

Ингмар Бергман. Картины

ИНГМАР БЕРГМАН КАРТИНЫ

МУЗЕЙ КИНО Aleksandra Москва-Таллинн 1997

Это издание осуществлено при поддержке Шведского Института и Посольства Швеции в России

Перевод со шведского А. Афиногеновой

Предисловие В. Гульченко

Редактор и автор комментариев В. Забродин

Обложка и верстка Д. Лавровой

© CINEMATOGRAF AB 1990 NORSTEDTS FORLAG AB, STOCKHOLM

GRAFISK FORMGIVNING BJORN BERGSTROM SATTNING YTTERLIDS

TRYCKT HOS ABM TRYCK, AVESTA 1990

© А. Афиногенова, перевод на русский язык, 1997

© В. Гульченко, предисловие, 1997 © Музей кино, 1997

ISBN 9985-827-27-9

Редакционная правка и приведение к виду комфортного чтения плохо отсканированного текста с сайта "Lib.ru. Библиотека Максима Мошкова" - Валерий Ершов, 2006

САМОПОЗНАНИЕ БЕРГМАНА

Прошлое - слишком серьезная вещь, чтобы с ним можно было не считаться, в отличие от будущего, в котором мы, как нам по нашему легкомыслию кажется, совершенно свободны. Но прошлое не угнетает своей завершенностью, напротив, оно позволяет по мере отдаления от него окидывать его новым "взрослеющим" взором. Прошлое возбуждает фантазию. Оно ведь существует в нас, в нашем сознании, стало быть, мы и завед�ем собственным прошлым, мы вправе и переиначивать его, если это потребуется.

С годами в Бергмане все сильнее растет "желание проникнуть в тайны, кроющиеся за стенами действительности", усиливается любопытство к прошлому, которое по непосредственности его проявлений в пору назвать детским или, что правильной, здоровым.

Для чего он пишет книги, где вспоминает о своей работе в кино и театре? Да он просто тем самым удовлетворяет свое любопытство к прошлому - и только. Как все и все меняясь во времени, он был готов вслед за вышедшей книгой "Бергман о Бергмане" (она издана на русском языке в 1985 г.) приняться за такую же, с тем же названием, но по своему содержанию уже другую.

В искусстве быть другим, оставаясь собой, Бергман, пожалуй, превзошел многих своих современников. Он продолжает писать книги, как продолжает жить в искусстве, не раз объявляя о своем уходе из театра, как когда-то объявлял об уходе из кинематографа. Вот и сейчас Бергман вновь вернулся в свой "Драматен" и намерен выпустить в феврале 1998 года премьеру пьесы Пера Энквиста "Художники". Между прочим, квартет действующих в этой пьесе лиц составляют знаменитые соотечественники Бергмана: писательница Сельма Лагерлеф, кинорежиссер Виктор Шестрем, актриса Тора Тейе и оператор Юлиус Янссон. Время действия - 1920-й год. Вышедший именно в том году фильм В. Шестрема "Возница" оказал на Бергмана огромное влияние. "В сущности, я все

время живу во снах, а в действительность наношу лишь визиты", - напишет он в "Картинах". Это очень важное признание Бергмана помогает понять ход мыслей автора, свободный полет фантазии его недремлющей памяти. Да, да, именно так: в книге "Картины" мы имеем дело с фантазией памяти. Ее написал человек, для которого вымышленная жизнь очень часто бывает подлинней и ближе жизни реальной. Виктор Шестрем сыграл в "Земляничной поляне" Исаака Борга, внешне напоминающего отца Бергмана, но внутренне похожего и на него самого. В этом фильме Бергман "взывает к родителям: увидьте меня, поймите и - если можете - простите". Память о "Земляничной поляне" продолжает свою работу, продуцируя все новые воспоминания, вызывая все новые ассоциации и даже ощущения. Фильм продолжает жить в Бергмане, равно как и он продолжает оставаться в своем фильме - уже на страницах книги достраивая, шлифуя и подчас переосмысливая его. Этот процесс продолжается, в частности, и сейчас, когда он выводит Шестрема на сцену "Драматена" в качестве одного из героев нового спектакля. Вот один из многих примеров того, как безостановочно работает фантазия его памяти.

Вслед за Бергманом мы относимся к его книгам о творчестве как к продолжению (дополнению, комментарию, полемике) самого этого творчества, как к одной из дарованных ему Богом возможностей самопознания. Фильм как данность никогда не удовлетворял любопытства Бергмана. Для него всегда существовал фильм как процесс и существует и поныне - когда он уже давно не выходит на съемочную площадку.

Жизнь как процесс, фильм как процесс, не говоря уже о театре, который только и возможен, когда он процесс, - в этом одновременном многостороннем движении весь Бергман. Весь Бергман - это то, что подарил уходящему веку и следующим поколениям один из беззаветных тружеников искусства.

Нет ничего удивительного, что, вспоминая в разные годы, в разных статьях или книгах о собственных постановках на экране или на сцене, Бергман взглядывает на предмет своего творчества с разных сторон и нередко по-разному толкует одно и то же. Незастылость, многоракурсность, "текучесть" взглядов Бергмана общеизвестна, и предъявлять ему за это какие-либо претензии все равно, что лишить, например, фильм японского его коллеги Куросавы "Расемон" версионного развития сюжета.

Так построена и эта его книга "Картины", вышедшая в Швеции в 1990-м году. Надо ли говорить, что и за прошедшие с момента ее издания годы мысль Бергмана тоже не стояла на месте.

Но есть вопросы, на которые Бергман до сих пор не знает ответа. Ну, например, вот этот, который задавали Юхан в "Часе волка" и Петер в картине "Из жизни марионеток": "Зеркало разбито, но что отражают осколки?". Повторяя в настоящей книге данный вопрос, Бергман, очевидно, все больше проникается осознанием того, что незнание - тоже сила. Незнание не есть невежество. Человек, переживающий свое незнание, неминуемо движется к знанию.

О зеркале нам известно много больше, чем об осколках зеркала. В каждой новой книге Бергмана число подобных "осколков" не уменьшается. Обладающий способностью "запрягать демонов в танк", он и по отношению к себе бывает деспотичен. Собственно, не проявляй он этого максимализма, не о чем было бы уже и писать, как нечего было бы и ставить на театральной сцене.

