, поддаваясь пониманию все больше с каждым новым просмотром и все же сохраняя неизменным какой-то тайный внутренний стержень: двери анализа оставались закрытыми, приоткрылась лишь фрамуга для чувств. Как ошибаются те, кто провозглашает вас рассудочным режиссером только оттого, что в ваших фильмах всегда есть что-то для интеллекта — замечательное качество само по себе; и все-таки в первую очередь и прежде всего вы обращаетесь к эмоциям. Только, видимо, не к тривиальным поверхностным эмоциям; в конце концов и среди эмоций есть шампанское, а есть столовое вино.

Как и вокруг всех великих художников, которым просто полагается быть хоть немного не понятыми своими современниками, вокруг вашей работы, словно мошара, вьются недоразумения. Самое распространенное из них — представление, что вы мрачный скандинав, подверженный постоянному унылому самокопанию и рассуждениям о Боге, который то ли молчит, то ли умер, то ли вообще не существует — да и какое это имеет значение, в конце концов?

Ну что ж, на место “Бога” мы можем смело поставить цель, значение, постоянство, и тогда действительно все это верно. А когда вам хочется, вы можете вызвать смех не меньше других, включая Эрнста Любича или Жана Ренуара. Вспоминая эпизод в лифте из “Женских грез” или сцены из “Урока любви”, “Улыбок летней ночи”, я улыбаюсь при одной мысли о них, и я всегда смеюсь, когда их смотрю.

Можно назвать и другие. Как художники-абстракционисты, по моему мнению, зарабатывают право на абстракцию, доказав свое умение в традиционной живописи, так и вы заработали право на свои самые серьезные и сложные вещи, доказав, как блестяще вы справляетесь с комедией и фарсом. Но, разумеется, истинно большим художником вас делает среди прочего и то, что в вашей комедии всегда присутствует драматический подтекст, а в вашей драме есть место юмору. На “Вечере шутов”, “Седьмой печати” или “Земляничной поляне” мы часто не знаем, смеяться или плакать, и в конце концов делаем и то и другое. Да и почему в искусстве должно быть иначе, чем в жизни?

Даже когда вы очень серьезны, поистине трагичны, то и тогда вас нельзя назвать тем, что невежественные люди обозначают словом “гнетущий”. В самых неулыбчивых ваших шедеврах — “Причастие”, “Страсть” — всегда присутствует надежда, как она есть даже в ящике Пандоры. Определенно, в двух названных фильмах это так. Пусть “Страсть” кончается мрачной неразберихой, без всякой надежды на выход. Но ведь так же заканчивается и “Король Лир”. Ваша бескомпромиссная честность и дар проникновения в суть вещей дают вам привилегию, тоже небезызвестную в жизни, — НЕ видеть свет в конце туннеля. Иногда у вас нет солнца ни в полночь, ни даже в полдень. И хотя трагический финал тоже может быть фальшивым, как и хэппи энд, ваши финалы всегда заслуженны, даже самые печальные; как финал фильма “Страсть”, где страдание безгранично.

Еще одна абсурдная идея, которую порой услышишь о вас: будто вы живете в замкнутом мире, не ведая, что творится вокруг вас в мире кино. Чепуха. Как Мольер (“Беру добро, где нахожу”) или Шекспир, Чаплин или Феллини — можно назвать и других — вы вобрали в себя что-то от других авторов и сделали это

своим. Это лучшее свидетельство осознания художником того, что делается рядом — в прошлом, настоящем и будущем. Вы со всей очевидностью взяли что-то от Дрейера, Трюффо, от Ренуара и даже Джорджа Кьюкора, от некоторых из великих ранних немцев и прекрасных поздних итальянцев, равно как испытали влияние Стриндберга и других шведских писателей и режиссеров. Иногда эти заимствования не получались, другие блистательно достигли цели; в любом из этих случаев вы сделали заимствование своим кровным — так пар и лед из воды, но уже не вода. Яркий пример тому — “Сцены из супружеской жизни”, которые могут напоминать нам Стриндберга, но одновременно это подлинно ваш фильм. Вы всегда возвращаете свои долги с процентами.

Наконец, я периодически слышу недовольство кого-либо из моих шведских друзей-писателей, что, хоть вы и великий режиссер, но когда дело доходит до диалога, до слов, тут вы очень старомодны, стереотипны, даже неуклюжи. Обычно это ответ на мое утверждение, что вы, пожалуй, единственный из кинематографистов, столь же сильны в словесном ряду, сколь и визуальном. Вызывающее заявление со стороны человека, не владеющего шведским и не могущего подтвердить или оспорить иную точку зрения. Однако должен с удовольствием заметить, что кое-кто из тех же самых оппонентов согласился, что вашей недавней автобиографией вы доказали, что можете писать легко и элегантно, с безыскусностью, прямоотой и силой. Я не удивлюсь, если кто-то из этих ворчунов пересмотрел ваши фильмы и нашел в них те же достоинства.

Но давайте в день рождения поговорим еще о дарах. Что бы я мог вам подарить из того, что вы не успели подарить мне? Я отдам вам то, что вы, по собственному вашему утверждению, цените больше всего: человеческое лицо, давшее название одному из ваших фильмов. Каким же образом, спросит кто-то, человеческое лицо, являющееся главным атрибутом любого кинорежиссера, хорошего ли, плохого, могло стать лучшим подарком Бергмана человечеству на все времена?

Да просто — а может, и не просто — оттого, что вы выбирали ваши лица более тщательно, вглядываясь в них более терпеливо и проницательно, без усталости искали в них нужные оттенки и скрытый смысл. Я думаю, всем режиссерам нравятся лица актеров, с которыми они работают, а лучшие из них любят эти лица всей душой. Вы же влюблены в них. Иногда в прямом смысле, ибо это лица женщин, которых вы любили. Но вы любили, разумеется, по-другому, и лица мужчин, и детей, и даже животных. Именно эта любовь, эта страстная любовь дает ощущение истины — и одновременно недоговоренности, несделанного намека на то, что есть еще иная истина. И красота. Она светится в лицах

молодых и старых, привлекательных и неприметных. Однако же вы не попадаетесь в ловушку излишнего увлечения крупными планами: вы даете их много, но не чересчур много. Кроме тех случаев, когда “слишком много” — это то, что на этот раз требуется. И лучший подарок, который я могу преподнести вам, это сказать со всей откровенностью, что вы заставили меня искать, найти и понять человеческое лицо так, как мне никогда не удалось бы это сделать без вас.

Но это отнюдь не необычный, а вполне предсказуемый подарок, даже если и значительный. Поэтому разрешите мне сделать еще один, поменьше, который может вас удивить. Это два слова, которые я часто слышал в разговорах с вами и в ваших интервью, два ваших любимых прилагательных: “фантастический” и “огромный”. Осознаете ли вы, как часто вы употребляете их в качестве похвалы? И справедливо, ибо они суть две стороны вашей души. Усилия и тщательность, которые вы вкладываете в свою работу, огромны; результаты чаще всего фантастичны. И оба этих слова — с двойным дном. “Огромный” — не только большой и великий, это еще и ужасный, страшный с тем радостным оттенком, с каким мы любим пугаться в детстве. А “фантастический”, помимо обозначения полета воображения, тоже немного пугающее слово, но в нем скрыт и способ возвыситься над разумным, не впадая в неправду.

Благодарю вас, Ингмар Бергман, за то, что вы огромны и фантастичны. Желаю вам многих счастливых и продуктивных лет и дней, даже если вы не захотите больше делать фильмы, а будете работать в театре или на телевидении. Благодарю за то, что мне удастся изредка с вами увидеться, если вообще удастся. Вы отдали фильмам более, чем достаточно; вы перед ними не в долгу.

С любовью —

A handwritten signature in black ink that reads "John Simon". The signature is written in a cursive, flowing style with a long horizontal line extending to the right from the end of the name.

## ЗАГЛЯДЫВАЯ ПОД МАСКУ “Молчание” и “Персона”

Ингмар Бергман появился на международной сцене как метафизик и мифотворец “Седьмой печати” и “Лица”, как создатель притч “Земляничная поляна” и “Девичий источник”. Мне было девятнадцать или двадцать лет, когда я впервые увидел эти фильмы, вскоре после их появления, и они покорили меня сочетанием готической виртуозности, полной трюков и зрелищности, и суровыми экзистенциальными размышлениями.

Это был тот серьезный, беспокойный период жизни, когда мы особенно склонны задаваться извечными вопросами бытия — любви, смерти, смысла жизни (нынешняя территория Вуди Аллена), и бергмановские фильмы того времени, насыщенные аллегориями и зрелищные, должно быть, разожгли не одну тысячу пылких ночных студенческих споров.

В последующие несколько лет мучительное религиозное самокопание фильмов “Как в зеркале” и “Причастие” показалось нам не столь привлекательным, но оставалось очевидным, что ни один другой режиссер после Дрейера до такой степени не использовал кино в качестве средства для непрекращающегося раздумья над вопросами жизни и смерти.

Никто, как мы тогда, не воспринимает сегодня Бергмана в большей мере мыслителем, нежели рассказчиком. Экзистенциализм, которым мы упивались с такой тревогой и опьяняющим восторгом, давно уже превратился в литературный отголосок послевоенных лет, и прежде всего на Левом берегу<sup>1</sup>. Даже в начале 60-х, несмотря на упорство Брессона и тошнотворный антиклерикализм Бунюэля, религиозные и духовные мотивы уступили место социальным и политическим темам, которыми отмечена вторая половина десятилетия. Поиски смысла жизни становились немодными. Элемент сверхъестественного исчезал даже из поля зрения бергмановских работ, которые под рукой Свена Нюквиста обретали все более приглушенные и натуралистические тона.

Резкие контрасты “Седьмой печати” и “Лица” сменились едва уловимыми оттенками серого в “Молчании”. По-прежнему использовались стилизованные декорации вымышленного города, в котором люди говорят на странном языке. Но это был в то же время камерный фильм о “реальных” людях, помещенных в со-

---

1 Имеется в виду Латинский квартал Парижа, в послевоенные годы интеллектуальный центр Европы, “столица” экзистенциализма в редакции Ж.-П. Сартра и А. Камю. (Прим. перев.)

временную обстановку и замкнутых на удушливо напряженной психологической борьбе.

Снова, как и в начале 50-х годов, сосредоточившись на женских образах, Бергман ушел, однако, от вопросов веры, обратившись к отчаянным переживаниям в сфере смутных, но страшно мучительных личных отношений. Тщательно избегая легкости и приподнятости, присущих его романтическим драмам 50-х годов, Бергман наполняет рассказ о любви и страдании экзистенциальным холодом, характерным для его метафизических фильмов.

Помимо страданий, причиняемых человеку близкими, “Молчание” включало в себя множество штрихов, которым станет суждено затем разрастись до основополагающих принципов поздних фильмов Бергмана: мучительная сексуальность — конфликт между двумя женщинами (сестрами, кажется, хотя также и любовницами); исключительная обособленность персонажей, подчеркнутая постоянными крупными планами и почти пустыми пространствами, так что фильм временами превращается в изображение корчащихся тел и безжалостных, непримиримых лиц; и, наконец, несмотря на давление лишенной воздуха камерности, появляется элемент злободневности в виде танков, грохочущих на этих остранных улицах, очевидно, в целях подготовки к войне или к учениям.

Все это делается понятным благодаря обволакивающему “молчанию” фильма: таинственная речь, окружающая персонажей, мертвая зона между ними, даже когда они могут разговаривать друг с другом, и бессловесный язык неудовлетворенной плоти, к которому они прибегают за неимением чего-либо другого, что давало бы ощущение прочности и реальности.

Нетрудно заметить, что “Молчание” было как бы репетицией “Персоны”, наиболее глубокого и в то же время самого новаторского в отношении выразительных средств фильма Бергмана. Неизлечимая болезнь героини Ингрид Тулин заменяется нервным срывом персонажа Лив Ульман, в то время как атмосфера молчания первого фильма уступает место уже фактической немоте героини второго — результат непреклонного сопротивления ролям актрисы, матери и жены, которые ей приходилось играть.

“Персона” была первым и величайшим психологическим шедевром Бергмана 60 — 70-х годов, хотя историческое измерение по-прежнему присутствует в нем, так как катящиеся танки “Молчания” соответствуют образам Вьетнама и войны позднего фильма, включая сюда и знаменитый снимок еврейского мальчика, сдающегося гестапо в польском гетто, который должен напоминать нам покинутого сына героини Лив Ульман, чью фотографию она рвет.

В “Молчании” еще присутствуют следы метафор и готических символов, столь характерных для былой манеры Бергмана: чужая неопределенная страна, нестерпимая жара, неистово предающаяся любви пара в кабаре, почти безлюдный отель, приветливый, но странноватый швейцар, труппа лилипутов, по-видимому, единственных здесь постояльцев.



Бергман репетирует с Лив Ульман и Биби Андерссон

---

В “Персоне” все это заменяется столь же аскетичной, но строго реалистической обстановкой: санаторий, загородный дом доктора и несколько коротких, обрамляющих эпизодов, наполненных мимолетными образами и кинематографическими ссылками, которые не имеют прямого отношения к самому сюжету, но призваны привлечь внимание к фильму как таковому, в особенности те кадры, где съемочная группа снимает одну из заключительных сцен.

Подобно тому, как героиня Лив Ульман, одновременно как актриса и как личность, приходит к острому осознанию своих ролей, Бергман, вводя монтажные обрывки и карбидные лампы, одержим идеей заставить нас полностью отдавать себе отчет в

том, что мы наблюдали игру. Он помещает нас на просцениуме, принуждая глядеть вверх на слепящий свет, в то время как актриса с лицом, похожим на маску, лишается дара речи во время представления "Электрик". Он погружает нас в мысли медсестры, когда героиня Лив Ульман из пациентки, нуждающейся в спокойном и беспристрастном лечении, превращается в некую больную совесть, которой нельзя пренебречь, которая стирает границы



Бергман репетирует с Лив Ульман и Биби Андерссон

---

между собственным "я" и другими, между реальностью и галлюцинацией.

В конце концов медсестра (ее играет Биби Андерссон), вначале такая решительная и деловая, видит, что ее внутренние защитные укрепления рушатся, так же как прежде у ее пациентки. И она со страхом замечает, что ее поведение распадается на серию поступков, независимых от того, кем она является и что собой представляет. Фундамент, скрепляющий различные аспекты ее существа, начинает разваливаться, а вместе с ним и стройные планы на уютную, комфортабельную жизнь, которую она себе наметила. Открывая небольшие подробности своего прошлого,

поворачиваясь лицом к непредвиденностям настоящего, она вдребезги разбивает ту устоявшуюся повседневность, на которой надеялась построить свое будущее.

Как с самого начала и опасалась сестра Альма, способность Элизабет Фоглер замыкаться в себе лишь доказывает, насколько это сильная натура: медсестра, “нормальная” женщина, начинает терять свою цельность по мере того, как изливается перед своей



Бергман репетирует с Лив Ульман и Биби Андерссон

---

талантливой пациенткой, так и не поколебав ее непроницаемого безмолвия.

Становясь все более многословной и взвинченной, потому что впервые разговаривает с человеком, который ее по-настоящему слушает, Альма сама постепенно превращается в пациентку, впадая в какой-то транс на грани истерики, после того как испытала на себе, насколько страшно многозначительное молчание психоаналитиков. В ней растет уверенность, что актриса просто изучает ее, наблюдая за ней с той же профессиональной отстраненностью, которую сама пыталась применить.

Четкие контуры ее жизни, пределы разумного размываются.

История жизни актрисы сливается с ее собственной, по мере того как Бергман дает несколько сцен, которые могут быть и “реальными”, и, что более вероятно, могут оказаться фантазией Альмы или даже Элизабет. “Фильм Бергмана, — пишет Сьюзен Зонтаг, — глубоко тревожащий, местами пугающий, передает ужас разрушения личности”.

В “Молчании” две женщины представляли собой диаметрально противоположные типы. Основной конфликт между ними носил сексуальный характер. Переводчица Эстер в исполнении Ингрид Тулин была угловатой, строгой интеллектуалкой, в то время как Анна (Гуннель Линдблум) скорее походила на героинь Теннесси Уильямса — страстная, немного старомодная, необычайно женственная.

Эротизм Эстер, порочный и невостребованный, предопределяет ее одинокую смерть. Ее профессия — это язык, но здесь она мало с кем может общаться, ибо язык подводит ее, оказывается недостаточным на этой чуждой территории, которая является к тому же страной умирания. Сексуальность Анны чуть больше, чем просто необычайная знойность, она создает удушливую атмосферу вокруг. Помимо воли обольстительная со своим юным сыном, она не может обращаться с другой женщиной иначе, как бравируя своей сексуальностью и вызывающе бросая той в лицо свое отвращение, показывая насколько она ненавидит и не принимает ее. Когда она покидает умирающую, мы чувствуем, что ее, оставшуюся в живых, тоже ждет печальный конец.

Напряженные отношения между двумя женщинами никак не объясняются и не обсуждаются, никогда не прорываются наружу. Бергман делает их особенно неясными, заставляя смотреть на происходящее глазами сына Анны, для которого все, что делается во взрослом мире, удивительно и восхитительно. Будто бергмановский пессимизм относительно секса и любви отступает на безгрешную, детски наивную территорию, оказывается в положении своего рода изумления странностью и несчастливостью всего.

В отличие от двух женщин, действующих всегда наперекор друг другу и всегда одиноких, мальчику удастся даже как-то развлечь себя, проводя часть времени с маргинальными персонажами вроде игривого швейцара и резвых лилипутов. Словно бы в этом мире можно дышать только находясь на отшибе, на обочине главных событий.

“Молчание” — фильм необычайно сильный, хотя и не имевший массового успеха. Слишком полон он непрерывного страдания и боли, мрачный, беспощадный и очень личный — взгляд глазами ребенка на всеобщую пустоту и безысходность. “Персона” — фильм не менее трудный, но он абсолютно понятен и использует

столкновение двух женщин в совершенно иных целях — не сексуального, а социального раскрытия личности. Детская точка зрения как бы сдвинута, она обрамляет картину: мальчик, которого мы видим в начале и в конце фильма, ласкает намеренно увеличенные, неясные изображения двух женщин. (Может, это заброшенный ребенок Элизабет, а, может, и неродившееся дитя Альмы.)

Женщины далеки от того, чтобы по амплуа отличаться друг от друга, у них слишком много общего. Вместо совершенно несхожих индивидуальностей, говорит фильм, все мы имеем множество в чем-то совпадающих сущностей, которые прикрываем социальной личиной, маской, фасадом. “Персона” — прежде всего фильм о лицах, масках, но также и о мучительном разрыве между нашими масками и тем, кем мы себя чувствуем на самом деле.

Элизабет испытала на сцене нечто вроде приступа головокружения, внезапного личностного кризиса. По мнению ее доктора, она вдруг поняла, что все, что она говорит или делает, — это ложь, притворство, одна из форм “казаться”, а не “быть”. (Здесь мы находим остатки бывшего бергмановского экзистенциализма.) Бездна разверзается перед ней, когда она осознает, что в жизни, как и на сцене, она попросту исполняет роль, воплощает социальное существование, в которое больше не верит.

Позднее Альма в своем отчаянном монологе, который мы слышим дважды, — первый раз, когда камера вглядывается в лицо Элизабет, и второй, когда перемещается на нее саму, — описывает тягу Элизабет к материнству в тех же выражениях, что и роль, которую она играет; как возрастание эмоционального начала в сочетании с отчуждением от реального ребенка, который несмотря на ее пренебрежение, проникся к ней “странной и пылкой любовью”.

Сделав Элизабет актрисой и постоянно приоткрывая нам “кухню” создания фильма, Бергман использует актерскую игру и съемки как метафоры тех ролей, которые мы играем в жизни и в наших взаимных отношениях. Будучи превосходным безупречным профессионалом и невестой человека, которого она на самом деле не любит, Альма тоже играет роль, которая, как она опасается, лишает ее внутренней цельности и подлинной сути. “Можем ли мы быть двумя разными существами одновременно?” — спрашивает она сама себя.

Почувствовав себя свободнее со своей пациенткой, она признается ей (и нам) в том, что до сих пор тщательно скрывала — в длительной безнадежной связи с женатым мужчиной, рассказывает о нечаянной оргии с двумя юнцами на пляже, когда ей довелось испытать сексуальное блаженство, об аборте,

оставившем неизгладимое ощущение тошноты и потери.

Альма продолжает самоуглубляться, как на сеансе психотерапевта, открывая вещи, о которых не подозревала или старалась не замечать в себе. Но осознав все это — да еще почувствовав снисходительное отношение Элизабет, — она поняла, что обратного пути у нее нет. Когда оболочка ее собственной личности трещит по швам и лопается, она сначала становится жестокой по отношению к Элизабет, а затем начинает как бы сливаться с ней, растворяясь в ней. В ключевой момент их лица на самом деле соединяются на экране, создавая зрительный эффект, который срабатывает безошибочно, потому что завершает собой целую серию смелых наложений и удваиваний, показанных до этого.

Именно они придают “Персоне” неповторимость авторского почерка и делают ее в визуальном отношении незабываемой. С самого начала в “Персоне” продемонстрирована изобретательность диалогов между говорящим голосом и внешне молчаливым лицом — великолепная симметрия игры бессловесной и той, что целиком зиждется на словах. По мере того как женщины становятся все ближе друг другу, фильм превращается в бесконечно варьируемый монтаж двух лиц на экране.

После того как Альма открылась Элизабет, она неуклонно и неумолимо приближается к тому, чтобы “превратиться” в Элизабет, сначала “слыша” ее голос, шепчущий слова, которые она сама повторяет, затем “видя” ее входящей по ночам к ней в комнату бестелесным привидением, ласкающей ее лицо так, как свое собственное. Ее фантазии становятся и нашими: мы “видим” ее с мужем Элизабет, сначала протестующей, а потом проживающей все эмоции, которые она приписывает другой женщине, стоящей тут же рядом, наблюдая за ней, но будто отделенной стеклянной поверхностью в иной плоскости кадра. Бергман придает новый смысл “глубинной композиции”.

По мере распада личности Альмы два женских лица на экране собственно и составляют фильм. Во время дважды произнесенного Альмой обращения к Элизабет камера каждый раз скользит по лицу, разделенному надвое светотенью, пока, наконец, светлые половинки обоих лиц не сливаются в одно четкое и напряженное изображение. Трудно представить себе более прекрасный момент в фильмах Бергмана. Теперь ни одна из женщин не реальна полностью, ибо Бергман будет вновь и вновь напоминать нам, что мы смотрим фильм, все больше отступая от фабулы к кадру.

Нельзя сказать, что в “Персоне” есть развязка, для этого пришлось бы вернуть обеих женщин в повседневный мир, где развеется художественность образа и зритель вернется к брехтиански-пиранделлистским рамкам здравомыслящего кинематографа.

Хотя нереальная Элизабет кажется не так глубоко взволнованна, как другая женщина, Альма все же заставила ее говорить, и пусть сначала это всего несколько слов, потом она повторяет губами слова за Альмой. В конце концов она вернется на сцену.

Но мы никогда не узнаем, как же эти две женщины будут действовать на маленькой сцене их собственных жизней, ибо у них нет реального существования вне очерченных пределов фильма — мы не думаем об их будущем. Раковины, в которых обе они прятались, разбиты, наши тоже, да так, что их уже невозможно собрать воедино, разве что создать заново.

Наша самость, наша иллюзия целостности и независимости, как и у них, разрушены. Заглянув под маску, мы уже никогда не сможем приладить ее на прежнее место.

Morris Dickstein



“Фанни и Александр”

---

*Биргитта Стеене*

## РЕБЕНОК КАК БЕРГМАНОВСКАЯ ПЕРСОНА

При чтении весьма обширной литературы о Бергмане возникает ощущение, что многие дискуссии о его творчестве ведутся в психологической плоскости. Уже вышли большие исследования, даже целые диссертации о протестантской системе ценностей в его кинематографе, статьи о плохо скрытой ненависти к отцу, о неизжитом эдиповом комплексе. Но Бергман-художник поражает как раз тем, что его искусство имеет весьма мало общего с лютеранским воспитанием, с более или менее закамouflированными конфликтами с отцом, матерью, братьями и сестрами.

Возможно, он и испытывал в юности сильнейшую ненависть к отцу, привязанность к матери, смешанную с ревностью, но от этого его фильмы не стали ни лучше, ни хуже. Важнее показать, как Бергман в своем искусстве перерабатывает и преобразует психологический материал. В этом отношении существенным представляется анализ роли ребенка в кинематографе Бергмана.

Ребенок как вполне самостоятельный, разработанный образ встречается у Бсргмана довольно редко. В целом можно утверждать, что в ранних произведениях режиссер использует ребенка, как правило, в качестве метафоры. Дитя достаточно отчетливо, хотя и незримо присутствует в сознании взрослых.

Героини таких фильмов, как “Дождь над нашей любовью”, “Женщины ждут”, “Седьмая печать”, “Земляничная поляна”, “У истоков жизни” либо беременны, либо мечтают забеременеть, либо их дети еще не вышли из младенчества. Ребенок здесь — продолжение женщины, в сущности ее эмблема. Мечта о ребенке тождественна приятию жизни. Такая установка противопоставляется поведению героев-мужчин, замкнутых на самих себе, враждебных или настороженных ко всему, что произрастает и размножается.

Особенно отчетливо эта контрастная оппозиция мужского и женского начал просматривается в таких парах, как Сесилия и Андерс Эллиусы (“У истоков жизни”), Мариана и Эвальд Борги (“Земляничная поляна”). Их можно охарактеризовать по тому, какую роль играет ребенок в их картине мира.

Кризис в супружеской жизни Марианы и Эвальда объясняется в первую очередь беременностью Марианы и ее отказом делать аборт. Эвальд выдвигает ультиматум: если она родит, он складывает с себя всякую ответственность, потому что “рожать ребенка в нашем мире абсурдно”. Перепалка происходит, пока Мариана и Эвальд едут на машине к морю. Они вылезают из машины, укрывавшей их от дождя, и стоят бок о бок под ливнем. Их продолжающийся спор обнажает диаметрально противоположное отношение к человеческой жизни:

Э в а л ь д : ...и всего смехотворней и нелепей — думать, что они (дети) 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.

М а р и а н а : Ты трус!

Э в а л ь д : 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.

М а р и а н а : Ты неправ, я знаю, что ты неправ.

Э в а л ь д : Прав или неправ — это вообще категории, лишённые смысла. Каждый поступает согласно своим установкам и потребностям; об этом написано в любом учебнике, можешь прочесть.

М а р и а н а : 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<sup>1</sup>.

Традиционная функция ребенка как символа жизни просматривается также в фильмах “Час волка” и “Стыд”. В первой картине больной, разрушающий себя художник Юхан описывает свою беременную жену Альму как здорового, цельного человека, принимающего жизнь. Во второй — желание Евы иметь ребенка, затем сменившееся радостью оттого, что она так и не собралась родить, сопоставляется со все усиливающейся войной и все растущим эгоцентризмом мужа Яна. В обоих случаях речь идет, скорее, о мужской инфантильности, “убивающей” ребенка, чем об отвращении к жизни. Мужчина (муж) узурпирует в жизни женщины место ребенка.

В ранних фильмах Бергмана тоже встречался образ мужчины — взрослого ребенка, но последствия для женщины еще не выглядели такими плачевными, она еще не утратила власть, силу, материнскую роль. В качестве примеров упомянем некоторые эпизоды фильма “Женщины ждут” и отношения Дезира Армфельд и Фредерика Эгермана в “Улыбках летней ночи”. Эта распавшаяся было пара воссоединяется, потому что Дезире удалось разоблачить мужское тщеславие Эгермана и он принимает к ней, как обиженный ребенок в поисках утешения.

В трактовке нежеланного ребенка и мужчины как взрослого ребенка есть один общий момент: и тот и другой представляются собой пассивные объекты или даже жертвы.

Убийство ребенка упоминается уже в ранней “Тюрьме”. Тема аборта поднимается в фильмах “Дождь над нашей любовью”, “Портовый город”, “Жажда”, “Женщины ждут”, “У истоков жизни” и занимает центральное место в “Персоне”. Обе героини связаны здесь с темой ребенка-жертвы: Альма, по-матерински заботливая медсестра, уверяет, что хочет ребенка, но по ходу картины выясняется, что она сделала аборт. Хотя ее решение психологически мотивировано: она не знает, забеременела ли от жениха или от какого-то из двух мальчишек, с которыми занималась групповым сексом, — очевидно, что аборт у Бергмана трактуется как отрицание жизни. В этом смысле линия Альмы оказывается параллельной линии актрисы Элизабет Фоглер, отвергшей собственного ребенка: в фильме есть сцена, где она рвет на клочки фотографию сынишки. В эмоциональном плане она родная сестра Эвальды Борга. И актриса, и ученый-медик отрицают за ребенком природное право зависеть от взрослых, отрицают, что само его существование не только дар, но и требование от них его жизни и любви к нему.

---

1 Перевод Е. Суриц.

В финале фильма Элизабет лежит в постели и отстраненно разглядывает фотографию варшавского гетто, на которой изображен мальчик, ровесник ее сына, в окружении гестаповца и нескольких взрослых. Солдатские штыки подталкивают его навстречу гибели. Вряд ли можно было яснее показать ребенка — беззащитную жертву, лишенную любви.

Элизабет Фоглер рассматривает карточку с варшавским мальчиком холодно и пристально. Крупный план сменяется крупным планом, но единственной реальной фигурой на экране остается



Ингмар Бергман на съемках фильма “Молчание”

---

ребенок, а в нескольких вставных кадрах мы видим Элизабет, которая разглядывает его спокойно, как фотограф, рассчитывающий глубину и композицию кадра. Она предстает здесь как воплощение сознания художника, напоминающего паука, что ухватывает и плетет мотив (точно так же Бергман описывает эту часть творческого процесса в предисловии к сценарию “Персоны”).

В прологе к фильму десятилетний мальчик выступает в роли двойника Бергмана. Он пробуждается к жизни в морге, который может быть воспринят как по видимости мертвый мир подсознания, сна. Нехотя и не без раздражения паренек надевает очки и начинает читать книгу — набросок сценария? — потом встает и подходит к застекленной двери, напоминающей экран на экране.

Он гладит фотографию, на которой запечатлено женское лицо — вариация на тему сдвоенного лица Альмы и Элизабет, которое вскоре возникает в картине.

Эпизод в морге — продолжение известного и детально проанализированного (в том числе и Джоном Саймоном) коллажа образов, своего рода словаря киносимволов, обрушивающегося на зрителя в начале “Персоны”.

Эта мешанина из довольно жестоких картин (вдавленный глаз, вываливающиеся из живота кишки, гвоздь, вколоченный в ладонь и т.д.) ассоциируется с кошмарами, мотивирующими отдельные фрагменты снимающегося фильма. Сам Бергман многократно заявлял, что его произведения вырастают из подобных быстро мелькающих картин, нечто вроде того, что Генри Джеймс называл применительно к рассказу *доппеэ* (исходные данные).

Пробуждающийся от глубокого сна ребенок в начале “Персоны” пребывает все еще у истоков созидания. В этой связи интересно подчеркнуть, что Бергман вывел ребенка субъектом создающим.

Одно из возможных прочтений “Персоны” — поражение ребенка в роли художника, попытавшегося предложить нам цельное, законченное произведение. Кинорассказ от имени мальчика распадается на отдельные фрагменты, и даже вмешательство опытного творца — Элизабет, которая берет на себя творческий процесс, не в силах спасти фильм, который достается нам без закономерного с точки зрения логики повествования финала. И мальчик — творческое подсознание художника, и Элизабет — создающее личностное начало художника — выпадают из повествования. Остаются лишь результаты: пленка, экспонированная пленка, лица.

Эволюция от трактовки образа ребенка как метафоры существенного жизненного звена, жизнеутверждающего начала к образу ребенка — творца мира иллюзий, то есть искусства, — происходит параллельно с эволюцией художественных взглядов Бергмана, отраженной в двух важнейших эссе: “Как делается фильм” и “Змеиная кожа”, первое 1954 года, второе опубликовано как предисловие к “Персоне” в 1966-м, но писалось как речь по случаю присуждения премии Эразма в Амстердаме годом ранее<sup>1</sup>.

В эссе пятидесятых годов Бергман еще привержен христианской картине мира, во всяком случае он постулирует возможность существования объективной системы ценностей, которую худож-

---

<sup>1</sup> Русский перевод этих статей напечатан: “Как делается фильм” в сборнике “Ингмар Бергман” (М., 1969, с. 243 — 250); “Змеиная кожа” под названием “Мечты художника” там же (с. 250 — 253) и “Речь по случаю присуждения премии Эразма” в книге: Бергман И. “Осенняя соната” (с. 248 — 252).

ник волен истолковывать, в которую он способен внедряться.

Задача художника — анонимное отражение, он должен служить посредником между нами и миром абсолютного творения, его летописцем. То есть он действует в рамках той миметической роли, которую отводил художнику Аристотель. Идеальным примером, по Бергману, служат создатели Шартрского собора — этого гимна Творцу и живительной, боговдохновенной любви к жизни. В соответствии с этой концепцией Бергман оставляет “все пути к детству открытыми”, но в своем искусстве он довольствуется иконическим изображением ребенка как метафоры.

В эссе середины шестидесятых Бергман выкидывает за борт весь религиозный балласт и отрицает существование какой бы то ни было правды, кроме субъективной. Произведение искусства не отражает объективную реальность, оно создает собственную субъективную реальность. “Вот я поймал летящую пылинку, может быть, в ней заключен целый фильм — впрочем, какое это имеет значение? Никакого! Но я что-то в ней заметил, следовательно, фильм — возможен. В этом и только в этом моя правда. Я не требую того, чтобы она стала правдой еще для кого-то другого, как самооправдание перед лицом вечности она и в самом деле выглядит убедительно”.

Этот взгляд на художника как на вампира, а не освободителя воплотился в “Персоне” в отношениях Элизабет и Альмы. Для Бергмана Элизабет — художник в современном обществе.

Миновали времена творца-визионера, как в классическом искусстве (Элизабет бросает свою роль в “Электре”), остается лишь самоценное одиночество и художнический инстинкт. Ее немота перед лицом Альмы и зрителя может быть расценена как сублимация этого важнейшего инстинкта.