Любопытен, в связи с этим, один биографический штрих, касающийся детства Бергмана. Будучи мальчишкой, он покупал в магазине использованную киноплёнку, погружал ее на полчаса в крепкий раствор соды и смывал изображение. Пленка становилась прозрачной и таким примитивным образом как бы предоставляла пытливому ребенку возможность делать кино с "чистого листа".

Оценка и переоценка того, что попало впоследствии на этот "чистый лист", неотрывна у Бергмана от оценки и переоценки собственной его жизни. Как ни банально это звучит, но он растворен в своих фильмах, спектаклях, книгах весь без остатка, подобно эмульсии вышеупомянутой старой пленки в растворе соды.

Достигший зрелого возраста, он предъявит в 1968-м году моральный счет

престарелому своему отцу, обвинив его в бессердечии и эгоизме (отец, спустя полтора года умрет), а юный Ингмар и молодой отец его Эрик станут героями автобиографического романа "Воскресный ребенок" (1993). Если прибавить сюда предшествующий роман "Благие намерения" (1991) и "Латерну Магику" (1987), то нетрудно заметить, что и взаимоотношения Бергмана с родителями, в особенности, с отцом, вынесенные на страницы его книг, тоже являются одним из важнейших объектов его самопознания.

Кризисы индивидуальные порой совпадали с кризисами общественными, например, с потрясшим всю Европу 1968-ым, когда "специфическая бацилла года" добралась и до съемочной группы на Форе, где шла работа над фильмом "Страсть". Очевидно, эта же "бацилла", в частности, и поспешествовала бунту Бергмана против отца.

И все в том же 1968-м, 30 сентября, после премьеры "Стыда", Бергман запишет в своем дневнике: "Разумеется, хочется, чтобы и критики, и зрители хвалили тебя постоянно. Но как давно этого уже не было. У меня такое чувство, будто меня отодвинули в сторону. Что вокруг меня установилась вежливая тишина. Трудно дышать. Как я смогу продолжать работать?"

И, наконец, уже выпустив фильм "Фанни и Александр" (1982) и работая над телефильмом "После репетиции", Бергман вдруг начнет злиться на Ингрид Тулин, которая на съемках одного кадра во всех дублях плакала после слов: "Ты считаешь, что мой инструмент испорчен навсегда?". Актриса играла актрису и как бы примеряла эту реплику на себя. Бергман потому и злился, что переадресовал данный вопрос себе. И переадресовал, как известно, не случайно: с тех пор он не работает в кино.

Бергман предпочитал делать "относительно искренние и бесстыдно личные фильмы". И эта собственная его характеристика относится не только к "Вечеру шутов". "Я создал плохие фильмы, близкие моему сердцу, - напишет он в своей книге. - И объективно хорошие фильмы, которые мне безразличны. Некоторые ленты до смешного подчинены изменчивости моих собственных взглядов. Бывает, услышу благожелательный отзыв о какой-нибудь из моих картин и тут же с радостью соглашусь - да, мне она тоже нравится". Чего он всегда стремился избегать, так это делать "бергмановские" фильмы, как, например, Бунюэль, который, по его мнению, в основном только "бунюэлевские" фильмы и делал; или как Феллини, который в конце своего творчества тоже не избежал "феллиниевских" картин. Наверное, Бергман потому и объявлял время от времени о своем уходе из кино, что боялся сделать "бергмановский" фильм.

Подобные опасения могут казаться неуместными, когда опыт прожитых лет и накопленное мастерство вроде бы должны надежно страховать от самоповторов и канонизации себя, но именно они-то, как правило, и усыпляют первооткрывательскую бдительность, тормозят движение вперед.

С момента "молчания" самого Бергмана-кинорежиссера в кинематографе выросла целая "семья Бергмана", прежде всего, из числа прямых его соратников, детей соратников, а также тех, кто экранизирует его прозу. "Благие намерения" перенес на экран датчанин Билле Август, "Воскресного ребенка" - сын Бергмана Даниэль. Сын бергмановского оператора Свена Нюквиста Карл-Густав поставил фильм "Женщина на крыше". А вот послужной список старших членов "семьи Бергманов", попробовавших себя в режиссуре: "Бык" Свена Нюквиста, "Катинка" Макса фон Сюдова, "Софи" и "Исповедальные беседы" Лив Ульман, два фильма Эрланда Юсефсона и т.д.

Легче всего отнестись к перечисленным работам снисходительно, отдав должное способностям их создателей, но и намекнув при этом на неизбежное якобы их эпигонство. Да, разные по своим художественным достоинствам, все это, несомненно, бергмановские фильмы, в той или иной степени наследуя открытия великого мастера, явно не портят общей картины мирового кино. Продолжение Бергмана неизбежно. Как неизбежно продолжение Стриндберга или продолжение Чехова. Впрочем, это уже фантазии будущего, а мы вели речь о фантазиях прошлого, фантазиях памяти, запечатленных в книге Бергмана "Картини".

Виктор Гульченко

СОДЕРЖАНИЕ

СНЫ. СНОВИДЕЦ

"Земляничная поляна"

"Час волка"

"Персона"

"Лицом к лицу"

"Шепоты и крики"

"Молчание"

ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ

"Травля" - "Портовый город"

"Тюрьма"

"Жажда"

ШУТОВСТВО . ШУТЫ

"Лицо"

"Ритуал"

"Вечер шутов"

"Змеиное яйцо"

"Из жизни марионеток"

"После репетиции"

НЕВЕРИЕ . ДОВЕРИЕ

"Седьмая печать"

"Как в зеркале"

"Причастие"

ДРУГИЕ ФИЛЬМЫ

"К радости" - "Лето с Моникой"

"Стыд"

"Страсть"

"На пороге жизни"

"Осенняя соната"

КОМЕДИИ. ЗАБАВЫ

Комическое - "Улыбки летней ночи"

"Волшебная флейта"

"Фанни и Александр"

=====
Моя пьеса начинается с того, что актер, спустившись в зал, душит
критика и по черной книжечке зачитывает все занесенные в нее унижения. Затем
окатывает зрителей блевотиной. После чего выходит и пускает себе пулю в лоб.
Из рабочего дневника, 19 июля 1964 года
=====

Глава 1

СНЫ. СНОВИДЕЦ

"Земляничная поляна"

"Час волка"

"Персона"

"Лицом к лицу"

"Шепоты и крики"

"Молчание"