В символическом плане она проявляется не только в непризнании ею собственного ребенка, который мог бы оказаться для нее не только источником вдохновения, сумел бы привнести смысл в ее жизнь, но также и в решении Бергмана не дать мальчику из пролога завершить рассказ. Ис этой точки зрения ребенок-творец также оказывается жертвой.

Ребенок у Бергмана предстает также и пилигримом в том воображаемом мире, что разворачивается на экране. В “Молчании” (1963) мальчик восьми — десяти лет, Юхан, вместе с мамой Анной и ее сестрой Эстер оказывается в гостинице, в незнакомом городе, где говорят на непонятном для них языке. Анна и Эстер — рабыни собственных тел: Анна — нимфоманка, а Эстер серьезно больна, Юхан же тем временем обследует коридоры, углы и закоулки гостиницы. Камера постоянно создает эффекты двойной перспективы: отчасти мы воспринимаем ребенка как часть воображаемой реальности, отчасти смотрим на нее с его

точки зрения. Следовательно, режиссер Бергман манипулирует Юханом, и в то же время Юхан — странник, путешествующий по неизведанному миру. Другими словами, функция его отчасти эмблематична: мальчика надо воспринимать как пешку в борьбе сестер за власть.

Юхан также предвосхищает Александра, героя “Фанни и Александра”, созданного двадцать лет спустя: странствие Юхана по гостинице во многом аналогично блужданиям Александра по огромной бабушкиной квартире и темному логову Исака.

Подобно Александру, Юхан натывается и на страшных персонажей (старый официант) и на будущих товарищей по играм (лилипуть). Он пускается в свое путешествие, вооруженный игрушечным пистолетом, но позволяет официанту подкупить себя плиткой шоколада, а липипутам переодеть себя в девчоночье платье. Двойная роль — любознательного путника в труднообъяснимом мире, а с другой стороны, члена игрового общества — отражает двойственное отношение Бергмана к своей профессии; колебание между двумя стратегиями — одиноким блужданием по им же придуманному миру, вместе с тем его видения могут быть реализованы только с командой единомышленников.

В те годы “Молчание” было явно недопонято. Центральная роль ребенка как-то затерялась в дискуссиях о порнографии и инцестуальной любви-ненависти сестер.

Со временем стало ясно, что особого внимания заслуживает способность Юхана выжить в возникающем на экране деструктивном мире. Очевидна также связь Юхана с мальчиком из начального эпизода “Персоны”, сыгранного тем же актером, и читает он ту же книгу — “Героя нашего времени” Лермонтова.

Ни в “Персоне”, ни в “Молчании” ребенку не дают доиграть до конца. Знакомство Юхана с липипутами прерывается неожиданно: его уводят из их комнаты, своего рода детской или комнаты для игр. Этот эпизод служит пессимистическим прообразом многих фильмов режиссера, где рассказывается о творческом и духовном самоубийстве.

За “Персоной” последовали “Час волка” и “Стыд”. В “Часе волка” художник исчезает в толпе им же вызванных к жизни демонов и покидает и жену, и ребенка, который должен вот-вот появиться на свет.

В “Стыде” отчаянный эгоизм бесталанного музыканта Яна достигает таких масштабов, что мечта его жены Евы о ребенке может реализоваться только в прекрасном, но злом сне. Ян без особых на то причин застреливает юного дезертира, почти ребенка в военной форме, забредающего в их последнее жилище и умоляющего не отнимать у него жизнь (не Юхан ли это с пистолетом из “Молчания”?).

Но возможна и прямо противоположная этому жестокому об-

ращению стратегия, когда Бергман твердо уверен в собственной магической силе и силе кино. Дружба Юхана с лилипутами может быть истолкована как попытка связать детскую страсть к игре с творческой фантазией художника. Эта мысль присутствовала во взглядах Бергмана на искусство с самого начала.

В коротенькой статье в журнале “Биографбладет” за 1947 год Бергман посвящает свои размышления о киноискусстве Жоржу Мельесу — режиссеру, считавшему кинематограф искусством иллюзии, фантастическим путешествием сквозь неизведанные миры.

Главная мысль статьи сводится к следующему: кинематограф, отрицающий фантазию ради воспроизведения реальной действительности, оборачивается отрицанием действительности. То есть кинематограф, ограничивающийся показом внешнего мира и не передающий “внутреннюю” визионерскую реальность, дает нам искаженную картину человеческого существования. И наоборот, зритель должен смотреть картину как наивный ребенок, присутствующий при магическом представлении. Потому что кино — это магия, это искусство, способное отправить ракету на Луну, — здесь очевидна отсылка к самому знаменитому фильму Мельеса.

Ссылается Бергман и на другого художника — на Моцарта. В “Часе волка” архивариус Линдхорст — рупор Бергмана — во время кукольного представления “Волшебной флейты” называет эту оперу “совершенным и тотальным произведением искусства... попросту сказкой. Это наивный текст и вместе с тем высочайшее выражение искусства”.

Можно сказать, что в концепции Бергмана Мельес и Моцарт — два полярных полюса магического искусства. Мельес — трюкач, который одурачивает и вводит в заблуждение зрителя с помощью технического приспособления — волшебного фонаря. Моцарт — гений, который “естественно и непринужденно” (слова Линдхорста из “Часа волка”) высказывает свое кредо и превращает несовершенное либретто в музыкальную божественную комедию.

Бергман многократно на протяжении своего творческого пути формулировал амбивалентный взгляд на кинематограф как на обман и искусство и на режиссера как на мошенника и носителя подлинной магической силы. В часто цитируемом пассаже из эссе “Как делается кино” он предупреждает публику, как велика его сила иллюзиониста: “С помощью аппаратуры я могу воздействовать на аудиторию самым активнейшим образом: заставить ее смеяться, кричать от страха, улыбаться, верить в сказку, возмущаться, чувствовать себя шокированной, очарованной, глубоко тронутой... Я либо обманщик, либо, если публика поддается, волшебник”.

Эта двойственная роль художника проецируется чаще всего на

взрослых персонажей, которые часто носят фамилию Фоглер: целитель-шарлатан в “Лице” (1959), актриса Элизабет в “Персоне” (1966), театральный режиссер в “После репетиции” (1983). Но в данном контексте немаловажен и ребенок.

Однажды в интервью Бергман сказал, что у больших художников часто бывают детские лица — инфантильные черты или “загадочное” и “рассерженное” выражение лица. В этой же связи (в книге “Бергман о Бергмане”) он рассказывает о собственной зависимости от детства, которое представляется ему источником вдохновения, а искусство отражает пережитки детского отношения к миру. Как и ребенок, художник сильно зависит от признания и поддержки окружающих.

Положение художника в обществе столь же неопределенно, что и у подрастающего ребенка: оба сталкиваются с унижениями, реагируя лишь вспышками гнева и желанием отомстить, либо уходом в мир собственной фантазии, не менее загадочный, чем лаборатория волшебника. Таким образом художник-ребенок может одержать верх и изгнать пугающую и грозную нечистую силу.

Очевидно, что в творческой стратегии Бергмана важны обе функции — и мстителя, и экзорциста. Мотив мести, ответного удара постоянно возникает в его творчестве, начиная с “Травли” (1944), снятой по его сценарию, до итогового фильма “Фанни и Александр” (1989). В первом мотив мести, связанный прежде всего с образом главного героя, гимназиста Яна-Эрика Видгрена, подминает даже линию его романа с Бертой, девушкой из табачной лавки, хотя в фильме любовный сюжет был прочерчен более отчетливо ради привлечения публики.

Интересно отметить, что при ретроспективных показах фильма в американских студенческих аудиториях, зрители смешками встречают сцену свидания Берты и Яна-Эрика, но благодарно аплодируют, тем самым разделяя чувства героя, сцене, когда он, потеряв над собой контроль, расправляется со своим мучителем — латинистом по имени Калигула.

В фильме “Фанни и Александр” тема воздаяния возникает с самого начала, еще в сцене репетиции “Гамлета” — драмы мести по преимуществу. Основной сюжет развивается в столкновениях епископа Вергеруса, такого же садиста, как Калигула, и его сына Александра.

В откликах прессы прежде всего на телевизионную, более длинную версию картины, просматривается неприятие однозначно злодейской доминирующей фигуры епископа. Но для Бергмана отношения Вергеруса и Александра принципиальны: фильм неуклонно движется к центральному эпизоду, когда Александр во время магического сеанса с Исмаэлем, странным родственником

его спасителя Исака, насылает на епископа смерть. Если гимназист Ян-Эрик выражал свою ненависть при помощи кулаков, то Александр действует не прямо, но как медиум.

Безусловно, Бергман идентифицировал себя и с Яном-Эриком Видгреном, и с Александром Экдалем — униженными детьми. Но в “Фанни и Александре” он препоручает роль мстящего художественного таланта загадочному Исмаэлю. Правда, его можно рассматривать как проекцию Александра, а оба они — alter ego самого Бергмана, и в этом отношении можно провести аналогию с мальчиком из морга и Элизабет Фоглер в “Персоне”.

И Александр и Исмаэль связаны с центральным атрибутом и психологическим локусом бергмановской темы мести — волшебным фонарем и замкнутым пространством шкафа в детской. На Рождество Александр получает в подарок кинопроектор, с помощью которого начинает сочинять самые ужасные истории (отчетливая отсылка к детским воспоминаниям самого Бергмана).

Своими фантазиями он навлекает на себя гнев епископа, за что его в наказание запирают на чердак. Волшебный фонарь исчезает — видимо, это один из этапов материального очищения, которое епископ навязал Эмили Экдаль, вступая с ней в брак. Без волшебного фонаря, несмотря на неслабеющую фантазию, Александр оказывается беззащитным. Он пытается вступить в переговоры с горничной Юстиной, приставленной епископом следить за мальчиком, и она тут же его предает.

Бергман награждает Юстину мученическими стигматами, чтобы показать ее непосредственную связь с верой епископа, им обоим мазохизм доставляет изрядное наслаждение. Негативное отношение к ней Александра противопоставлено его чувствам к Исмаэлю. В обоих случаях общение происходит в запертой комнате — в первом случае это стерильно чистая детская, больше напоминающая тюремную камеру, в другом случае в сумрачной комнате в доме Исака, куда Александр попадает, проплутав по темным коридорам и мастерской, набитой куклами и светящимися мумиями, — своеобразной опасной и волшебной стране детства.

Если Юстина (то есть Справедливая) пытается привлечь внимание Александра, насылая на него колдовство, точно лесная ведьма, но при этом соблюдая определенную дистанцию — она сидит за столом в детской напротив него, то Исмаэль немедленно заключает Александра в свои объятия, закрывает ему глаза, как сказочная Дрема, приведя его в состояние транса, увлекает за собой в царство сладкой мести.

Исмаэль, уже судя по его имени, — аутсайдер или, точнее сказать, художник-волшебник, существующий в своем собственном мире. В отличие от Элизабет Фоглер из “Персоны” он нару-

шает молчание и не только не предает ребенка, но и вводит его в волшебное царство фантазии. Тем самым Бергман включает ребенка в свое творчество наиболее глубоким и гуманным образом, чем когда-либо ранее.

В фильме “Лицо” (1958) есть эпизод, напоминающий об Александре-мстителе и экзорцисте. Появляется персонаж, персонифицирующий в себе зло, тоже по имени Вергерус. Это доктор-рационалист, разоблачающий иллюзиониста Фоглера с его бродячей труппой. С помощью ужасных фокусов в мансарде, более напоминающей платяной шкаф, Фоглер заставляет Вергеруса потерять над собой контроль. Но очутившись в буржуазной гостиной, Вергерус вновь обретает власть, и только чудо *deus ex machina* — неожиданное приглашение из королевского дворца — спасает Фоглера от полного разоблачения и позора.

Но и в “Фанни и Александре” хранитель магической силы не обладает полной властью. Епископ Вергерус после смерти приходит к Александру, касается его плеча и грозно предупреждает: “От меня тебе никуда не деться!”

Но в том пакте, который Бергман посредством таинственного Исмаэля заключает со своим *alter ego*, мальчиком Александром, видна такая вера во внутреннюю творческую силу, которой до сих пор не было еще в картинах Бергмана, если не считать его киноверсию “Волшебной флейты”. Когда он позволяет этому творческому визионерству прорваться в семье Экдалей в “Фанни и Александре”, просто поражаясь, насколько детская страсть к игре и наивная спонтанность взрослых жизнерадостны и производительны. Ничего удивительного, что фильм завершается феерическим празднованием двойных крестин.

Бергман неоднократно рассказывал о том, с каким наслаждением идет он в студию или монтажную, чтобы посмотреть: как разматывается пленка. Сменяются кадры, нарождается новый мир. Ощущение это ассоциируется у него с детским переживанием, когда он открывал дверь шкафа и доставал оттуда игрушки.

Три фильма, в которых детям отведены важные роли — “Молчание”, “Персона” и “Фанни и Александр”, — можно рассматривать как три последовательные попытки Бергмана преобразовать синдром детской в художественный манифест.

“Молчание” — первый крупный эксперимент Бергмана, попытка вести рассказ, отталкиваясь от визуального образа. Здесь он использует новый язык. Ту же задачу он символическим образом передоверяет и мальчику Юхану в фильме: в заключительном эпизоде мы видим его крупным планом, как он пытается произнести несколько слов на иностранном языке. Мы видим шевелящиеся губы, но звук тонет в грохоте идущего поезда. Вновь

творческий акт ребенка оказывается незавершенным, коммуникация прерванной.

В начале “Молчания” Юхан гладит оконное стекло в поезде. Камера ведет съемку с его точки зрения, снимает через стекло восход солнца, цепь идущих танков: это тот новый мир, который открывается перед ребенком и будущим режиссером. В “Персоне” этот относительно короткий план разрастается в эпизод, который мы уже разбирали. Ребенок вновь оказывается в тесной связи с образным языком кино, подсознания, и еще более отчетливо, чем в “Молчании”, с киноаппаратурой и кинотехникой, к которой отсылает метакинематографические приемы: движущаяся в кинопроекторе пленка, студия звукозаписи, пустой экран, который постепенно наполняется символически нагруженными фрагментами.

Наконец, в “Фанни и Александре” ребенку доверяется роль потенциального художника. В первой же сцене, где появляется Александр, мы видим, как с помощью света и фантазии он заставляет двигаться и оживляет бездушные предметы в бабушкиной квартире. Затем он получает в подарок волшебный фонарь. А в конце его отправляют на чердак, в разные темные углы, которые поневоле напоминают нам темный шкаф, с которым в бергмановском мировидении связывается так много важных мотивов. В нем заключено зло, страх перед карающим взором взрослых, но из него же вырывается мстительно-разоблачительный и вместе с тем исцеляющий луч света волшебного фонаря.

Так, с помощью фантазии и волшебного фонаря испуганный ребенок может на мгновение прогнать демонов и, подобно кинематографическому Вергилию, провести нас по божественной комедии Бергмана — квинтэссенции его творчества и жизненной философии.



## ЗЕМЛЯ БЕРГМАНА

Жизнь Ингмара Бергмана охватила по времени исторические события глобальной значимости, и если он не был их прямым участником, то уж никак не равнодушным свидетелем. Трагические катаклизмы XX века впервые заставили человечество осознать себя как хрупкую целостность, а человека как микрокосм, несущий в себе такой же взрывной потенциал, что и большая Вселенная.

Трудно сравнить с чем бы то ни было тот психологический груз (даже не говоря о смертях и страданиях), который выпал на долю современного человека. И тот, кто не сломался, не деформировался под его титанической тяжестью, поистине равен античным Атлантам. Не все герои Бергмана выдерживают это испытание, но каждый по-своему стойчески сопротивляется. Это предельное напряжение душевных сил сообщает фильмам шведского режиссера заряд неукротимой энергии.

Мир ранних впечатлений Бергмана оживает в его картине «Фанни и Александр». Этот мир пронизан инстинктивным детским протестом против лицемерных моральных догм. Зло здесь возникает из искаженного понимания добра, оно не выглядит чем-то ужасным, это, скорее, воплощение волшебного антимира магических сказок и ночных детских кошмаров.

Лирический герой картины, десятилетний Александр Экдаль, — наверняка будущий художник; это видно по той неустанной работе, которую производит его воображение, возбуждаемое запахом розовых духов, старинными часами или картинками волшебного фонаря. Потомок театральной семьи, он сам ежечасно театрализует реальность и вызывает к жизни призраки: то недавно умершего отца, то первой жены отчима с двумя девочками-дочерьми, которые при загадочных обстоятельствах утонули в реке. Страшась этих, им же рожденных ирреальных существ, мальчик не может не поддаться искушению и не войти в диалог с ними, а то и с самим Богом. Творческая фантазия оказывается сильнее регламентирующих законов морали и этикета, вступает с ними в отчаянный поединок, в отношения вызова и бунта.

Этот густонаселенный, сюжетно пестрый фильм поразительно прозрачен и одухотворен. Чувства, владеющие его героями, просты, но не примитивны. Даже мрачный ригорист, епископ Вергерус, способен страдать от непонимания и неразделенной любви. «Я слышал, будто Вселенная расширяется, — говорит он в момент отчаяния. — Небесные тела на огромной скорости удаляются друг

от друга. Вселенная взрывается, а мы существуем в самый момент взрыва”.

И взрыв происходит, и уносит с собой жизнь Вергеруса: так расправляется, конечно же, в воображении, Александр не только со своим отчимом, но и со всеми пороками, демонами и дьяволами, которыми окружен человек, входящий в жизнь. И в этом нет никакой осознанной жестокости, а есть победа над проклятием, мучающим, терзающим каждого представителя рода людского с момента его появления на свет.

...И невозможное возможно. Желание исполняется, становится юридическим фактом, и в этом нет преступления, хотя обугленное тело Вергеруса лежит бездыханно. Сон оборачивается явью, ночной кошмар отступает, и Александр и его сестра Фанни остаются перед лицом своего детства, своих тайных мыслей и разговоров, своего импровизированного театра. Их души по-прежнему тянутся в сторону фривольных нравов артистической богемы, где легко прощаются человеческие слабости в угоду стихии мимолетных радостей и удовольствий.

“Фанни и Александр” занимает в творчестве Бергмана особое место. Светлое ренессансное мироощущение совсем не чуждо “нордическому темпераменту”, о чем свидетельствует и давняя картина “Улыбки летней ночи” — редкий опыт режиссера в жанре комедии. Но реальный кошмар жизни, воплотившийся в мировых скорбях середины века, затмил улыбки, глубоко осел и укоренился в сознании героев Бергмана. Независимо от своего личного опыта, каждый из них несет этот кошмар и страх перед жизнью, который мешает им наслаждаться бытовым комфортом, духовными благами и душевными привязанностями.

Большинство мужских персонажей Бергмана либо погрязли в закоренелом эгоцентризме, либо одержимы абстрактной умозрительной идеей, как средневековый Рыцарь из “Седьмой печати”. Зато женщины в отличие от мужчин способны глубоко страдать и потому страдают вдвойне — и за себя, и за сильную половину человечества. Но больше всех страдают дети, которые с самого рождения смотрят в зеркало грехов и мучений своих родителей.

В мире Бергмана историческое время относительно. “Сцены из супружеской жизни” делались для телевидения, их герои — рядовые представители “общества потребления”. “Шепоты и крик”, напротив, — кинофильм, снятый в символических декорациях (только три цвета — белый, красный и черный), по атмосфере стилизованный под эпоху Чехова и Стриндберга. Но все это дела не меняет! И в том, и в другом фильме перед нами — типично бергмановский мир, абсолютно условный как идейная конструкция, но предельно правдоподобный как энциклопедия душевных и физических состояний человека и человечества.

И пространство в кинематографе Бергмана тоже относительно. Один из самых реалистических его фильмов, “Земляничная поляна”, — “мистические” сны и видения, сотканные из простых реальностей мира. Поэтому они так кинематографичны, не страдают литературностью и издержками сюрреалистских конструкций.

“Молчание” — центральный фильм Бергмана 60-х годов. С него начинается большой бергмановский цикл, в пределах которого режиссер развивает экзистенциальную мифологию человеческого существования. Действие картин, вошедших в этот цикл, протекает везде и нигде; вчера, сегодня и всегда, во времени-пространстве тотального современного мифа. Как и Антониони в этот период, Бергман доводит тему одиночества до предела и почти невыносимой концентрации.

Многие европейские режиссеры в эту пору пережили кризис своей проблематики и эстетики; некоторые из них в поисках новых путей резко поменяли съемочную географию, отправились снимать на Восток или за Атлантику. Бергман не уехал дальше Германии, где снял “Змеиное яйцо”; он продемонстрировал редкое постоянство, не отказавшись ни от своих тем, ни от своих героев. Он остался абсолютным одним, последним из могикан на своем северном острове, где продолжает разыгрывать духовные драмы отчаяния и протеста.

Отношения между людьми, по Бергману, отличаются неуловимой текучестью, вследствие чего один характер почти физически переливается в другой. Особенно когда речь идет о женских образах, о великих актрисах, прошедших бергмановскую школу, открывших миру бездонные глубины современного сознания, потрясенного грехом и стыдом, не приемлющего отвратительную жестокость жизни. Биби Андерссон и Лив Ульман — классический дуэт из “Персоны” — образец магической интеграции двух очень разных человеческих существ на уровне, близком к подсознанию. Одной из эмблем интеллектуального кино стал знаменитый кадр этого фильма, в котором два прекрасных женских лица образуют новое целое. Это выражение мучительной потребности любви, это контакт, рожденный молчанием, криками и шепотами, болью взаимных обид и холодом отчуждения; это духовная связь, возникающая вопреки всему, отзывающаяся влечением, прикосновением, состраданием...

Не случайно большинство знаменитых бергмановских героинь скреплены друг с другом семейными узами: они — матери, дочери, сестры. Каждая существует не сама по себе, она представляет часть общей крови, текущей в жилах человечества. Каждая из них, сколь бы индивидуальной ни казалась, еще не есть характер, личность в полном смысле слова, а только одна грань мировой

души, цельной и гармоничной, которую режиссер воссоздает на экране — в идеальном проекте — ценой постоянных усилий духа.

Точно так же не существует Бергмана только для театра или только для кино, или отдельно — прекрасного Бергмана-литератора. Есть художник удивительной последовательности и ясности, оказавший огромное влияние не только на скандинавскую культуру, но и, скажем, на немецкую, польскую или русскую. Пока наши критики упражнялись в отыскивании “философских противоречий” и “религиозных воззрений” в его творчестве, следы естественных бергмановских влияний отпечатались в фильмах Авербаха и Панфилова.

Удивительна и наполнена глубоким смыслом перекличка художественных идей и образов Бергмана и Тарковского. Самопроекции авторской воли у позднего Тарковского затрагивают прежде всего мужские персонажи, которые связаны между собой такой же генетической духовностью, как бергмановские героини. Как сходство, так и различие этих больших художников наглядно проявляет последний фильм Тарковского “Жертвоприношение”, снятый в бергмановских пейзажах и с бергмановскими соратниками по искусству. Кровь Тарковского и кровь Бергмана не смешиваются, но и не отторгают друг друга, ибо они родственны, принадлежат к одной группе.

Ингмар Бергман посвятил себя исследованию той земли, той полярной зоны, где стыннут человеческие чувства и зияют дыры безмолвного космоса. Своим терпением и одержимостью, своей мудростью и пониманием он помогает растопить этот лед, найти каждому путь к себе и друг к другу.

“Фанни и Александр” — наверное, самый гармоничный бергмановский фильм — заканчивается цитатой из Августа Стриндберга, которого в излишнем оптимизме не заподозришь, но который тоже знал силу, способную противостоять холоду. Это — волшебная сила искусства. Соотечественник Бергмана писал: “...Все может произойти; все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует. На крошечном островке реальности воображение прядет свою пряжу и тклет новые узоры...”

Андрей Ткачев

## ЗНАЧЕНИЕ ИНГМАРА БЕРГМАНА

В рубежный 1945 год в искусстве — в частности, в кинематографе — стали проявляться новые тенденции. Наступала смена поколений. В Японии, Италии, а также и в Швеции еще раньше заявили о себе некоторые новые имена. Однако, как принято стало считать по прошествии лет, именно конец войны стал решающим водоразделом.

В этот год свой первый фильм в качестве режиссера-постановщика снял Бергман. Позднее многие стремились утверждать, что и “Травля” — в большей степени его фильм, нежели Альфа Шёберга. Возможно, это так — с точки зрения тех, чью способность к предвидению определили дальнейшие работы режиссера.

Бергман не раз описывал свое эмоциональное состояние в период съемок “Кризиса”. Не исключено, что он несколько преувеличивал полное отсутствие у себя профессиональных навыков. Как бы то ни было, одним из итогов этого стало то, что с годами он сделался образцовым мастером своего дела, обуреваемым стремлением к совершенству. По слухам, вне поля его зрения не остался ни один из аспектов кинопроцесса. Со временем сложились легенды о том, с какой тщательностью он работает и как редко и неохотно соглашается на замену того или иного сотрудника или исполнителя.

В родной стране в 1945 году его знали как театрального постановщика и писателя. Для шведской литературы то было время обновления. “Кризис” примером обновления не назовешь. Показательно, однако, что нашлись кинокритики, связывавшие уже с первой лентой Бергмана появление в искусстве чего-то нового. То обстоятельство, что именно ему доверили снимать фильмы, возможно, объяснимо наметившимся в этот период наращиванием объема национального кинопроизводства (в Швеции тогда выпускалось около сорока картин ежегодно).

### “Тюрьма”

Весной 1949 года я провел неделю в Стокгольме. Это была моя первая заграничная поездка. В молодежном кругу, где я обретался, оживленно обсуждали только что вышедший на экран фильм под названием “Тюрьма”. Для шестнадцатилетнего юноши этот фильм не мог не стать истинным переживанием — тревожащим, выбивающим из колеи. Казалось, он открывает целую гамму новых возможностей, допуская множество трактовок. С того мо-

мента Бергман стал для меня художником-спутником, подчас путеводной звездой, воплощением ярости и упорства.

На языке визуальных образов “Тюрьма” выразила то, что шведская литература 1940-х облекала в слова. Страна переживала пору художественного эксперимента. “Тюрьма” обозначила — теперь это несомненно — исходную точку бергмановской эпохи в шведском кино, начало бергмановской эпохи в кинематографе всего мира.

## Признание и Париж

“Тюрьма” была произведением авангардистским. Не менее авангардистским стал и “Вечер шутов” — по крайней мере, если судить по тому, сколь трудно оказалось многим критикам принять эту относительно простую историю. “Вечер шутов” — фильм на “вечную” тему: о любви, ревности и падении; не исключено, однако, что нечто в характерном для него экспериментальном типе киноповествования явилось камнем преткновения для тех, кто его смотрел, — так, собственно, бывает всегда, когда создается что-то новое.

“Улыбки летней ночи” не имеют с авангардом ничего общего.

Эта лента, снятая Бергманом в период мучительных трудностей личного свойства, удостоилась приза и целого букета похвал в Канне, став для автора начальным пунктом международных успехов, следовавших один за другим до тех пор, пока иные из кинокритиков, пресытившись воскурением фимиама в честь одного и того же бога, не объявили, что Бергман “устарел”, и не принялись петь осанну другим.

Впрочем, директор Парижской синематеки Анри Ланглуа открыл Бергмана еще до “Улыбок летней ночи”. В Париже — городе, на протяжении многих лет служившем поклонникам мирового кинематографа своего рода интеллектуальной Меккой, — он, Бергман, уже уверенно занимал место одного из многих “малых классиков”. И тогда, и позже Анри Ланглуа показывал его картины циклами, побуждая новые поколения французов осваивать непростые особенности бергмановской манеры. Доказательством результативности этого процесса может служить тот факт, что Трюффо заставил своего юного героя украсть — в знак собственного, авторского преклонения перед Бергманом — с рекламного стенда кинотеатра кадр из бергмановского “Лета с Моникой”<sup>1</sup>.

Начиная с этого момента, пришедшегося на середину 50-х го-

---

<sup>1</sup> Имеется в виду эпизод из фильма Ф. Трюффо “Четыреста ударов” (1959). — (Прим. перев.)

дов, популярность произведений Бергмана ширится, как круги на воде. Его фильмы становятся фирменным блюдом тех изысканных парижских кинотеатров, которые вновь и вновь вводят в современный оборот былые времена и кино прошлого.

Так возникает новое понятие в киноделе: “феномен Бергмана”. О такого рода феномене не могло быть и речи в рамках системы кинопроизводства, ориентированной на огромные съемочные затраты и столь же массовую — общемировую — аудиторию. Он мог появиться лишь в рамках киносистемы, предусматривавшей короткие съемочные циклы и невысокие гонорары участников. Не замедлила появиться и общемировая аудитория: ее составили зрители многих стран, в особенности Франции и США; однако в сравнении, скажем, с той, которая позже потребуется фильмам о Джеймсе Бонде, эта аудитория не была большой.

“Феномен Бергмана” (и в равной мере международная репутация режиссера) обеспечили правительству Швеции возможность провести в жизнь в 1963 году — в ответ на затеянную Харри Шейном<sup>1</sup> общественную кампанию — реформу кинопроизводства, в финансовом отношении поистине уникальную, гарантировавшую экономическую стабильность национального кинематографа на годы вперед.

Бергману-художнику “феномен Бергмана” принес драгоценную творческую свободу — конечно, в известных пределах ограниченную, однако внутри этих пределов он мог быть хозяином самому себе. Так смогли появиться на свет такие аскетичные и остранные его ленты, как “Причастие” (кстати, последнюю кинокритики недооценивали почти столь же долго, как “Вечер штурв”).

## Автор и продюсер

Понятие “авторского кинематографа” сложилось во Франции. Оно подразумевало, что произведение кино может быть уподоблено литературному, плоду индивидуальной писательской фантазии. Исходя из этого, кинематографическая образность приобретала столь же личный характер, как язык поэзии и прозы. За сложностью производственного инструментария скрывалась всеединая личность создателя.

Как итог такого взгляда на вещи на свет появилось целое племя весьма примечательных индивидуальностей. К ним относился, в частности, ряд профессионально одаренных режиссеров-постановщиков, долгие годы работавших в Голливуде и не снявших ни

---

<sup>1</sup> Х. Шейн — в ту пору директор Шведского киноинститута, организации одновременно и научной, и фильмопроизводящей. — (Прим. ред.)

одного фильма по собственным сценариям, но реализовавших свой талант в рамках законченно коммерческой системы кинопроизводства. Между тем многие из них (и в этом-то, возможно, и заключалось открытие) обладали ярко индивидуальной манерой киноповествования.

Согласно этой концепции, ведущим киноавтором в Северной Европе явился Бергман — едва ли не крестный отец всего течения (которого, кстати сказать, бессмысленно было винить в критических эксцессах более молодых его представителей).

В то же время это означало, что в самой Швеции персональная роль Бергмана представлялась многим (в том числе Бу Видербергу) исключительно негативной. Если кому-либо суждено было взбунтоваться против шведского кино как такового, бунт этот не мог не вылиться в бунт против Бергмана.

Такое положение дел сложилось, быть может, отчасти потому, что режиссер обладал большим влиянием в сферах, принимавших решения по вопросам национального кинопроизводства. Где-то на его долгом творческом пути Бергману, должно быть, пришлось в голову взять на себя роль вдохновителя-спонсора-продюсера нового шведского кино, сплотив вокруг себя коллектив молодых киноработников, с которыми он готов был поделиться своим опытом и профессиональными навыками.

Строго говоря, подобное совмещение обязанностей не очень соответствовало его творческому облику. Ведь путь Бергмана к славе был таков, что пытаться повторить его способом подражания было бессмысленно по определению. Во всяком случае, если принять как данность то, о чем я писал в своей ранней монографии о Бергмане “Лицо дьявола” (1962), его кинематографическая карьера уникальна, ибо зиждется на весьма специфическом сочетании неповторимого жизненного опыта и познаний, которые невозможно имитировать.

Да и сама идея, будто Бергман-продюсер мог выпустить в свет целый отряд скроенных по его образцу и подобию начинающих “киноавторов” меньшего ранга, с дистанции времени представляется абсурдной.

К осознанию своей неудачи на этом поприще он пришел довольно скоро. Итогом стал один из многих, спасительных для художника “уходов”, на этот раз — в театр. Сделать фильм так, как его делает сам Бергман, не довелось никому, и это понятно: ведь почерк любого художника уникален.

## Предмет для дискуссий

Что хочет поведать нам Ингмар Бергман?

Эти вопросом все чаще задавались в разных странах — от

Австралии до Соединенных Штатов и Швеции. Неблагодарные к художнику критические оракулы объявляли, что ему и вовсе нечего сказать, что раз за разом он выстраивает интеллектуальные головоломки без ответов; интерпретаторы же философской или теологической ориентации публиковали пространные, глубокомысленные статьи и книги о его творчестве.

На протяжении 60-х в большинстве стран Запада возобладали умонастроения, все меньше и меньше напоминавшие настроения первых послевоенных лет; появилось даже чувство оптимизма — и притом не совсем безосновательное — по отношению к будущему.



Ингмар Бергман на съемках фильма "Фанни и Александр"

---

му. С другой стороны, возрастало и число людей, в глазах которых экзистенциальные проблемы казались важнее, нежели социальные или экономические. Отчетливости социальных выводов тщетно было бы искать в большинстве фильмов Бергмана.

Из множества намеков на "бергмановский колорит" и его любимые образы мне врезался в память один: эпизод поездки в автомобиле, запечатленный в одном из романов В.С. Найпола. В конце его, как я убедился, еще раз перечитав роман, женщина — героиня книги — подытоживает происходящее одним словом: "Бергман".

Этим сказано все — или ничего.

Долгое время было привычно и естественно разъезжать по ми-

ру, ведя разговоры о Бергмане, ибо он был предметом для дискуссий. Однако гораздо позже, в 1981 году, когда я пытался убедить китайских кинозрителей в незаурядных достоинствах “Осенней сонаты”, они отвечали мне, что их симпатии — на стороне фильма “Братья Львиное Сердце”. Ибо, по их словам, таких проблем, как воплощенные в “Осенней сонате”, в Китае “не существует”.

В то же время эти проблемы, надо думать, существуют в Советском Союзе, поскольку советские интеллектуалы сумели познакомиться — возможно, вполне несанкционированно — с немалым числом фильмов Бергмана, и там он явился предметом для дискуссий.

Он и останется темой для дискуссий. Даже несмотря на то, что его путь в кино уже завершен.