=====

СНЫ. СНОВИДЕЦ

На имеющихся фотографиях мы аккуратно причесаны и вежливо улыбаемся
друг другу. Мы, все четверо, полностью поглощены проектом, который будет

называться "Бергман о Бергмане". Замысел состоял в том, чтобы три молодых всезнающих журналиста расспрашивали меня о моих фильмах. Это происходило в 1968 году, я только закончил "Стыд". Перелистывая эту книгу сегодня, я нахожу ее лживой. Лживой? Разумеется. Мои молодые собеседники воплощали в себе носителей единственно верного политического мировоззрения. К тому же они твердо знали, что мое время миновало, что новая, молодая эстетика оставила меня далеко позади. Несмотря на это, у меня ни разу не было повода пожаловаться на отсутствие вежливости или внимания с их стороны. Чего я не понимал во время интервью, так это того, что они осторожно реконструировали динозавра с любезного соизволения самого Чудища. Я произвожу впечатление человека не слишком искреннего, постоянно пребывающего начеку и довольно-таки боязливого. Даже на вопросы, носящие весьма неприятно-провокационный характер, отвечаю как-то вкрадчиво. Стараюсь вызвать симпатию. Взываю к пониманию, которого никоим образом быть не могло. Стиг Бьеркман в определенной степени представляет собой исключение. Он сам в начале своей карьеры был талантливым кинорежиссером.

Мы говорили о конкретных вещах, и основой нам служила наша общая профессия. Помимо этого если книга и заслуживает хоть одного доброго слова, так именно благодаря Бьеркману - это он подобрал и изысканно смонтировал весь богатейший иллюстративный материал.

=====

Мы, все четверо, полностью поглощены проектом. - Речь идет о книге (в форме интервью) "Бергман о Бергмане", написанной авторским коллективом в следующем составе: Стиг Бьеркман, Турстен Маннс, Иунас Сима. Русский перевод (в сокращении) опубликован в издании "Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино" (М., "Радуга", 1985, с. 125 - 271).

Бьеркман Стиг (р. 1938) - шведский кинокритик и режиссер. В 1964 - 1972 гг. - главный редактор журнала "Чаплин". В 1972 г. поставил документальный фильм "Мир Ингмара Бергмана".

=====

Я не обвиняю своих собеседников в странности достигнутого результата. С детским тщеславием и восторгом ждал я наших встреч. Представлял, с каким наслаждением и законной гордостью разверну перед ними дело моей жизни. Осознав же - чересчур поздно, - что цель-то у них совсем иная, начал притворяться и, как я уже говорил, бояться, праздновать труса.

После "Стыда" в 1968 году прошло, несмотря ни на что, много лет, было снято много фильмов. А потом я решил отложить камеру в сторону. Это произошло в 83-м. Я получил возможность обозреть сделанное и заметил, что охотно рассказываю о былом. Слушали меня вроде бы с интересом, и не только из вежливости или чтобы прищучить - поскольку я отошел от дел, опасности я уж точно не представлял.

Время от времени мы с моим другом Лассе Бергстремом обсуждали возможность создания новой книги "Бергман о Бергмане", но на этот раз более честной, более объективной. Бергстрем будет задавать вопросы, а я рассказывать - в этом заключалось единственное сходство с предыдущей. Так, подначивая друг друга, мы внезапно сели за работу. Я не мог предвидеть лишь одного: что подобное копание в прошлом окажется довольно-таки кровавым занятием. Кровавое занятие - звучит кроваво, но я не нахожу других слов: занятие было действительно кровавое.

По какой-то причине, о которой я раньше не задумывался, я упорно избегал просматривать собственные фильмы. Те немногие разы, когда в том появлялась нужда или же меня одолевало любопытство, я всегда, без единого исключения, независимо от того, что это была за картина, впадал в дикое возбуждение, ("Земляничная поляна": "Лицо Виктора Шестрема, его глаза...") ощущал неотложную потребность помочиться, опорожнить кишечник, трепетал от страха, был готов разразиться слезами, гневался, боялся, чувствовал себя несчастным, испытывал ностальгию, становился сентиментальным и так далее. Таким образом, из-за этого не вмещавшегося ни в какие планы урагана чувств я свои фильмы не смотрел. Вспоминал же о них вполне доброжелательно, даже о

плохих: я сделал все, что мог, и в тот раз было по-настоящему интересно. Ты только послушай, до чего интересно было именно в тот раз! И какое-то время я бродил по залитой мягким светом улице в кулисах памяти.

И вот, столкнувшись с необходимостью пересмотреть свои картины, я подумал: теперь-то, когда прошло уже столько времени - теперь-то я способен принять этот эмоциональный вызов. Некоторые опусы я сразу же отбросил. Их Лассе Бергстрем посмотрит в одиночестве. Он же как-никак кинокритик, человек закаленный, но непрожженный.

Созерцать результаты сорокалетней деятельности в течение целого года неожиданно оказалось работой на износ, порой невыносимой. Я пришел к безжалостному и решительному выводу, что чаще всего мои фильмы зарождались во внутренностях души, в моем сердце, мозгу, нервах, половых органах и, в последнюю очередь, в кишках. Картины были вызваны к жизни не имеющим имени желанием. Другое желание, которое можно назвать "радостью ремесленника", облекло их в образы чувственного мира.

Итак, мне предстояло указать источники и вытащить на свет божий расплывчатые рентгеновские снимки души. И сделать это, опираясь на записи, рабочие дневники, возвращенные воспоминания и, конечно же, на мудрый взгляд и объективное отношение семидесятилетнего человека к болезненным и наполовину стершимся переживаниям.

"Земляничная поляна"

Мне предстояло вернуться к своим фильмам и проникнуть внутрь, в их ландшафт. Дьявольская получилась прогулка. Прекрасный пример тому - "Земляничная поляна". На примере "Земляничной поляны" я могу продемонстрировать коварность моего сегодняшнего восприятия. Мы с Лассе Бергстромом смотрели этот фильм летним вечером в моем просмотровом зале на Форе. Копия была великолепная, меня до глубины души потрясло лицо Виктора Шестрема, его глаза, губы, хрупкий затылок с жидкими волосами, неуверенный, ищущий голос. По-настоящему брало за душу! На следующий день мы проговорили о картине много часов, я рассказывал о Викторе Шестреме, о наших сложностях и неудачах, но и мгновениях контакта и триумфа.

Следует заметить, что рабочий дневник со сценарием "Земляничной поляны" пропал. (Я никогда ничего не хранил, это своеобразное суеверие. Другие хранят, я - нет).

Когда мы позднее прочитали расшифрованную с магнитной ленты запись нашей беседы, я обнаружил, что не сказал ничего разумного по поводу того, как возник этот фильм. Процесс работы над сценарием совершенно изгладился в памяти. Я лишь смутно припоминал, что написал его в Каролинской больнице, куда меня поместили для общего обследования и подзарядки. Главным врачом был мой друг Стюре Хеландер, и потому я имел возможность посещать его лекции, посвященные новому и необычному явлению - психосоматическим расстройствам. Я лежал в крошечной палате, куда с трудом втиснули письменный стол. Окно выходило на север. Из него открывался вид на десятки километров вокруг. Год этот прошел в довольно-таки лихорадочной работе: летом 1956 года были завершены съемки "Седьмой печати". А далее последовали постановки в Городском театре Мальме: "Кошка на раскаленной крыше", "Эрик XIV" и "Пер Гюнт", премьера которого состоялась в марте 1957 года. После чего я почти два месяца находился в Каролинской больнице. Съемки "Земляничной поляны" начались в начале июля и закончились 27 августа. И я немедленно вернулся в Мальме, чтобы поставить там "Мизантропа".

Зиму 56-го я помню туманно. Каждый шаг вглубь этого тумана причиняет боль. Из кипы писем вдруг выскакивает отрывок письма совсем другого сорта. Оно написано в Новый год и, очевидно, адресовано другу Хеландеру: "...на следующий день после крещенских праздников начали репетировать "Пер Гюнта",

все было бы хорошо, если бы не мое дурное самочувствие. Трупна на уровне, а Макс будет великолепен, это можно утверждать уже сейчас. Тяжелее всего по утрам - никогда не просыпаюсь позже половины пятого, внутренности выворачивает наизнанку. И одновременно горелка страха выжигает душу. Не знаю, что это за страх, он не поддается описанию. Возможно, я просто боюсь оказаться не на высоте. По воскресеньям и вторникам (когда у нас нет репетиций) я чувствую себя лучше".

=====

... а Макс будет великолепен... Речь идет о Максе фон Сюдове, настоящее имя Карл Адольф, (р. 1929) - шведском актере театра и кино, сыгравшем у Бергмана в 1956 - 1970 гг. в 11-ти фильмах. В спектакле "Пер Гюнт" по пьесе Ибсена он сыграл главного героя.

=====

И так далее. Письмо не отослано. Вероятно, я полагал, что чересчур разнылся, а нытье бессмысленно. Я не очень-то терплю нытье - ни свое собственное, ни чужое. Неизмеримое преимущество и в то же время недостаток режиссерского труда состоит в том, что здесь не бывает виновных. Практически каждый человек при случае может кого-то обвинить или на что-то сослаться. Но не режиссеры. Они обладают непостижимой возможностью создавать собственную действительность или судьбу, или жизнь, или назовите это как хотите. Я не раз обретал утешение в данной мысли, горькое утешение, приправленное долей досады.

По дальнейшем размышлении, сделав еще один шаг в расплывчатое пространство "Земляничной поляны", я под покровом трудовой сплоченности и коллективных усилий обнаруживаю отрицательный хаос человеческих отношений. Развод с моей третьей женой все еще вызывал сильную боль. Это было необычное переживание - любить человека, с которым ты не можешь жить. Милая творческая близость с Биби Андерссон начала разваливаться, не помню по какой причине. Я отчаянно враждовал с родителями, с отцом не желал и не мог говорить. С матерью мы то и дело заключали временное перемирие, но слишком много было там спрятанных в гардеробах трупов, слишком много Воспалившихся недоразумений. Мы старались изо всех сил, потому что оба хотели заключить мир, но нас преследовали постоянные неудачи.

=====

Андерссон Биби (р. 1935) - шведская актриса. Впервые снялась у Бергмана в 1951 г. в рекламном ролике. С 1955-го по 1973 г. сыграла у него в 10-ти фильмах.

=====

Мне представляется, что именно в этом крылось одно из сильнейших побуждений, вызвавших к жизни "Земляничную поляну". Представив себя в образе собственного отца, я искал объяснения отчаянным схваткам с матерью.

Мне казалось, будто я понимаю, что был нежеланным ребенком, созревшим в холодном чреве и рожденным в кризисе - физическом и психическом. Дневник матери позднее подтвердил мои догадки, она испытывала двойственное чувство к своему несчастному, умирающему дитяте.

В каком-то выступлении или интервью в газете или на телевидении я упомянул, что лишь много позднее понял смысл имени главного героя - Исаак Борг. Как и все, что говорится в средствах массовой информации, это ложь, вполне вписывающаяся в серию более или менее ловких приемов, с помощью которых создается интервью. Исаак Борг = И Б = Is (лед) Borg (крепость). Просто и банально. Я смоделировал образ, внешне напомилавший отца, но, в сущности, то был от начала и до конца я сам. Я, в возрасте тридцати семи лет, отрезанный от человеческих взаимоотношений, отрезающий человеческие взаимоотношения, самоутверждающийся, замкнувшийся неудачник, и притом неудачник по большому счету. Хотя и добившийся успеха.

И талантливый. И основательный. И дисциплинированный. Я блуждал в тщетных поисках отца и матери. Поэтому-то заключительная сцена "Земляничной поляны" несет сильный заряд тоски и желаний: Сара, взяв за руку Исаака Борга, ведет его на освещенную солнцем лесную опушку. По ту сторону пролива

он видит своих родителей. Они машут ему руками. Вся история пронизана многократно варьируемым лейтмотивом: поражения, бедность, опустошенность, никакого помилования. Каким-то способом, - каким не знаю, и тогда не знал, - но "Земляничной поляной" я взывал к родителям: увидите меня, поймите меня и - если можете - простите.

В книге "Бергман о Бергмане" я довольно подробно рассказываю об одной автомобильной поездке ранним утром в Уппсалу. Как у меня вдруг возникло желание посетить бабушкин дом на Тредгордсгатан. Как я, стоя на пороге кухни, в какой-то волшебный миг испытал возможность вернуться в детство. Это достаточно неприятная ложь. На самом деле я постоянно живу в своем детстве, брожу по сумеречным этажам, гуляю по тихим уппсальским улицам, стою перед дачей и слушаю, как шумит листва огромной сдвоенной березы. Перемещение происходит мгновенно. В сущности, я все время живу во снах, а в действительность лишь наношу визиты.