## Детскость Бергмана

Когда-нибудь (и я искренне надеюсь, что это будет не скоро) какой-нибудь искушенный в психологии и дотошно изучивший факты биографии художника исследователь возьмет на себя труд сопоставить кошмары и грезы, воплощенные в лентах Бергмана, с реальностью, сформировавшей его индивидуальность, и откроет, что череда бергмановских фильмов — на деле не что иное как его протяженная до бесконечности автобиография. Замаскированная столь же хитроумно, как та, что запечатлелась на страницах его официальной автобиографии “Латерна магика”.

В пользу такой версии есть немало аргументов.

Сам Бергман не однажды рассказывал о том, как он черпает в своих снах и грезах материал для творческих озарений. Это означает, что в душе он остается ребенком, сочетающим детское любопытство с детскими же мудростью и наивностью. Такого рода детскость стала для него ключом к преодолению инстинктивной скованности и природных ограничений, отличающих те или иные актерские индивидуальности. Актеры могут положиться на него, подобно тому как склонны полагаться на кого-то другого дети.

Детскость означает и способность суммировать ход событий посредством простой, целостной символики. Детскость — это также способность срывать маски.

Вдумываясь в магию бергмановского кинематографа, по-исследовательски спрашиваешь себя: что лежит в ее основе — сценарий, режиссура, игра актеров? Или что-то другое? Не думаю, что сценарии Бергмана стоит подвергать литературной классификации, подразделяя на романы и драмы. Они привнесут в фильмы сырой материал, щедро насыщенный ассоциациями. Некоторые из этих сценариев столь скупы, что со стороны просто непостижимо, как из них могли родиться фильмы. Чувственность

и нюансы настроений, неотторжимые от зрительного ряда, цепочка образов, обретающая новую содержательность, — все это может быть донесено до восприятия только на киноплёнке и никак иначе.

Эта беспрецедентная детскость длится на протяжении сорока лет его киноистории. Ей нет аналогов: ее не свяжешь ни с одним другим сколько-нибудь известным именем в кинематографе. Хотя ближе прочих к Бергману в этом отношении стоит, пожалуй, Трюффо. Но он — ученик.

## Бергман и свобода

На редкость нелепое, но, строго говоря, не столь уж катастрофическое стечение обстоятельств заставило Бергмана, задержавшись в Париже и Лос-Анджелесе, в конце концов осесть в Мюнхене. Спустя еще какое-то время он получил желаемую сатисфакцию, но не сделал и шага в сторону дома, пока не счел, что время пришло и Швеция вновь “завоевана” — успехом новых театральных постановок и “Фанни и Александром”.

Несколькими годами раньше мне довелось встретиться в Париже с Джозефом Лоузи, некогда в силу убеждений эмигрировавшим из Соединенных Штатов, а позже оказавшимся перед необходимостью покинуть британскую землю под тяжестью налогового бремени. И то и другое он воспринял как нечто само собой разумеющееся.

Бергману хотелось поквитаться с Швецией, и в своей автобиографии он уделил этому обстоятельству большее место, нежели оно того заслуживает.

Но и это последнее немаловажно, учитывая тот факт, что двигало Бергманом внутреннее побуждение, лишь в небольшой мере обусловленное внешними импульсами. При его педантичности, его всегдашнем стремлении всесторонне охранять собственную творческую свободу и рабочую дисциплину данный инцидент обрел особую многозначительность. Ведь до того Бергман был в полном смысле слова хозяином самого себя. Теперь же кто-то извне претендовал на то, чтобы держать под контролем его физическую свободу.

В конечном счете бессмысленно и думать о Бергмане иначе, как о шведе. Для него всегда имело значение, как отнесется Швеция к тому, чего он достигает в искусстве. Во многих его фильмах есть сцены триумфальных побед и позорных поражений. Завершается все неким ироническим примирением. Так и в “Фанни и Александре”, представляющем собой антологию (в лучшем смысле этого слова) излюбленных тем и мотивов бергмановского кинематографа и, возможно, как раз поэтому понятом превратно.

Путь к самоосознанию тернист. Одно дело — осознание себя Бергманом-индивидуумом; это частный вопрос, и мы его здесь не касаемся. Самоосознание же художническое побуждает к попытке синтеза хаотичных и иррациональных условий частного и внешнего бытия — синтеза, нередко воплощающегося в игру и притворство.

Фильмам Бергмана присущ бунтарский дух, в моральном плане сообщающий его творчеству еще большую значимость, нежели в плане чисто эстетическом. И это важно. Обо всем остальном уже сказали другие.



## КИНОМАСТЕР НА ПОГРАНИЧЬЕ Бергман и культурные традиции

Есть мастера кино, снявшие не меньше фильмов, чем Ингмар Бергман. Есть режиссеры, ставившие аналогичные вопросы. Есть даже режиссеры, творчество которых энтузиасты кино в разных странах мира штудируют с не меньшей тщательностью, нежели произведения Бергмана. Есть и режиссеры, сумевшие приобрести известность в широких кругах общества, в ряде случаев — у людей, даже не знакомых с их фильмами.

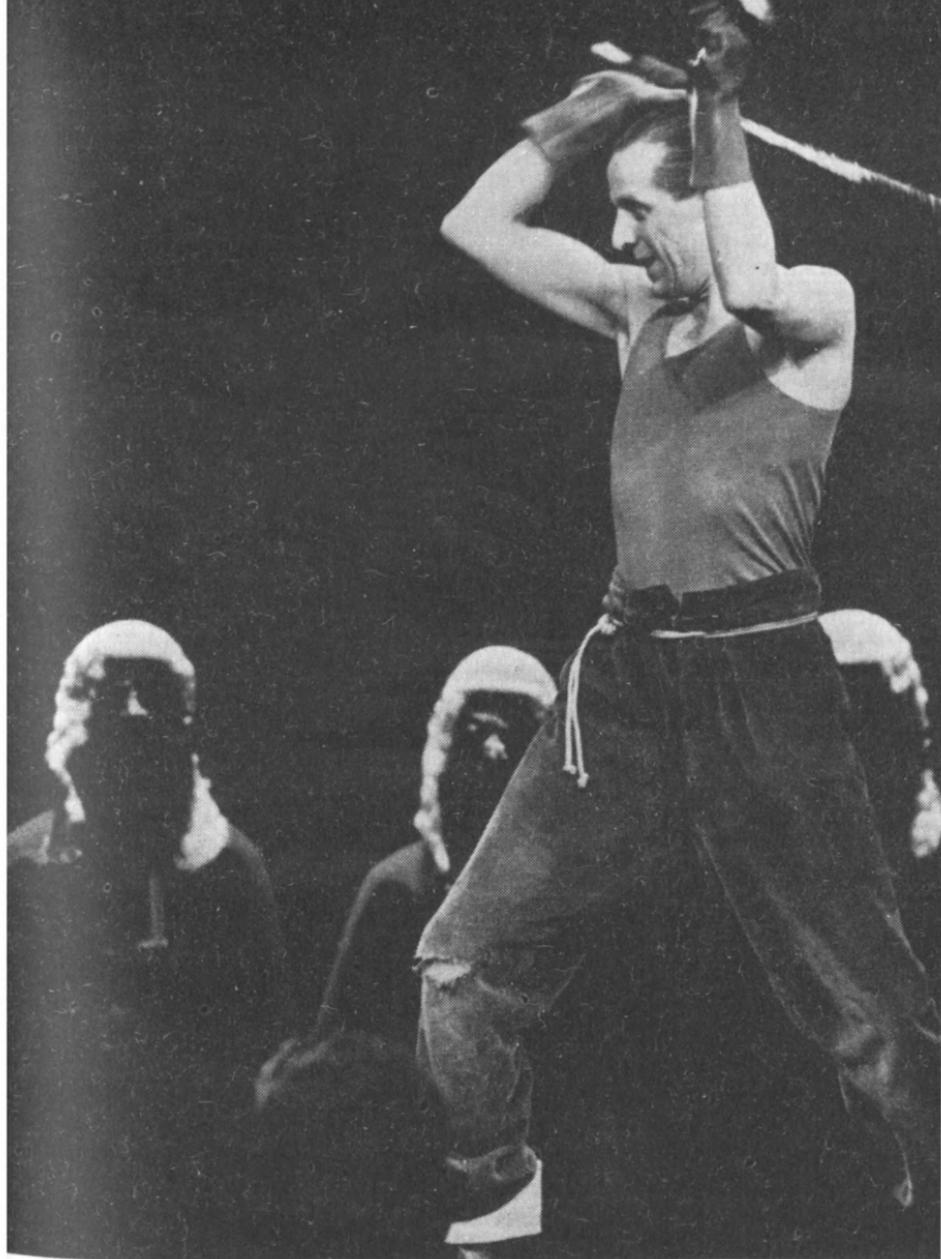
Но ни одному кинорежиссеру не удавалось закрепиться в центре сложившегося в сознании аудитории представления об окружающем мире и собственном “я”, как Ингмару Бергману. Отчего?

Вчитываясь в обширную литературу, вызванную к жизни фильмами Ингмара Бергмана, очень скоро начинаешь улавливать в ней принципиальное отличие от того, что написано о других режиссерах. Пишущие о Бергмане зачастую сосредоточивают внимание на идее, “послании”, скрытом в его лентах; в то же время художественная сторона его кинотворчества рассматривается в сравнительно немногочисленных подробных работах.

То же впечатление складывается, когда роешься в газетно-журнальных архивах, знакомясь с взятыми у Бергмана интервью. Вновь и вновь интервьюеры и литераторы возвращаются к таким материям, как религия, любовь, мораль и роль искусства в обществе. Бергману, как, пожалуй, никому другому в кинематографе, доверено быть этическим пастырем своих современников. И это — не случайный эксцесс, не следствие снисходительного отношения к новому роду искусства. Напротив, он удостоен целого ряда престижных знаков “гуманитарного” признания, являющихся исключительной привилегией писателей и ученых.

Со страниц его интервью предстает титанический образ художника, как бы набросанный кистью живописца-романтика: в центре — фигура творца, на втором плане — его творения. В то же время его фильмы вызывают ожесточенные дискуссии. Иные из критиков и зрителей ищут в его творчестве некое “пророческое” измерение, взыскующее истин о судьбах общества, человеческого “я” и будущего, тем самым априорно полагая, будто режиссеру ведомы фундаментальные истины и, с другой стороны, он наделен особым даром изрекать их.

Конечно, разного рода культы художнических личностей — неотъемлемая часть кинематографической традиции; однако столь же непривычно, что новые фильмы порождают серьезные



“Гамлет” В. Шекспира  
на сцене Королевского драматического театра

дебаты. Ведь долгое время “седьмое искусство” рассматривалось как незаконнорожденное дитя культуры. Если литература и искусствоведение накопили давние традиции дотошного критического штудирования, пристального прочтения, академического исследования и самоочевидного участия в более широком гуманитарном контексте, кино десятилетиями не смело и помышлять о том, чтобы принять на себя подобную функцию.

Даже сегодня трудно не почувствовать заметного различия между рецензией на фильм или рецензией на литературное произведение в ежедневной печати (по крайней мере, шведской): в той и другой разнятся и тон изложения, и критерии оценки, и обобщения, и даже место, уделяемое им на полосе. Да и на радио и телевидении деятелям кино редко задают те общие вопросы о духе эпохи, на которые, как предполагается, должны изначально знать ответы писатели.

Итак, Бергман — один из немногих кинорежиссеров, чьи произведения удовлетворяют тем же ожиданиям, какие адресуются более традиционным искусствам и литературе. Тем не менее нельзя забывать, что во времена, когда он реализовывал свои первые кинематографические проекты, кино едва ли всерьез считалось искусством. Достаточно перелистать хотя бы рецензии на его картины 40-х и 50-х годов, чтобы убедиться, что даже фильмы, ныне признаваемые классикой и частью нашей общей культурной традиции, рассматривались тогда как вид неприхотливого развлечения.

Уже после того как Бергман совершил свой прорыв к международной известности, авторы шведского пособия для журналистов (оно вышло в 60-е годы) все еще считают необходимым рекомендовать “тем, кто пишет рецензию на фильм, указывать имя поставившего его режиссера, так как применительно к кинокартине роль режиссера не менее важна, нежели роль писателя в процессе создания книги”. Вот дополнительные свидетельства, достаточно красноречиво говорящие о месте произведений киноискусства на рынке культурных ценностей.

Как ни одно другое искусство, кино находится на пограничье между “высокой культурой” и ярмарочным представлением комедиантов. Многие серьезные исследователи кино находят такое положение вещей неловким, если не вопиюще несправедливым. Однако, как показывает случай с Бергманом, итогом его может явиться и почти беспрецедентная широта и интенсивность контакта художника с его аудиторией. Будучи кинотворцом, Бергман остается частью индустрии, производящей и поставляющей на рынок развлечение. В то же время его фильмы с годами приобретают все большую важность в нашей культурной жизни.

В своем профессиональном качестве Бергман-киномастер вра-

щался на самых разных “культурных орбитах”, доступных производству кино. В течение многих лет его фильмы плохо окупались, и его работа в кинопроизводстве продолжалась лишь потому, что шведская кинопромышленность нуждалась в новых изделиях. Затем наступило время, когда его национальная аудитория расширилась. Позже, однако, начался период, когда показатели посещаемости кинотеатров в Швеции стали падать. На этом этапе спасение пришло к Бергману со стороны иностранной зрительской аудитории, зачастую знакомой с его работами благодаря киноклубам, кинотеатрам, ориентированным на высокоэстетическую продукцию.

В то время как кинематографическая карьера Бергмана не раз оказывалась под угрозой, приверженцы “высокой культуры” (одной из составляющих которой является театр) не только относились к нему с терпимостью, но и видели в нем необыкновенно талантливого театрального постановщика. Более того, он — один из наиболее популярных драматургов своего поколения. Не касаясь места, занимаемого Бергманом в социологии кино, следует отметить, что истоки его самобытности и экспериментальное начало, лежащее в основе его творческой индивидуальности, во многом проистекают, как мне кажется, оттого, что он работает в рамках различных художественных традиций и с учетом разной аудитории.

Кинематографическое творчество Бергмана обычно подразделяют на периоды: скажем, начальный, когда он осваивал свое ремесло и испытывал различные средства выражения; второй, когда он обрел свой индивидуальный стиль (“розовый период”), за которым последовал период кризиса, и т.д. Этот подход предполагает наличие процесса эволюции, воплотившегося в кристаллизации специфического “бергмановского” стиля, якобы поддающегося опознанию и определению.

Такой способ рассуждений соблазнителен, к тому же здесь мало учтена аудитория. Однако беглый взгляд на бергмановский кино-актив, изобилующий такими названиями, как “Портовый город”, “Седьмая печать”, “Девичий источник”, “Персона”, “Женщины ждут”, “Из жизни марионеток”, “Земляничная поляна” (назовем лишь несколько), свидетельствует об обратном. В художественном мире Бергмана — несчетное количество вариаций и оттенков. Образность, драматургия, конфликт, композиция, использование звука и музыки — все это варьируется от картины к картине. За свою долгую творческую жизнь он так и не выработал единого определяющего стиля; вместо этого режиссер непрерывно экспериментирует, испытывая новые выразительные средства. Он осваивает и отбрасывает темы, трактовки образов, модели киноповествования, чтобы позже еще вернуться к ним.



**Петер Стурмаре и Мария Йорансен  
в драме Стриндберга "Фрекен Юлия" (1985)**

**Томми Бергрэн и Ларс Амбле  
в драме Бюхнера "Войцек" (1968)**

Последний фильм Бергмана “Фанни и Александр” может послужить путеводителем по его творчеству. Этот фильм с поразительной быстротой стал столь популярным обиходным понятием, что сегодняшние шведы, обсуждая выставленные в витринах магазинов вещи, говорят о драпировках, “как в “Фанни и Александре”, делаясь планами на приближающееся Рождество — о празднике, “как у Фанни и Александра”, упоминают о семьях “как у Фанни и Александра” и т.д. Фильм был встречен с редким для бергмановского произведения энтузиазмом необычайно широкой шведской аудитории. Притягательность его была так велика, что пятнадцаточасовая телевизионная версия прошла с завидным успехом. Кажется, публика подозрительно быстро примирилась с Бергманом.

“Фанни и Александр” превратил Бергмана из гипнотически воздействующего на своего зрителя киномастера, наибольший зрительский и критический успех которого в предыдущее десятилетие имел место за границей, чуть ли не в народного художника Швеции. Теплота приема этого фильма показывает, что до того Бергман и впрямь был первоклассным “гипнотизером”. Большинству людей импонировало в “Фанни и Александре” ощущение гармонии, окрашивающее фабулу, особенно в пятнадцаточасовой версии. Все линии конфликта нашли здесь полное развитие, периферийные темы вплетены изящно и высвечивают главную; весь фильм пронизывает мощное, но видимо непринужденное поступательное движение. Драматургия, развитие интриги, сценография, игра актеров — все замечательно приложено одно к другому, в чем-то приводя на память великие романы XIX века.