В "Земляничной поляне" я без малейших усилий и вполне естественно перемещаюсь во времени и пространстве, от сна к действительности. Не припомню, чтобы само движение причиняло мне какие-либо технические сложности. То самое движение, которое позднее - в "Лицом к лицу" - создаст непреодолимые проблемы. Сны были в основном подлинные: опрокидывающийся катафалк с открытым гробом, закончившийся катастрофой экзамен, прилюдно совокупляющаяся жена (этот эпизод есть уже в "Вечере шутов").

Таким образом, главная движущая сила "Земляничной поляны" - отчаянная попытка оправдаться перед отвернувшимися от меня, выросшими до мифических размеров родителями, попытка, с самого начала обреченная на неудачу. Лишь много лет спустя мать и отец обрели в моих глазах нормальные пропорции - растворилась и исчезла инфантильно-ожесточенная ненависть. И наши встречи наполнились доверительностью и взаимопониманием.

Итак, я забыл причины, побудившие меня к созданию "Земляничной поляны". Когда пришла пора говорить, мне нечего было сказать. Загадочное обстоятельство, со временем вызывавшее все больший интерес - по крайней мере, у меня.

Сейчас я убежден, что этот провал в памяти, эта забывчивость связаны с Виктором Шестрем. Когда мы работали над картиной, разница в возрасте была велика. Сегодня ее практически не существует.

Как художник Шестрем с самого начала затмевал всех. Он создал картину, по значимости превосходящую все остальное. Первый раз я посмотрел ее в пятнадцать лет. Теперь я смотрю этот фильм раз в год, каждое лето, либо в одиночестве, либо в компании людей помоложе. И отчетливо вижу, какое влияние, вплоть до мельчайших деталей, оказал фильм "Возница" (был поставлен Шестрем по роману Сельмы Лагерлеф, 1921 г.) на мое профессиональное творчество. Но это уже совсем другая история.

Виктор Шестрем был превосходным рассказчиком, остроумным, увлекательным - особенно в присутствии молодых красивых дам. Чертовски обидно, что в то время еще не пользовались магнитофоном.

Все внешнее легко восстановить в памяти. Лишь одного я не понимал вплоть до сегодняшнего дня - Виктор Шестрем вырвал у меня из рук текст, сделал его своим, вложил свой опыт: собственные муки, мизантропию, отчужденность, жестокость, печаль, страх, одиночество, холод, тепло, суровость, скуку. Оккупировав мою душу в образе моего отца, он превратил ее в свою собственность - не оставив мне ни крошки! И совершил это с независимостью и одержимостью великой личности. Мне нечего было добавить, ни единого сколько-нибудь разумного или иррационального пояснения. "Земляничная поляна" перестала быть моей картиной - она принадлежала Виктору Шестрему.

Вероятно, весьма знаменательно, что, когда я писал сценарий, у меня ни на мгновение не возникла мысль о Шестреме. Его кандидатуру предложил Карл Андерс Дюмлинт (1898 - 1961) - директор "Свенск Фильминдастри" в 1942 - 1961 гг.). Кажется, я довольно долго сомневался.

=====

Шестрем Виктор (1879 - 1960) - актер и режиссер. В шведском кино - с

1912 г. В 1923 - 1930 гг. работал в Голливуде. У Бергмана снимался в двух картинах: "К радости" и "Земляничная поляна". О Викторе Шестреме Бергман написал в "Латерне Магике" (с. 177 - 179).

=====

"Час волка"

Мне сначала никак не удавалось найти рабочий дневник по "Часу волка", и вдруг он оказался передо мной. Демоны иногда помогают. Но надо быть начеку. Порой их помощь может загнать тебя в ад. Записи начинаются 12 декабря 1962 года. "Я только что закончил "Причастие". В каком-то приступе отчаянного энтузиазма и усталости принимаюсь за осуществление этого проекта. Должен был поехать в Данию, писать набросок, заработать миллион. Три дня и три ночи паники, духовного и физического запора. После чего я сдался. Существует ведь определенная грань, когда самодисциплина из чего-то положительного превращается в чертовски вредное насилие над собой. Я сдался, написав две страницы и съев упаковку слабительного..."

Этого я не помню. Помню, что был в Дании, собираясь что-то написать. Возможно, речь идет о синопсисе по роману Яльмара Бергмана (1883 - 1931) "Начальница госпожа Ингеборг". Ингрид Бергман очень хотелось осуществить эту идею.

=====

Бергман Ингрид (1915 - 1982) - шведская киноактриса, приглашенная в 1939 г. в Голливуд и покинувшая его в 1949 г., чтобы сниматься в фильмах Росселини. У Бергмана снималась в фильме "Осенняя соната". Оставила воспоминания о встречах с Бергманом и съемках фильма: Ингрид Бергман (и Алан Берджес). Моя жизнь. М., "Радуга", 1988, с. 463 - 478. Ингмар Бергман написал о работе с актрисой в "Латерне Магике" (с. 181 - 183).

=====

Как хорошо вернуться домой. Напряжение отпустило, по крайней мере, временно. Вылазки в неустойчивость никогда не бывают особо творческими.

Одно, во всяком случае, ясно: я займусь "Моими потерпевшими кораблекрушение". Безо всяких обязательств установлю, действительно ли нам есть, что сказать друг другу или же все это недоразумение, связанное с моим желанием очутиться в красивых экстерьерах. Потому что, в сущности, все началось с тоски по морю. Пожить на Туре, посидеть на березовом бревне, до бесконечности любясь волнами. Потом, наверное, этот широкий белый песчаный пляж, совершенно нереальный и такой удобный. Ровный песок и набегающие волны. Так что теперь остается лишь приступить к делу. Я знаю следующее: в разгар маскарада роскошный пароход тонет поблизости от какой-то необитаемой группы островов посреди океана. Несколько человек выбираются на берег. Только намеки, никаких указаний или выяснений. Стихии, обузданные, как в театре. Ни малейшего реализма. Все должно быть ослепительно чистым, чуть легкомысленным, XVIII век, нереальное, сверхреальное, фантастические краски.

Я на пути к своего рода комедии: Мне кажется, это должно стать многозначным раздвоением на желания и сны. Целая серия загадочных личностей. Просто поразительно, как они появляются и исчезают, но, разумеется, он не слишком хорошо следит за своими персонажами. Теряет их и потом вновь находит.

Затем я пишу самому себе: "Терпение, терпение, терпение, терпи, терпение, без паники, успокойся, не бойся, не поддавайся усталости, не считай сразу же, что все это очень скучно. То время, когда тебе удавалось создать сценарий за три дня, давно прошло".

Но вот дело сдвинулось: "Да, уважаемые дамы, я видел громадную рыбу, может, даже не рыбу, а скорее подводного слона, или же то был бегемот, или совокупляющийся морской змей! Я был на Глубоком Месте в горной расщелине,

сидел там в тишине и спокойствии".

Потом "Я" обретает более четкие контуры: "Я был одним из самых выдающихся в мире артистов эстрады. В этом качестве и отправился в круиз. Меня наняли за весьма приличный гонорар. Провести какое-то время на море и в покое, прийти в себя - все это представлялось мне чем-то необычайно привлекательным..."

Но, честно говоря, я приближаюсь к тому возрасту, когда деньги не имеют больше никакого значения. Теперь я живу один, за плечами несколько браков. Они обошлись мне в кругленькую сумму. У меня много детей, которых я либо знаю довольно мало, либо вовсе не знаю. Мои человеческие неудачи заслуживают внимания. Поэтому я прилагаю все силы, чтобы быть превосходным артистом эстрады. Хотел бы в тоже время заметить, что я не какой-нибудь импровизатор. Свои номера я готовлю самым тщательным образом, чуть ли не с педантизмом. За то время, что мы провели здесь на острове после кораблекрушения, я записал немало новых заготовок, которые, как я надеюсь, сумею разработать после возвращения в студию.

27 декабря: Как дела с моей комедией? Ну, кое-что сдвинулось с места. А именно - мои Призраки. Призраки дружелюбные, жестокие, веселые, глупые, страшно глупые, милые, горячие, теплые, холодные, тупые, боязливые. Они все активнее плетут против меня заговор, становятся таинственными, двусмысленными, странными, иногда угрожающими. Так что все идет, как идет. У меня появляется предупредительный Спутник, который снабжает меня различными идеями и грезами. Постепенно он, однако, меняется. Становится грозным и беспощадным.

Некоторые восприняли "Час волка" как шаг назад по сравнению с "Персоной". Но все не так просто. "Персона" была удачным прорывом, давшим мне мужество продолжить поиски неведомых путей. Эта картина в силу разных причин более откровенна. В ней есть за что ухватиться: кто-то молчит, кто-то говорит - конфликт. А "Час волка" расплывчатее: сознательный формальный и мотивированный распад. Сегодня, когда я вновь смотрю "Час волка", я понимаю, что фильм повествует о скрытой и строго оберегаемой раздвоенности, проявляющейся и в ранних моих фильмах, и в поздних: Аман в "Лице", Эстер в "Молчании", Тумас в "Лицом к лицу", Элисабет в "Персоне", Измаил в "Фанни и Александре". Для меня "Час волка" важен, поскольку представляет собой попытку проникнуть в труднодоступную проблематику, предварительно очертив ее границы. Я осмелился сделать несколько шагов, но не преодолел всего пути.

Если бы я потерпел неудачу с "Персоной", я ни за что бы не рискнул поставить "Час волка". Этот фильм не шаг назад. Это неуверенный шаг в нужном направлении. На гравюре Акселя Фриделля изображена группа карикатурных людоедов, готовых наброситься на крошечную девочку. Все ждут, когда в погруженной в сумрак комнате погаснет восковая свеча. Девочку охраняет дряхлый старик. Укрывшийся в тени истинный Людоед в костюме клоуна дожидается, когда догорит свеча. Во мраке там и сям видны устрашающие фигуры.

=====

На гравюре Акселя Фриделля... Речь идет об иллюстрации шведского графика Акселя Фриделля (1894 - 1935) к роману Ч. Диккенса "Лавка древностей".

=====

Предполагаемая заключительная сцена: я вешаюсь на потолочной балке, делаю то, что вообще-то давно собирался, дабы подружиться с моими Призраками. Они ждут внизу, у моих ног. После самоубийства - праздничный ужин - распахиваются двойные двери. Под звуки музыки (паваны) я под руку с Дамой приближаюсь к столу, ломящемуся от яств.

У "Я" есть любовница. Она живет на материке, но летом ведет мое хозяйство. Это крупнотелая, молчаливая, миролюбивая женщина. Мы вместе плывем на остров, вместе ходим по дому, вместе ужинаем. За обедом я выдал ей хозяйственные деньги. Внезапно она начала смеяться. У нее выпал зуб. Когда она смеялась, это было заметно, и она смущалась. Не стану утверждать, будто

она красива, но мне с ней хорошо, и я прожил с ней пять лет.

"Причастие", если хотите, представляет собой нравственную победу и разрыв. Потребность нравиться публике всегда вызывала у меня неловкость. Моя любовь к зрителю складывалась непросто, с сильной примесью боязни не угодить. В основе художественного самоутешения лежало и желание утешить зрителя: подождите, не все так страшно! Страх потерять власть над людьми... Мой законный страх потерять хлеб насущный. Тем не менее, порой возникает гневливая потребность обнажить оружие, отбросить всяческую лезть. С риском быть вынужденным пойти на двойные компромиссы в дальнейшем (кинематограф не отличается особой деликатностью в отношении собственных анархистов), однажды распрямиться и без признаков сожаления или дружелюбия показать мучительную для человека ситуацию - это воспринимается как освобождение. Кары, по-видимому, не избежать. У меня до сих пор не стерлись тягостные воспоминания о приеме, оказанном "Вечеру шутов" - моей первой попытке в этом жанре.

Разрыв тоже носит мотивационный характер. "Причастием" я прощаюсь с религиозными дебатами и отчитываюсь о результатах. Возможно, это гораздо важнее для меня, чем для зрителей. Фильм этот - надгробный памятник болезненному конфликту, который воспаленным нервом пронизывал всю мою сознательную жизнь. Изображения божества разбиты, но мое восприятие человека как носителя священного предназначения осталось нетронутым. Операция наконец-то завершена.