Здесь перед нами силы Добра и Зла, мужчины и женщины, детство и старость, любовь и ненависть, божественное и мирское, вера и сомнение, город и деревня, реальность и грезы, вода и огонь — множество симметричных оппозиций. Однако, хотя фабула фильма и сложна, с клубками противоречий и важными побочными линиями, повествование выстроено на удивление прочно. Трудно не различить в нем влияния Гриффита и Шёстрёма, но еще очевиднее отголоски Достоевского, Толстого, Томаса Манна, Диккенса и Бальзака. Разумеется, “Фанни и Александр” — кинорассказ, но он прочно укоренен в центральной эпической романной традиции.

Как отдельный фильм, “Фанни и Александр” представляет собой блестящее достижение. Достижение это покажется тем более удивительным, коль скоро мы оглянемся на весь “послужной список” Бергмана-режиссера. В предшествующие годы он снял фильмы “Из жизни марионеток”, “Документ Форё-1979” и “Осенняя соната”. Может показаться почти непостижимым, что один и тот же художник может работать в столь разных жанрах

и добиваться таких безупречных результатов. Хотя некоторые представители кинематографического цеха (и не в последнюю очередь критики) нередко оперируют понятием “бергмановский фильм”, трудно представить себе, из каких слагаемых — стилевых ли, тематических ли — он может состоять.

Уникальное положение Бергмана в мировом кинематографе подчас объясняют тем, что он имеет дело с материалом, который можно — впрочем, весьма грубо и приблизительно — определить как “интимную сферу буржуазного бытия”. Лежащая в подтексте этого определения мысль заключается в том, что в рамках различных культур признаки буржуазии сходны и потому многие кинозрители якобы с легкостью опознают то, что видят в фильмах Бергмана. Но такого рода объяснение вряд ли удовлетворительно как в плане исключительного признания, выпавшего на долю Бергмана, так и в том плане, что придает его лентам скуку единообразия.

Жанры, в которых работает Бергман, отнюдь не представляют собой монополю принадлежности художника: это супружеские драмы, исторические ленты, современные психологические драмы и т.д. Множество других мастеров находили прибежище на тех же кинематографических ландшафтах. И все же, в отличие едва ли не от всех своих собратьев по кинокамере, Ингмар Бергман обеспечил себе особое место в культурной жизни. Его фильмы анализируют с точки зрения содержащихся в них идей, морали и идеологии. “Высокая культура”, как правило, крайне редко допускающая кино в свои пределы, оказалась на удивление щедра и великодушна в случае с Бергманом. Отчего?

Ответ на этот вопрос имеет смысл искать не в темах его лент и их художественном воплощении, но в поле силового напряжения, образующемся между этическими конфликтами, исследуемыми в фильмах режиссера, и их эстетикой. Такой способ прочтения акцентирует не единообразие, но артистизм бергмановского кинематографа, не его легко различимую статичность, но его динамику, не находимые автором ответы, но выдвигаемые им вопросы. С моей точки зрения, артистизм Бергмана — не из тех понятий, которые можно суммировать и затем положить на полку. Напротив, оно неровно, внутренне незавершенно, и именно этим обусловлена сила его непосредственного воздействия.

В фильмографии Бергмана явственно отразилась вся культурная одиссея XX столетия. Понятно, что ей чуждо состояние покоя. Она вобрала в себя великую романную традицию, деятельность ранних экспериментаторов вроде Мейерхольда, характерный для модернистов распад формы и традиционного подхода ко времени и пространству, натурализм, идущую из XVIII века традицию эротического остроумия, архетипических героев типа Фауста,

своеобразный северный колорит, запечатленный в показе взаимоотношений человека и природы, отчуждение в сфере буржуазной семьи и даже прямые реалии политического свойства. Короче, в основу своего кинематографа Бергман положил культурное наследие Европы, сложившееся в докинематографическую эру и пребывающее по ту сторону киноискусства.

В книге “Латерна магика” Бергман раскрывает перед нами переживания своих детских и ученических лет. Хотя это было время, когда — пятьдесят-шестьдесят лет назад — на территории Швеции зарождались первые ростки дадаизма, символизма, театрального модерна, новейшие концепции индустриализма и многое другое, духовные истоки его художественной индивидуальности в большей мере определяются социокультурными взглядами, сложившимися в ходе XIX столетия. Это традиции, в рамках которых в писателе принято видеть открывателя основополагающих истин; в которых ключевыми являются протестантские понятия вины и ответственности; наконец, традиции, утверждавшие взгляд на искусство — заметим, не лишенный дальновидности в историческом плане, — как на силу и оружие, противостоящее стабильности буржуазного миропорядка. Произведения, вызванные к жизни существованием этих традиций, никоим образом не стоит считать наивно-простыми или эстетически обедненными. Напротив, на дальнейшее развитие художественной прозы, музыки, изобразительных искусств данные традиции оказали самое живое, плодотворное воздействие. И в то же время таковой была среда, из которой выросли все наши варианты и разновидности культурного бунта, знакомые XX веку.

В качестве главного оппонента этой насыщенной духовной среде протестантизма предстал, разумеется, театр, который, несмотря на свою эволюцию со времен Шекспира и Мольера, отнюдь не считался поборником буржуазных идеалов. Начало работы Ингмара Бергмана на подмостках студенческих театральных коллективов пришлось на переходный период: на сценах крупнейших национальных театров Швеции еще преобладали сложившиеся в XIX столетии традиции актерской игры, режиссерской интерпретации и сценографии, а модернизм, со своей стороны, уже явил силу своего художественного взрыва и даже начал успешно закладывать собственные традиции в театральном искусстве других стран.

Секрет успеха деятельности Бергмана на театре подчас объясняют присущим ему необыкновенным мастерством работы с актерами; думается, это упрощение, упускающее из вида главное. Ведь, с другой стороны, многие из постановок режиссера (назову лишь минимальное число примеров) свидетельствуют о прекрас-

ном знании им практики экспериментального театра. Скажем, в “Войцек”, нескольких постановках “Игры снов”, “Короле Лире” он в полной мере прибегает к резким контрастам, намеренным упрощениям, ускоренным темпам, стилизации и т.п. Есть в то же время в его режиссерском активе постановки шекспировских произведений, не представляющие собой возврата к елизаветинским традициям, но и не апеллирующие к стилю режиссуры институциональных театров, утвердившемся в XIX веке. Что же касается его постановок мировой классики, можно говорить о его уважительном, но отнюдь не буквалистском прочтении литературных оригиналов.

В практике Бергмана — театрального режиссера, как и в его кинематографическом наследии, развиваются два основных направления. Есть в его активе ряд почти натуралистических постановок (чтобы не ходить далеко за примерами, напомним о его недавней постановке “Фрекен Юли” Стриндберга, 1985<sup>1</sup>), в которых очевидной целью создателя является максимальная близость к реальности. Но есть и постановки типа “Войцек” (1968) и “Игры снов” (1986), прямо тяготеющие к опыту экспериментального театра XX века, с его быстрыми, неожиданными контрастами, вызывающим сценическим оформлением и беспощадными ритмами.

Не подлежит сомнению, что в своей работе в кино Бергман-режиссер взял на вооружение многое из своей практики театрального постановщика. Это прежде всего касается методов работы с актерами, но, думается, плодотворное взаимообогащение имело место и на других творческих уровнях. Практику новейшего театра и экспериментальный кинематограф характеризуют немало общих тенденций. Даже в самых трудных с точки зрения обычного, неискушенного зрителя фильмах Бергмана не приходится подвергать сомнению, что безошибочное внимание автора к ритмам актерского исполнения в той или иной сцене (и, не в последнюю очередь, никогда не покидающее Бергмана сознание того, что внимание публики не должно ослабевать) имеет своим истоком опыт многолетней работы в театре. Некоторые из поздних фильмов художника — такие, как, например, “Осенняя соната” — даже внутренне подразделены на “акты”, а иные эпизоды в них открываются совсем как в драматургии Ибсена.

Суммируя сказанное, следует заметить, что в своей театрально-постановочной практике Бергман обнаруживает еще меньшую приверженность к тому или иному идеалу индивидуального стиля, нежели в своих фильмах; диапазон произведений и авто-

---

1 С этой работой шведского мастера советские зрители могли познакомиться во время гастролей театра “Драматен” в СССР осенью 1988 г. — (Прим. перев.)

ров, которых он ставит: от классических трагедий античности до Бюхнера и Ибсена — свидетельствует, что и здесь он пользуется незаурядной свободой выбора драматургических и режиссерских традиций и стилей. Сопоставляя весьма не похожие одна на другую бергмановские постановки различных пьес Стриндберга, убеждаешься в его поразительной способности каждый раз по-новому подходить к одному и тому же литературному образцу. Понятия окончательной интерпретации пьесы для него не существует.

Таким образом, едва ли можно провести какие-то определенные, твердые параллели между опытом работы Бергмана в театре и кинематографе. Как известно, долгое время у него существовал обычай ставить в течение года несколько спектаклей, а затем в летние месяцы — почти непременно используя тех же актеров — ставить фильм. Определенная взаимосвязь здесь налицо, но реализуется она, скорее, на уровне конкретного профессионального мастерства, нежели на уровне прочтения тех или иных образцов и обращения к тому или иному арсеналу художественных фильмов.

А придя к такому выводу, остается только заметить, что и самое понятие “европейского культурного наследия” столь общо, что начинает грешить неопределенностью. С одной стороны, оно как бы вмещает все на свете; с другой — столь неопределенно в своих границах, что становится почти невидимым. В случае с Бергманом любопытно, однако, что художник никогда не занимает раз и навсегда определенной позиции. В его творчестве всегда живет стремление к “перепро чтению” классики и художественному спору. В то же время в своих лентах он нередко возвращается к одним и тем же этическим вопросам, но лишь до определенной степени. И круг этих тем в фильмах Бергмана с годами расширяется.

Складывается общее впечатление, что Бергман постоянно пребывает на некоем пограничье между “гармонизирующим” и “дисгармонизирующим” подходами к культуре. Как режиссер-профессионал он, разумеется, достаточно искушен, чтобы обеспечить почти каждому из своих фильмов органичность художественного целого; соответственно и прерывистость его видения выявляется лишь тогда, когда сравниваешь одну его картину с другой.

Работать на точке взаимопересечения различных традиций — удел, отнюдь не уникальный для современного режиссера. Уникально, скорее, другое: то, что он, в поисках безопасного и безбедного существования, не стремится углубляться на территорию по ту или иную сторону границы, но предпочитает снова и снова пересекать ее, как бы ходя по острию ножа. Нельзя сказать, что

Бергман с распростертыми объятиями устремляется к тому культурному наследию, какое завещано прошлым. В нем всегда живет стремление отрешиться от него. В его избирательности, когда речь идет о классическом репертуаре, дают себя почувствовать черты глубинного родства, объединяющие шведского художника с другими авторами, работавшими на аналогичном пограничье, — такими, как Стриндберг, Чехов и Пиранделло.

Вникнуть в диалектику этого культурного наследия у Бергмана тем более побуждает то обстоятельство, что в подавляющем большинстве случаев он сам выступает как автор сценариев к своим фильмам. Значительная часть его сценариев с годами была опубликована. Стоит сказать, что Бергман-литератор со своей стороны отнюдь не настаивал на том, чтобы к его сценариям относились как к каноническим образцам художественной словесности; однако значимость того факта, что бергмановские сценарии существенно отличаются от сценариев, созданных другими авторами, этим ничуть не умаляется. Литературные первоисточники бергмановских лент вняты и последовательны; и в то же время если законченные фильмы режиссера обладают чаще всего строгой и определенной структурой, то сценарии Бергмана в каком-то смысле остаются “открытыми”. В них, например, нередки описания запахов и настроений, как правило, не характерные для произведений этого жанра. В задачи Бергмана входило, чтобы описания эти послужили источником вдохновения для его собратьев по съемочной группе — в частности, художников и костюмеров. И в то же время эти элементы делают бергмановские сценарии схожими скорее с длинной новеллой или коротким романом.

Не проводя слишком отдаленных параллелей, обратим внимание на аналогичные черты в прозе Чехова или Тургенева. Бергман вводит в свои сценарии мельчайшие нюансы отношений между героями, описывает конкретные детали материальной среды изображаемого, из которых читатель самостоятельно может воссоздать атмосферу и окружение. Есть в них фрагменты диалога с участием многих действующих лиц (иногда незначимого, создающего шумовой “фон”, иногда, напротив, нагруженного смыслом и агрессивного) и точные и сжатые описания происходящего в душах главных участников действия, не затрагивающие, однако, особенностей конкретного исполнительского воплощения.

Из опыта драматургии Стриндберга Бергман заимствует арсенал художественных средств, наиболее органичных для кинематографа: точность деталей, молниеносную смену декораций, саркастические диалоги, остроту смертельных рифов, скрываемых под обманчиво-безмятежной оболочкой буржуазного бытия. Мо-

жет показаться, что в Бергмане мало общего с Пиранделло; однако на глубинном, архаическом, подсознательном уровне Бергман — швед в не меньшей мере, нежели Пиранделло — уроженец Сицилии. В той же степени, в какой Пиранделло необходимы ослепительный свет, терпкие запахи и неповторимо католическая экстремальность его пейзажей, от Бергмана неотъемлемы северная мягкость освещения (яркий, режущий свет символизирует в его фильмах нечто недоброе и угрожающее), сумеречные ландшафты и образы терзаемых сомнениями лютеранских пасторов.

Не слишком выделяя эту сторону проблемы, вкратце остановлюсь на том, как Бергман изображает собратьев по ремеслу — художников. Герои многих фильмов режиссера — писатели, живописцы, музыканты; но еще чаще и охотнее обращается он к циркачам, магам, иллюзионистам — тем, кто обитает на периферии художнического сословия. Шедевром Бергмана в этом плане явились “Улыбки летней ночи”, нашедшие впоследствии вполне достойное — пусть не лишенное определенных издержек — воплощение и на театральной сцене: в мюзикле Стивена Сондхейма “Ночная музыка в тиши”. Бергман находит здесь безошибочно отвечающий специфике изображаемого кинематографический язык. Монтаж способствует драматургической выразительности; камера искусно оттеняет те нюансы и обертоны актерской игры, которые внезапно наполняют старый жанр жизнью. Благодаря совершенству мимики, жестов и т.п. в старую, ритуализированную “светскую комедию” привносится драгоценный оттенок доверительности, интимности. Все действующие лица исполняют в ней свои “роли”, все так или иначе осознают на протяжении волшебной летней ночи течение своих судеб. Все они — на подмостках сцены.

Хотя время от времени в лентах Бергмана появляются писатели, критики и иные представители пишущей братии, взаимосвязи между фильмами самого режиссера и литературой более сложны и опосредованы, нежели взаимосвязи между его кинематографом и театром. Подчас в сюжетной и повествовательной структуре его картин проглядывают аналогии с прозой. Это касается не только великого европейского романа XIX столетия, но и образцов экспериментального письма (вспомним его фильм “Персона”). Не однажды он вводит в свои ленты рассказчика, поворачивающегося и адресующегося непосредственно к зрителю, — чаще стремясь установить более прямую (как в рассказе) связь с аудиторией, нежели пытаясь создать эффект остранения в брехтовском смысле этого понятия. Живописцев, писателей, музыкантов, актеров, циркачей, появляющихся в фильмах Бергмана, роднит между собой то, что все они крайне редко обретают душевный мир и

спасение благодаря своему призванию. Если на долю отважного гимнаста на трапеции выпадает мирная кончина или малая толика обеспеченной жизни, это не объяснишь иначе, как случайным недосмотром вездесущей враждебной судьбы.

Небезынтересно пристально взглянуть в то, как Бергман чередует в своих фильмах моменты высшего драматического напряжения и фазы относительного покоя, сопоставить продолжительность планов и эпизодов. Зачастую весьма эклектически он соединяет достигнутое эмпирическим опытом работы в театре с эпическим опытом литературной традиции XIX века и модернистскими эстетическими приемами. Его кинематограф становится территорией, где последовательно и неуклонно сливаются разнохарактерные художественные формы. Фрагментарность, присущая тому или другому из его сценариев, может, например, с успехом компенсироваться подбором музыкального ряда. Нередок для Бергмана и контраст модернистского зрительного ряда с гармоничным музыкальным оформлением. В других случаях его киноживопись обнаруживает точки соотнесения с искусством и материальной средой других эпох (средневековье, чеховская драматургия, атмосфера 20-х годов).

Эпическая структура “Фанни и Александра” ясна и беспримесна. В других фильмах — например, в “Сценах из супружеской жизни” — эта модель сохраняется в качестве организующей функции повествования, а режиссура, ритмика, манера актерской игры утрачивают черты эпического стиля, вплотную приближаясь к драматургическому. Интересны в этом смысле его телесериалы. В плане приемов их организации, подразделенности на эпизоды, появления и исчезновения отдельных тем и персонажей они во многом приводят на память роман XIX столетия. Думается, отнюдь не случайно, что именно Бергман, постоянно балансирующий на грани традиционализма и модернизма, явился бесспорным новатором телевизионного искусства, в частности сюжетных телесериалов. Да и сама телевизионная драма, кажется, навек застыла в конвенциях XIX века, воспроизводимых на уровне сопутствующей современному искусству техники.