Итак, это был 1962 год, рождественские праздники. С тех пор людоеды из "Часа волка" не давали о себе знать почти два года. В день закрытия сезона Драматического театра 15 июня 1964 года я вывалился из театра в полнейшем изнеможении. Состоялась премьера "Молчания", и господа, сдававшие нам раньше дом на Урне, больше не желали видеть нас у себя. Они считали, что порядочные дачники не должны делать неприличные фильмы. Мы весь год мечтали провести лето на острове - Кэби тоже работала на износ, попасть в это тихое, уединенное место, куда надо добираться на пароходике. И вот пришлось все лето провести в Юрскольме, и чувствовали мы себя неважно. Было ужасно жарко, я обосновался в комнате для гостей, выходящей на северную сторону и дававшей хоть какую-то прохладу. Ивар Лу-Юханссон (шведский писатель (1901 - 1990) как-то говорил про струйку молока, напоминающую дояркам "белую плетку". Такой же "белой плеткой" для руководителя театра становится необходимость непрерывно читать пьесы. Если мы ставим за сезон 22 пьесы, то это составляет примерно 10 процентов того, что прочитывает руководитель театра. Чтобы освободиться от гнетущих мыслей о следующем театральном сезоне, я засел за сценарий фильма. Я окружил себя музыкой и тишиной, что пробудило агрессивные чувства с обеих сторон, поскольку Кэби работала за роялем в гостиной. То был изощренный акустический террор. Иногда я брал машину, ехал на Даларе, садился на скалу и, вздыхая, любовался фьордами.

=====

Кэби тоже работала на износ... Имеется в виду Кэби Ларетеи - четвертая жена Ингмара Бергмана, пианистка. См. о ней в "Латерне Магике". Бергман снял Кэби Ларетеи в документальном фильме "Даниэль"; она сыграла в его фильме "Фанни и Александр". В браке Бергмана и Кэби Ларетеи родился сын Даниэль Себастиан, в дальнейшем - кинорежиссер.

=====

В таком вот настроении я начал записывать "Людоедов": словно издыхающий дождевой червяк, я выбираюсь из кресла и подползаю к письменному столу, чтобы приступить к формулированию своих мыслей. Непривычно и противно. Стол скрипит и трясется от каждой чертовой буквы. Надо сменить стол. Может, лучше сесть в кресло. Я сажусь в кресло, кладу на колени подушку. Лучше, но все равно плохо. Ручка, кстати, ни к черту. Хотя в комнате прохладно. Пожалуй, несмотря ни на что, останусь здесь, в комнате для гостей. Резюме: речь идет об Альме. Ей 28 лет, бездетная.

Так начинается история про "Людоедов". Я перевернул перспективу так, что на происходящее мы смотрим глазами Альмы. Если из всего этого получится

игра, созданная в процессе торжественного самосозерцания при наличии массы немотивированного высокомерия, с одной стороны, и встреченная рассеянным интересом, с другой, тогда это бессмысленно. Бессмысленно это может быть в любом случае.

Вполне можно сказать, что это уже вовсе не комедия. Изнеможение не означает, что ты начинаешь упрощать, наоборот, ты усложняешь - приступив к делу, делаешь чересчур много. Включаются все запасные аккумуляторы, число оборотов растёт, способность критической оценки снижается, и ты принимаешь неверные решения, притом, что уже не способен принять правильные. В "Часе волка" тем не менее, нет и следа подобного рода изнеможения. Хотя картина и поставлена в напряженный период руководства "Драматеном", диалоги в ней выдержаны в строгом стиле, правда чуть более литературном, чем нужно, но это не мешает. Хотел бы на мгновение вернуться к эротическому мотиву: я имею в виду сцену, которая мне кажется удачной. Сцену, где Юхан убивает укусившего его маленького демона. Просчет лишь в одном: демон должен был бы быть голым! А если уж пойти дальше, то и Юхан тоже должен был бы быть голым. У меня мелькнула такая мысль, когда мы снимали эпизод, но не хватило сил, или я не осмелился, или у меня не хватило сил осмелиться предложить это Макс фон Сюдову. Будь оба актера обнаженными, сцена приобрела бы грубую отчетливость. Демон, повиснув на Юхане, впивается зубами ему в спину, и Юхан с оргиастической силой расшибает его о скалу.

Далее: почему Линдхорст гримирует Юхана перед его любовным свиданием с Вероникой Фоглер? Нам же с самого начала ясно, что страсть его есть страсть без чувств, эротическая одержимость. Нам становится об этом известно уже из первой сцены. А потом Альма читает запись из дневника Юхана, откуда мы понимаем, что его связь с Вероникой была катастрофой. Линдхорст, превратив его с помощью грима в нечто Среднее между клоуном и женщиной, надевает на него шелковый халат, что придает ему еще больше женственности. Белые клоуны многозначны: красивые, жестокие, опасные, балансирующие на грани между смертью и деструктивной сексуальностью. Беременная Альма олицетворяет все живое. Точно как говорит Юхан: "Если бы день за днем я терпеливо рисовал тебя...". Без всяких сомнений, именно демоны разлучают шутивно, решительно и ужасно - Юхана и Альму. Когда Юхан и Альма ветренным рассветом возвращаются из замка домой, она говорит: "Нет, я от тебя убежать не собираюсь, как бы мне ни было страшно. И вот еще что: Они хотят нас разлучить. Они хотят заполучить тебя; если я останусь с тобой, это будет сделать гораздо труднее. Они не заставят меня убежать от тебя, сколько бы ни пытались. Я остаюсь, да, остаюсь. Я остаюсь с тобой до тех пор, пока...". После попытки разрешить их отношения оружием Юхану надо выбирать. Он выбирает сон демонов вместо действительности Альмы. Я приблизился к проблематике, доступной, в сущности, лишь поэзии или музыке.

Мое воспитание, без всяких сомнений, создавало благодатную почву для демонов невроза. Это я попытался объяснить в "Латерне Магике": В основе нашего воспитания лежали такие понятия, как грех, признание, наказание, прощение и милосердие, конкретные факторы отношений детей и родителей между собой и Богом. В этом была своя логика, которую мы принимали и, как мы полагали, понимали. Таким образом, наказания были сами собой разумеющимися, их целесообразность никогда не подвергалась сомнению. Порой они бывали скорыми и незамысловатыми, вроде оплеух и шлепков по заднице, но иногда принимали весьма изощренные, отточенные поколениями формы.