Что же касается взаимоотношений Бергмана с европейским культурным наследием, то не стоит закрывать глаза на тот факт, что кинозрители в других странах часто воспринимали его фильмы как типично шведское (а не европейское) явление. Одна из причин, по которой кинематограф Бергмана привлек к себе повышенное внимание за пределами Скандинавии, заключается в том, что действие его картин происходит в “экзотической” обстановке. Большинству шведских энтузиастов кино, выезжавших за границу, задавали вопрос о кинематографе Бергмана, и, вероятно, не один из них отвечал: “Нет, в действительности Швеция

мало похожа на ту, что показана в бергмановских фильмах”. Подавляющее большинство шведов отнюдь не живут в одиноко стоящих домах на побережье, подавляющее большинство не терзают религиозные дилеммы (или, во всяком случае, они не склонны об этом объявлять) и, если не принимать во внимание нескольких его ранних фильмов, а также телесериалов “Сцены из супружеской жизни” и “Лицом к лицу”, большинство шведов изъясняются между собой совершенно иначе, нежели персонажи Бергмана.

С одной стороны, нам известно, что фильмы, являющиеся плодом небольшой, отдаленной культуры, таят в себе очарование экзотического. С другой, реакция зрительских аудиторий и отзывы рецензентов показывают, что работы Бергмана оказывают на людей других культур прямое и очевидное влияние. Режиссер обеими ногами стоит на магистральном направлении европейской культурной традиции, и это обстоятельство становится главным для многих независимо от того, на каком языке они говорят. Немаловажен и тот, например, факт, что такой японский кинорежиссер, как Куросава (сам необычно “западный” по национальным стандартам), ощущает тесную близость с режиссерским гением Бергмана. Подобно шекспировской Англии, бергмановская Швеция — сцена. К этому стоит добавить и определенные черты более позднего культурного наследия, в котором пейзаж исполняет роль души.

Удовлетворись Ингмар Бергман простым продолжением европейской культурной традиции: заимствованием вопросов и приемов характеристики (в основном из романа XIX века) и переложением их в новую художественную форму — его фильмы не были бы чем-то большим, нежели образцами изощренного профессионального мастерства. И они вряд ли привлекли бы к себе такое заинтересованное внимание, которое обеспечило их творцу центральную позицию в истории мирового киноискусства.

Главным во вкладе Бергмана в кинематограф, разумеется, является то, что, подобно всем большим мастерам, он не только сумел обновить изнутри избранную им форму искусства, но и научил нас по-новому видеть наше время. Не будем забывать, что у всех ранних модернистов (Бодлера, Рембо, Аполлинера, Дюшана, Стравинского, Пикассо, Брехта, Вайля и других) была за плечами четко определенная буржуазная традиция как отправная точка художественного поиска.

И эта отчетливая традиция, и явственная потребность порвать с ней различимы в творческом активе Бергмана. Открыватель новых символов искусства, он хранит в себе скептическое отношение к этим символам. Он не склонен ставить во главу угла

однажды достигнутое на своем пути (поражает, сколь критично он отзывается о собственных фильмах и спектаклях). Все, на что полагается Бергман, — это его рабочие методы, его профессиональный опыт. Отрицая традиции, он использует те же орудия, с помощью которых традиция создавалась.

Высказываясь по разным поводам (позднейшие из этих высказываний — в книге его воспоминаний “Латерна магика”), Бергман не раз говорил о том, сколь важна была для него традиция театральной режиссуры. От Торстена Хаммарена<sup>1</sup> и других мастеров театра он усвоил профессиональное мастерство, продемонстрировавшее для него важность тщательной предварительной подготовки, педантичности и дисциплины, уважения к специфическим особенностям индивидуальности того или иного актера и многое другое.

В очень раннем возрасте Бергман возглавил типичное буржуазное культурное учреждение — маленький провинциальный театр. Чувство верности институциональным театрам он пронес сквозь все свои творческие кризисы и периоды неуверенности и сомнений в себе. Передача опыта и знаний от одного поколения к другому в условиях театра имеет гораздо более массовый и непосредственный характер, нежели в кино или литературе, и это неувидительно: ведь театр — это коллективная мастерская, пребывающая в непрестанной работе.

Связанный неисчислимыми нитями с судьбами институциональных театров Швеции, Бергман оказался в самой сердцевине водоворота, образованного борением традиции и новаторства, — водоворота, характеризующего состояние художественной жизни в XX столетии. Когда он начинал свою режиссерскую карьеру, в театрах еще были актеры, работавшие вполне в духе XIX века. И в это же время волны влияния Мейерхольда, а позже Станиславского, Гомбровича, Арто и многих других уже начинали омыwać берега крупнейших шведских театров.

Долгие годы рассматриваемое как незаконнорожденное дитя в семье культуры (сегодня эта роль выпала на долю видео), кино с тем большей интенсивностью культивировало собственные традиции. Начинающие кинорежиссеры на целые дни прилипали к своим стульям в кинозалах, вновь и вновь пересматривая работы мастеров старших поколений.

---

1 Торстена Хаммарена (1884 — 1962) Бергман неизменно считает своим прямым и главным учителем в театральном искусстве не только потому, что окончил руководимую им студию и работал под его началом в Гётеборгском городском театре, но потому, главным образом, что перенял у Хаммарена тяготение к театральной зрелищности, обоснованной плотной психологической мотивацией. Т. Хаммарен едва ли не первым на национальной сцене ставил спектакли, ядро которых составлял спаянный актерский ансамбль. (Прим. ред.)

У Швеции есть своя славная традиция немного кинематографа — традиция, которую не назовешь иначе как уникальной в сравнении с другими; Бергман не раз констатировал, сколь глубоким было влияние на него Морица Стиллера и Виктора Шёстрёма. Впрочем, как уже говорилось, в том, что кинорежиссер внимательнейшим образом изучает произведения своих предшественников, нет ничего необычного. В случае с Бергманом беспрецедентно не то, что он тесно связан с национальной или зарубежными кинематографическими традициями, но то, что, по его убеждению, фильм способен запечатлеть те же психологические процессы, что и роман.

Сквозь целый ряд лент Бергмана проходит тема художника, одновременно влекомого к безбедному буржуазному бытию и отвергающего его. В нескольких его картинах что-то от “Тонио Крегера” Томаса Манна. Чем более зрелым становится Бергман-киноавтор, тем более язвительно и неумолимо высвечивает он деструктивные силы, тающиеся в недрах гармоничной внешне культуры. Его персонажей снедают сомнения и тревоги. Когда же начинается война как таковая, он не находит в ней красот (которые, вспомним, поэтизируются в бесчисленном множестве военных фильмов), но показывает, следом за Бюхнером и фон Штернбергом, ее грубую и неприкрытую разрушительность.

Определяющим для первого периода работы Бергмана в кинематографе было то, что он неуклонно следовал канонам традиционных жанров. В отличие от многих кинодебютантов сегодняшнего дня Бергман поначалу старался овладеть основами своего ремесла. Позже, когда его профессиональная зрелость стала очевидной, наиболее сильным в его киноработах стало влияние театра. Это влияние достигло своего апогея в “Улыбках летней ночи”, приводящих на память рассказы Яльмара Седерберга, вещи Мариво или Любича, но с одним отличием: у Бергмана надо всем преобладала театральность — в хорошем смысле слова.

В 60-е годы для Бергмана начался новый этап: его фильмы все в большей мере становятся экспериментальными. Этот этап совпал с началом экспериментальной поры как в театре, так и в литературе (достаточно вспомнить Сартра и Камю — оба писали пьесы и с жадным интересом следили за кинематографом). Правда, в противоположность другому выдающемуся мастеру театральной и кинорежиссуры в послевоенной Швеции — Альфу Шёбергу — Бергман редко делал прямые отсылки к инокультурным источникам интеллектуального или эстетического вдохновения.

В то время как многие режиссеры едва ли не возводят себе в достоинство то, что почти или вовсе не смотрят произведения других киноавторов, Бергман на протяжении всего своего творче-

ского пути внимательно следил за текущим днем кинематографа. С огромным вниманием относится он к музыке и живописи. Поэтому, несмотря на отсутствие широкоэстетических художнических деклараций с его стороны, только справедливо заключить, что Бергман в полной мере осведомлен о сути протекающих ныне дискуссий относительно разных эстетических моделей — и не в последнюю очередь модернистских.

Сам он никогда не формулировал исчерпывающего свода правил и рекомендаций по части того, каким должен быть хороший фильм или спектакль. С другой стороны, он не раз бывал в высшей степени красноречив, обсуждая те или иные стороны своего ремесла, в представлениях которого не однажды акцентировал уважение к знаниям, эрудиции. Но если с годами возрастало это уважение к профессиональной компетентности режиссера, итогом бергмановских размышлений не стала основополагающая модель художественного произведения. Напротив, он продолжает работать как прежде — ставя каждый свой новый фильм или постановку в том центре эстетического поля, где достигает наибольшей остроты противостояние полярных сил и энергий.

Но и профессиональное мастерство его неуклонно растет. Чем больше уверенность Бергмана в овладении всем набором изобразительно-выразительных средств, тем строже он становится к результатам собственной работы. Если для других деятелей искусства каждое новое произведение становится ступенью в оттачивании индивидуального стиля, то для Бергмана каждый новый фильм становится гранью того “испытания потенциала современного искусства”, которое не прерывается никогда. Другими словами, очередным ответом на вопрос: каково сегодняшнее место художника на перекрестке путей традиционализма и модернизма?

В тех нечастых случаях, когда Бергман ставил во главу угла “тематический” подход к изображаемому (иными словами, непосредственно адресовался к той или иной исторической ситуации — как, например, в “Змеином яйце”), — отмеченное качество в чем-то ослабляло силу воздействия его произведения. В то время как другие режиссеры находят в “теме” источник энергии, усиливающей эмоциональный заряд произведения, бесконечные ограничения “тематического” подхода становятся узами для таланта Бергмана, ибо в его глазах каждый отдельный фильм, каждая отдельная театральная постановка оказываются своего рода “проектами”, в ходе реализации которых творческий процесс начинается с самого начала.

В частности, он может позволить себе поставить свой опыт работы с актерами, привыкшими к интерпретации традиционных оригиналов, предусматривающей известную однозначность, на

службу противоположной задаче: высвечиванию масштабности модернистского “фрагментарного” взгляда на человечество. Опыт предшествующих постановок обогащает его все более уверенным знанием механизмов театрально-постановочного дела, но результат в каждом случае непредсказуем. Бергману присуще нечто вроде естественного родства с высочайшей точкой развития традиции XIX столетия — той самой, где наметился ее собственный кризис и переход к модернизму.

Такие театральные постановки Бергмана, как “Король Лир” и “Гамлет”<sup>1</sup> (последний, думается, не получил углубленного освещения в шведской критике), демонстрируют его сильную склонность к экспериментированию. В обоих спектаклях, особенно в “Гамлете”, режиссер, рискуя всей своей репутацией, делает ставку на экспрессию игры, вопрошание текста, контакт актеров и аудитории, вместо того чтобы опереться на давно сложившиеся, отстоявшиеся и удобные конвенции. Осуществленная им в 1986 году постановка “Гамлета” могла бы быть дебютом молодого режиссера: так много в ней вызывающей стилизации, эмоциональных эффектов, так силен в ней почти шоковый ритм. Именно благодаря своему знанию традиций Бергман может найти новый, органичный образно-выразительный язык для каждой своей работы.

В то же время и фильмы Бергмана оказываются мощным источником вдохновения для режиссеров, работающих в разных жанрах. Однако именно в силу того, что он работает на стыке двух полярных традиций, ни в кинематографе, ни в театре никогда не было — и, думается, не могло быть — “бергмановской школы”.

В своей постоянной готовности подвергнуть критическому пересмотру собственные достижения, пожертвовать фортом и, одержав очередную победу, проиграть следующую войну, Бергман обнаруживает нравственную близость к таким вечно сомневающимся писателям-мыслителям, как Достоевский и Толстой, и близость художественную к таким представителям искусства модернизма, как Джон Колтрейн, Стравинский, Стриндберг и Пикассо. Конечно, не все, что они сделали, было одинаково прекрасно, но их искусство продолжает жить. Будет жить и искусство Бергмана. Ибо хотя сегодняшние молодые кинорежиссеры и не могут, подобно ему, творить на пограничье между XIX и XX веками, перед ними открыты не менее значимые возможности радикального художественного выбора — создать конкретный стиль, выработать последовательную эстетику или, как и Бергман, создавать свое на перекрестке различных систем, черпая

---

1 Эта работа Бергмана также стала достоянием нашей зрительской аудитории в ходе гастролей театра “Драматен”. — (Прим. перев.)

силы из происходящих внутри каждой тектонических сдвигов.

Едва ли есть необходимость добавлять, сколь плодотворен оказался бергмановский отказ от раз и навсегда исчерпывающих решений. Зрительской аудитории, равно как и самому семидесятилетнему режиссеру, надо уметь рисковать всем ради наслаждения, получаемого от каждого произведения. Бергмановское творчество не завершило своего пути, и путь этот не кончится, пока его фильмы будут смотреть непредвзятым взглядом.

*Michael Timmer*



---

*Эрнест Риффе*<sup>1</sup>

## ЕГО ФИЛЬМЫ ПУСТЫ И БЕССОДЕРЖАТЕЛЬНЫ

*Ингмар Бергман обманул наше доверие. Он живет на широкую ногу, спекулируя на наших мечтах и больных вопросах, на сочув-*

---

<sup>1</sup> Долгие годы И. Бергман болезненно реагировал на критические насюки в адрес своих фильмов. В 1960 году он собрал самые одиозные критические штампы и опубликовал их в статье "Лицо Бергмана?", которую подписал псевдонимом Эрнест Риффе. Эта литературная мистификация — заметный эпизод в творческой жизни Бергмана. Издатель юбилейного номера "Чаплина" перепечатал ее под другим названием.

ствии, к которому так часто взывал, на внимание, с которым выслушивались его оправдания и отговорки.

Как часто мы убеждали себя: ну вот, уж на этот-то раз он создаст настоящий шедевр и окончательно и бесповоротно докажет, что наши ожидания были не напрасны. В заверениях с его стороны недостатка не было. Он давно уже пустил в обращение весьма звонкую монету, всем своим солидным, респектабельным видом кричащую: “Смотрите, как богат наш чеканищик! Оцените по достоинству его неистощимый творческий капитал, его всеохватывающую человечность!”

Если Ингмар Бергман сознает, сколь глубока пропасть, отделяющая иллюзорную цену его творений от их подлинной ценности, мы, несмотря ни на что, все же вынуждены признать за ним одно выдающееся качество — его хладнокровную расчетливость. Если же он этого не сознает — что всего вероятнее, — то дело обстоит еще серьезнее: ведь в таком случае нам приходится констатировать, что Бергман не обладает даже ловкостью шулера, и о нем приходится говорить, как о грезящем наяву духовном лунатике.

Бергмана часто обвиняли в отсутствии у него чувства социальной ответственности, но он довольно своевольным жестом всегда отмахивался от подобных нападок, туманно объясняя, что его интересуют главным образом взаимоотношения человека с Богом. Тем самым он явно исключает из этих отношений имущественное неравенство, подавление духа, социальные конвульсии, переживаемые нашим обществом. Впечатление честности и безоговорочной прямоты, остающееся после чтения недавней декларации Бергмана<sup>1</sup>, целиком и весьма рафинированно подстроено, оно абсолютно обманчиво. Ведь человек, столь смиренно заявляющий о том, что он желал бы быть одним из безымянных строителей средневекового храма, быть простым ремесленником, на деле является сейчас едва ли не самой спорной фигурой мирового кино! Поза, согласимся, прекрасная. Она как бы подразумевает тайное страдание Бергмана от внимания, уделяемого его персоне, скрываемую от посторонних глаз тоску по творчеству *solī deo gloria*.<sup>2</sup>

Бергман говорит далее об ответственности художника перед публикой, никак не уточняя это довольно расплывчатое понятие. На практике же каждый новый его фильм только лишний раз свидетельствует, сколь глубоко презрение Бергмана к человеку и как далек он сам от проблем реальной действительности.

---

1 Рус. пер. статьи Бергмана “Каждый фильм — мой последний” см. в кн.: Бергман И. Осенняя соната. М., 1988, с. 235 — 244.

2 Единственно ради славы божьей (лат.)

Самое же странное — это речи Бергмана о том, что “каждый его фильм — последний” и что он без колебаний покинет сцену “по собственной воле”.

Все это — не что иное, как бессмысленное фразерство. Обладай Бергман более критическим отношением к себе и своему творчеству, он бы давным-давно признал, что его фильмы пусты и бессодержательны, что они — всего лишь бесконечный повтор набивших оскомину формальных приемов и заграничных мотивов.

Я давно уже слежу за творчеством Бергмана. И чем больше я наблюдаю эту редкую достопримечательность богатой флоры стерилизованного искусства, которым так переполнена история мирового кино, тем яснее вырисовывается передо мной образ беспринципного актера, стремящегося сыграть чужую роль.

Говорят, что Бергман — замечательный театральный режиссер. Ничего удивительного. Этому лишенному подлинной самобытности художнику просто необходима литературная одежда с чужого плеча, ему нужна самоочевидность таланта другого поэта, чтобы опереться на нее и не упасть. Именно потому только в театре и проявляются лучшие качества Бергмана-художника: его переживание роли, его музыкальность, его интуитивная способность поделиться с актером своим видением.

Но как только Бергман берется за самостоятельное творчество и пытается вдохнуть жизнь в описываемые события или существа, он сразу же начинает путаться и теряет всякую самостоятельность и силу. В глубине души он сам не верит в то, что задумал. Оторванные от реальной жизни, его прозрения выглядят бледными и бескровными — в лучшем случае это оригинально перекроенные сновидения, весьма, может быть, интересные психоаналитику, но мало что дающие людям, которым нужна более основательная духовная пища. Сам чувствуя этот недостаток, Бергман сознательно или же инстинктивно прибегает к мелодраме, патетике, искусственно заостренным положениям. С избыточной, льющей через край элегантностью формы он аранжирует свои анемичные мелодии, создает звучные аккорды, тонкие эффекты контрапункта... Увы, все эти пустотелые звуковые образы лишь отдаленно ассоциируются с творениями великих мастров. Муза Бергмана — это холодная и развращенная женщина. Она опытна, ни на секунду не забывает о том, что должна нравиться, но в ней нет любви, тепла или настоящей жизни.

Можно сколько угодно предаваться умозрительным размышлениям относительно всех мыслимых и немыслимых причин

возникновения “бергмановской проблемы”. Он, как кажется, сам сознательно дал ей пищу, декларируя среди всего прочего свой “страх”, из которого прямо выводит “долг художника угождать другим, его потребность любви, необходимость успеха”.

Бесспорно, режиссер, работающий в кино, должен переживать эти факторы, неумолимо сопутствующие ему в творческом процессе, особенно остро. Ведь режиссер работает под постоянным давлением коммерческого рынка и его угроз.

Можно посочувствовать Бергману и еще в одном отношении. Он никогда не принадлежал к какой-нибудь литературной группировке, на родине в Швеции его никто не признает как писателя, и он, конечно же, страдает от пренебрежительного отношения со стороны своих коллег по перу.

Но он осознал неслыханное преимущество кадра над словом: прямой призыв кино к нашему чувству — и ухватился за это средство самовыражения, как утопающий за спасательный круг.

Бергману удалось сделать из кинематографа свое послушное орудие. Но затем последовало самое странное. Вместо того чтобы создавать новые формы кинопереживаний, он, несомненно подавляемый на то подавленными амбициями, начал скормливать зрителю некий квазилитературный водянистый суп. В его фильмах перед нами проходит вереница фантомов, призрачных видений, произносящих выпренные монологи, очевидно заимствованные Бергманом из театральных инсценировок и приобретенные в его интерпретации привкус карамельной сладкавости.

Постоянно демонстрируемая на экране художественная неуверенность Бергмана производит в конце концов до того удручающее впечатление, что впору задаться вопросом: что за сумасбродное и отчаянное высокомерие заставляет этого художника упорствовать в роли странника, вопиющего в пустыне?

Помимо всего прочего случай с Бергманом прекрасно, на наш взгляд, иллюстрирует разницу между искусством самобытным и вторичным. И хотя Бергман представляет второе, он тем не менее все же должен нести свою долю ответственности за положение в художественном мире в целом. Ведь, обладая столь бесспорным знанием тайн кинематографа, он мог бы привлечь к созданию фильмов целый ряд писателей своего поколения, давая тем самым новый стимул к обновлению и развитию их творчества. Но вместо этого он, упорствуя в своем необъяснимом для нас самоутверждении, удалился в пустыню, огородил там некое царство и самовольно объявил себя его властителем.

*Пора уже избавиться от этой призрачной одиозной фигуры, слишком долго будоражившей наше воображение. Бергман ничего не может рассказать нам ни о нас самих, ни о жизни, которой мы живем, ни о Боге. Он не может сказать нам ничего даже о незначительности или же о мнимом величии собственной персоны. Он — всего лишь еще одно пугающее свидетельство полного упадка, в котором находится сегодня искусство кино<sup>1</sup>.*

“ЧАС ВОЛКА”

1967



“СТЫД”  
1968



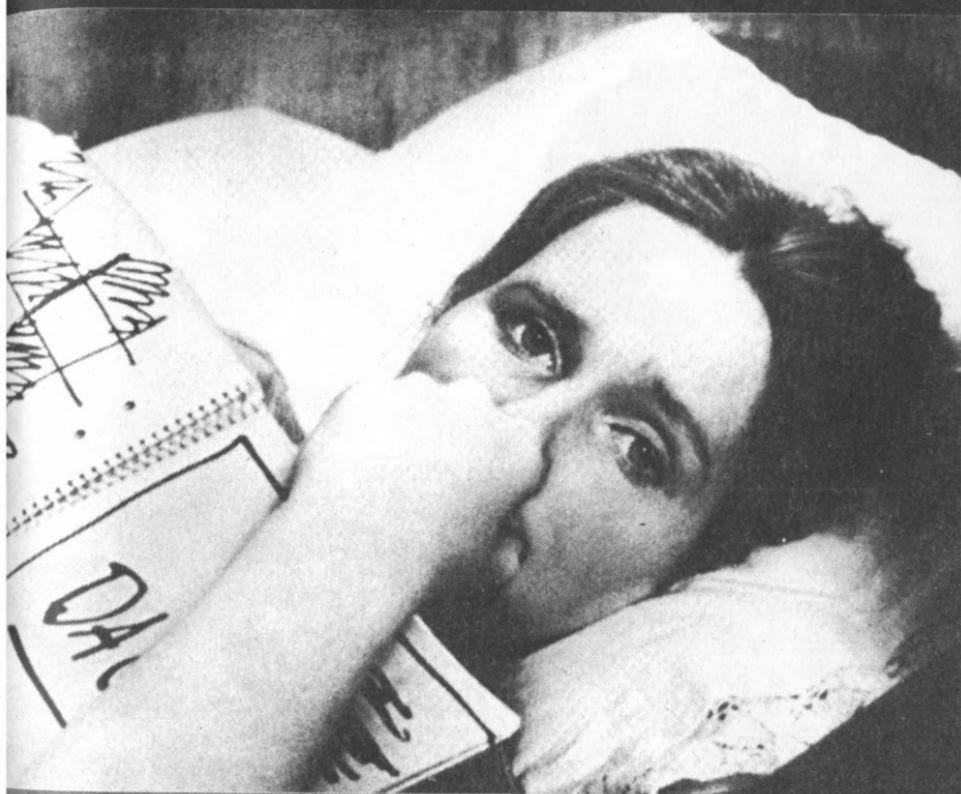
“ШЕПОТЫ И КРИК”

1972



“СЦЕНЫ ИЗ СУПРУЖЕСКОЙ ЖИЗНИ”

1973



“ЛИЦОМ К ЛИЦУ”

1976



“ОСЕННЯЯ СОНАТА”

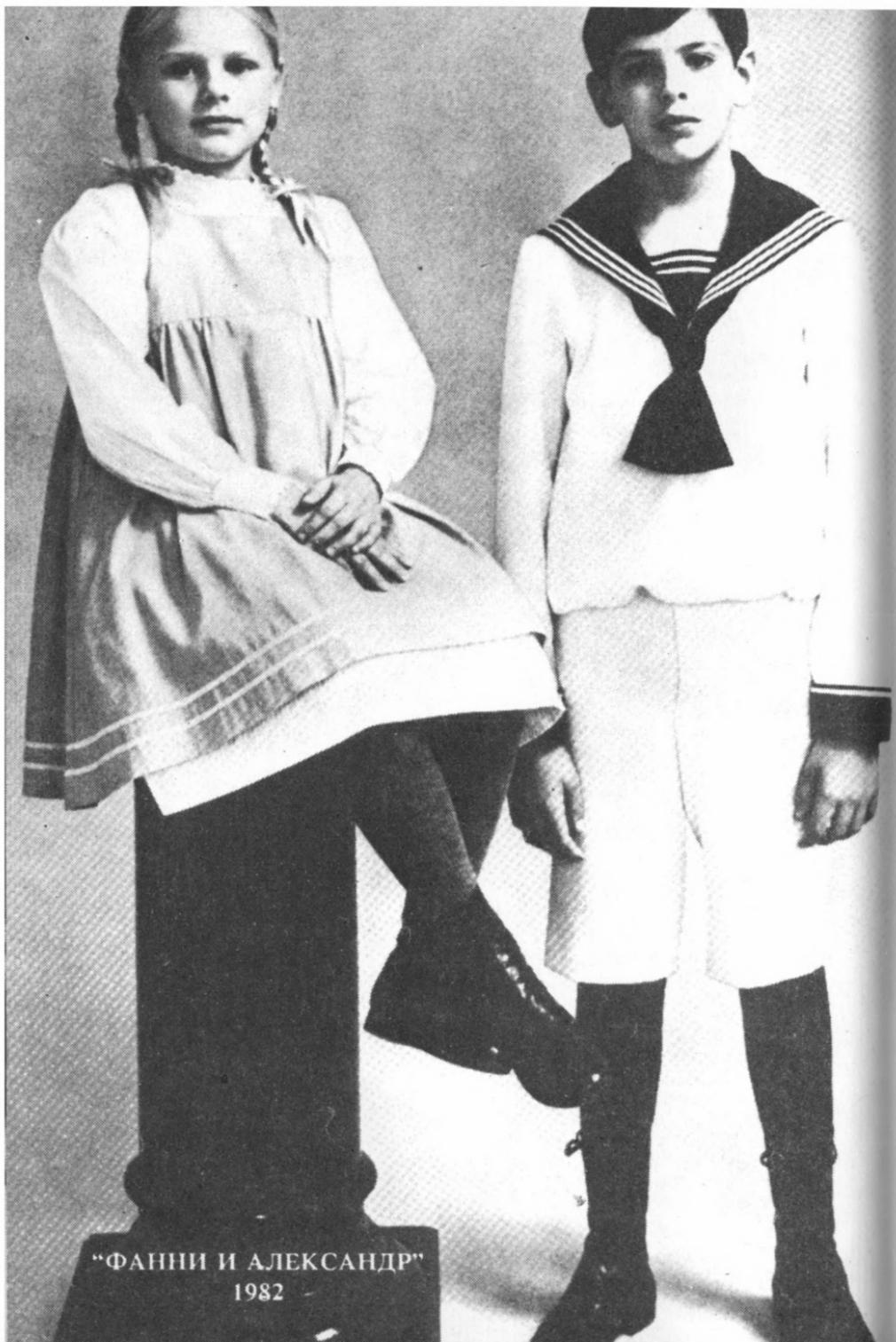
1978







“ИЗ ЖИЗНИ МАРИОНЕТОК”  
1980



“ФАННИ И АЛЕКСАНДР”  
1982

## ФИЛЬМЫ ИНГМАРА БЕРГМАНА

- |      |  |      |   |
|------|--|------|---|
| 1945 | КРИЗИС (Kris)  | 1963 | МОЛЧАНИЕ<br>(Tystnaden)   |
| 1946 | ДОЖДЬ НАД<br>НАШЕЙ ЛЮБОВЬЮ<br>(Det regnar på vår kärlek) | 1964 | НЕ ГОВОРИ УЖЕ<br>ОБО ВСЕХ ЭТИХ<br>ЖЕНЩИНАХ<br>(För<br>att inte tala<br>om alla kvinnor) |
| 1947 | КОРАБЛЬ В ИНДИЮ<br>(Skepp till Indialand)                | 1965 | —   |
|      | МУЗЫКА В ТЕМНОТЕ<br>(Musik i mörker)                     | 1966 | ДАНИЭЛЬ<br>(Daniel)   |
| 1948 | ПОРТОВЫЙ ГОРОД<br>(Hamnstad)                             | 1966 | ПЕРСОНА<br>(Persona)  |
|      | ТЮРЬМА<br>(Fängelse)                                     | 1967 | ЧАС ВОЛКА<br>(Vargtimmen)   |
| 1949 | ЖАЖДА<br>(Törst)   | 1968 | СТЫД<br>(Skammen)   |
|      | К РАДОСТИ<br>(Till glädje)                               | 1969 | РИТУАЛ<br>(Riten)   |
| 1950 | ТАКОГО ЗДЕСЬ<br>НЕ БЫВАЕТ<br>(Sånt händer inte här)      |      | ДОКУМЕНТ О ФОРЕ<br>(Fårödokument)   |
|      | ЛЕТНЯЯ ИГРА<br>(Sommarlek)                               |      | СТРАСТЬ<br>(En passion)   |
| 1951 | ДЕВЯТЬ РЕКЛАМНЫХ<br>ФИЛЬМОВ О МЫСЛЕ "БРИЗ"               | 1970 | ПРИКОСНОВЕНИЕ<br>(The Touch)  |
| 1952 | ЖЕНЩИНЫ ЖДУТ<br>(Kvinnors vantan)                        | 1972 | ШЕПОТЫ И КРИК<br>(Viskningar och rop)   |
|      | ЛЕТО С МОНИКОЙ<br>(Sommaren med Monika)                  | 1973 | СЦЕНЫ<br>ИЗ СУПРУЖЕСКОЙ ЖИЗНИ<br>(Scener ur ett äktenskap)                              |
| 1953 | ВЕЧЕР ШУТОВ<br>(Gycklarnas afton)                        | 1974 | ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА<br>(Trollflöjten)  |
| 1954 | УРОК ЛЮБВИ<br>(En lektion i kärlek)                      | 1975 | БАЛЕТ<br>(Il ballo)   |
| 1955 | ЖЕНСКИЕ ГРЕЗЫ<br>(Kvinnodrom)                            | 1976 | ЛИЦОМ К ЛИЦУ<br>(Ansikte mot ansikte)   |
|      | УЛЫБКИ<br>ЛЕТНЕЙ НОЧИ<br>(Sommarmattens leende)          | 1977 | ЗМЕИНОЕ ЯЙЦО<br>(Das Schlangenei)   |
| 1956 | СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ<br>(Det sjunde inseglet)                  | 1978 | ОСЕННЯЯ СОНАТА<br>(Herbstsonate/Höstsonaten)  |
| 1957 | ЗЕМЛЯНИЧНАЯ<br>ПОЛЯНА<br>(Smultronstället)               | 1979 | ДОКУМЕНТ О ФОРЕ-1979<br>(Fårödokument 1979)   |
| 1958 | У ИСТОКОВ ЖИЗНИ<br>(Nära livet)                          | 1980 | ИЗ ЖИЗНИ МАРИОНЕТОК<br>(Aus dem Leben der Marionetten)                                  |
|      | ЛИЦО<br>(Ansiktet)                                       | 1982 | ФАННИ И АЛЕКСАНДР<br>(Fanny och Alexander)  |
| 1959 | ДЕВИЧИЙ<br>ИСТОЧНИК<br>(Jungfrukällan)                   | 1984 | ПОСЛЕ РЕПЕТИЦИИ<br>(Nach der Probe)   |
| 1960 | ОКО ДЬЯВОЛА<br>(Djävulens öga)                           | 1983 | —   |
| 1961 | КАК В ЗЕРКАЛЕ<br>(Såsom i en spegel)                     | 1985 | ЛИЦО КАРИН<br>(Karins ansikte)  |
| 1962 | ПРИЧАСТИЕ<br>(Nattvardsgästerna)                         | 1985 | ДОКУМЕНТ<br>О "ФАНИИ И АЛЕКСАНДРЕ"<br>(Dokument Fanny och Alexander)                    |

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ингмар Бергман. Предупреждение к сценарию “Шепоты и крик”</i> .....	4
--	---

### I

<i>Акира Куросава. Давайте держаться вместе</i> .....	9
<i>Паоло и Витторио Тавиани. Прогулка на Вилле Памфили</i> .....	9
<i>Анджей Вайда. Большой, прекрасный и одинокий утес</i> ...	11
<i>Сатьяджит Рей. Никогда не используйте животных</i> .....	11
<i>Вуди Аллен. Надо всеми другими...</i> .....	12
<i>Макс фон Сюдов. Мы построили много мостов...</i> .....	13
<i>Вим Вендерс. Для Ингмара Бергмана (но не о нем)</i> .....	14
<i>Эttore Скола. Место для души</i> .....	16
<i>Ричард Аттенборо. Среди титанов</i> .....	16

### II

<i>Эрланд Юсефсон. Бергмановский метод прививки</i> .....	29
<i>Федерико Феллини. С Бергманом внутри тайны</i> .....	33
<i>Гуннель Линдблум. У подножья вулкана</i> .....	35
<i>Питер Коуи. Не любитель публично выступать</i> .....	42
<i>Ева Дальбек. Некоторые размышления о старом коллеге на его пути к канонизации</i> .....	48

### III

<i>Стиг Бьёркман. Недоступное</i> .....	63
<i>Маарет Коскинен. Мыльная опера а ля Бергман</i> .....	71
<i>Жан-Люк Годар. Бергманорама</i> .....	82
<i>Джон Саймон. Человеческое лицо</i> .....	88
<i>Морис Дикстайн. Заглядывая под маску</i> .....	93
<i>Биргитта Стеене. Ребенок как бергмановская персона</i> ...	102
<i>Андрей Плахов. Земля Бергмана</i> .....	114
<i>Йорн Доннер. Значение Ингмара Бергмана</i> .....	118
<i>Микаэль Тимм. Киномастер на пограничье</i> .....	126
<i>Эрнест Риффе. Его фильмы пусты и бессодержательны</i> ...	145
<i>Фильмы Ингмара Бергмана</i> .....	159



HAPPY BIRTHDAY, INGMAR! And cheers for your continuous support and contrib. but  
from all of us, in- and outside the vaults of the FilmArchive at the Swedish FilmInst!

3 p.



интернет-магазин  
**OZON.RU**



87749151