Прегрешения посерьезнее наказывались по всей строгости. Сначала выяснялось, в чем преступление. Потом преступник признавался в содеянном в низшей инстанции, то есть в присутствии гувернанток, матери или кого-нибудь из многочисленных безмолвных родственников, в разное время живших в пасторском особняке. За признанием немедленно следовал бойкот, с провинившимся никто не разговаривал, не отвечал на вопросы. Это должно было, как я понимаю, заставить виновного мечтать о наказании и прощении. После обеда и кофе стороны вызывались в кабинет к отцу. Там возобновлялись допросы и признания. После чего приносили прут для выбивания ковров, и преступник сам решал,

сколько ударов он, по его мнению, заслужил. Определив меру наказания, доставали зеленую, туго набитую подушку, с виновного стягивали штаны, клали его животом вниз на подушку, кто-нибудь крепко держал его за шею, и приговор приводился в исполнение.

Не могу утверждать, что было очень больно, боль причиняли сам ритуал и унижение. Брату приходилось хуже. Не один раз мать, сидя у его кровати, клала примочки ему на спину, исполосованную до крови розгами. Получив причитающиеся удары, следовало поцеловать отцу руку, затем произнести слова прощения, с души падал тяжкий камень греха, чувство освобождения и милосердия проникало в сердце. И хотя в тот день приходилось ложиться спать без ужина и вечернего чтения, облегчение было велико. Существовало также и своего рода спонтанное наказание, весьма неприятное для ребенка, боявшегося темноты, а именно - длительное или кратковременное заключение в особую гардеробную. Кухарка Альма рассказывала, будто как раз в этой гардеробной обитало крошечное существо, обгрызавшее большие пальцы ног у злых детей. Я отчетливо слышал, как кто-то шевелится во мраке, ужас обуревал меня, не помню уж, что я предпринимал - наверное, пытался залезть на полки или уцепиться за крюки, лишь бы спасти пальцы ног. Этот мотив возвращается в "Фанни и Александре". Но к тому времени я уже был на виду и мог лепить образы без дрожи в руках, без личной вовлеченности. И делал это в "Фанни и Александре" с удовольствием. В "Часе волка" нет ни отстраненности, ни объективности. Там я просто-напросто поставил эксперимент, оказавшийся, судя по всему, жизнеспособным, но копые было брошено наугад, в темноту. И чуть-чуть пролетело мимо цели.

Когда-то я поспешил раскритиковать "Час волка", очевидно, потому, что фильм затрагивал так старательно вытесненные стороны моей личности. Для "Персоны" характерны яркий свет, бесперебойная резкость. "Час волка" разыгрывается в сумеречной стране. К тому же в нем использованы и обыграны новые для меня элементы - романтическая ирония, фильм призраков. Меня до сих пор веселит сцена, где Барон совершенно свободно ходит по потолку, говоря: "Не обращайтесь внимания, это я потому, что ревную". И я улыбаюсь, когда старая дама снимает с себя лицо, объясняя, что так она лучше слышит музыку. А потом кладет глаз в бокал.

На ужине в замке демоны выглядят вполне нормальными, хотя и несколько странными. Они прогуливаются по парку, беседуют, показывают кукольный спектакль. Все довольно мирно. Но они живут жизнью приговоренных, в состоянии непереносимой боли, в вечно запутанных взаимоотношениях. Они впиваются друг в друга зубами, пожирая души друг друга. На краткий миг их муки притупляются - когда в кукольном театрике играют "Волшебную флейту". Музыка дарит несколько мгновений мира и покоя. Камера панорамирует по лицам всех присутствующих. Ритмизация текста - код: Па-ми-на означает любовь. Жива ли еще любовь? *Pamina lebet noch*, любовь еще жива. Камера останавливается на Лив: это двойное объяснение в любви. Лив была беременна Линн. Линн родилась в тот самый день, когда мы снимали появление Тамино у дворца. Юхан превращен в какое-то удивительное существо-андрогина, Вероника лежит голая и якобы мертвая на столе патологоанатома. Невероятно замедленным движением он дотрагивается до нее. Она пробуждается, раздражается смехом и начинает, кусая, целовать его. Демоны, ждавшие этого момента, с удовольствием наблюдают эту сцену. Они мелькают на заднем плане, сидят и лежат, сбившись в группки, некоторые взлетели на окно и под потолок. Тогда Юхан говорит: "Благодарю вас, зеркало разбито, но что отражают осколки?"

На этот вопрос я не сумел дать ответ. Эти же слова произносит Петер в картине "Из жизни марионеток". Обнаружив во сне, что его жена убита, он говорит: "Зеркало разбито, но что отражают осколки?" У меня до сих пор нет подходящего ответа.

=====

Лив была беременна Линн... Речь идет о Лив Ульман (р. 1939) - норвежской актрисе театра и кино, в дальнейшем кинорежиссере. В кино - с 1962 г. У Бергмана сыграла в 1966 - 1978 гг. в 9 фильмах. В 1996 г.

поставила по сценарию Бергмана телефильм "Исповедальные беседы". Лив Ульман написала о работе с Бергманом в книге "Изменения" (М., "Искусство", 1987, с.144 - 169). Бергман откликнулся на ее книгу в "Латерне Магике" Линн Ульман - дочь Ингмара Бергмана и Лив Ульман. Бергман снимал ее в эпизодах фильмов "Шепоты и крики" и "Осенняя соната".

=====

"Персона"

Думаю, что "Персона" в высшей степени связана с моей деятельностью на посту руководителя "Драматена". Этот опыт стал своего рода стимулятором, подстегнувшим быстрое созревание и жестоким самоочевидным способом конкретизировавшим мое отношение к профессии.

Я как раз закончил работу над "Молчанием", которое уже обрело собственную жизнь и силу. То, что я потом ввязался в постановку "Не говоря уж обо всех этих женщинах", было уступкой моей лояльности к "Свенск Фильминдастри" и еще одним доказательством моей удручающей неспособности нажать на тормоза. Меня назначили руководителем "Драматена" на Рождество 1962 года. Мне следовало бы немедленно известить "СФ" о том, что все предлагаемые съемки на неопределенное время откладываются. Как это ни печально, но я не считал возможным или разумным остановить съемки, подготовка к которым велась так долго.

Преисполненный бесстрашного оптимизма и необъяснимого желания работать, я сказал и министру просвещения, предложившему мне возглавить театр, и самому себе: "Я справлюсь".

В Новом, 1963 году я явился в качестве только что назначенного руководителя в театр, находившийся в состоянии распада. Ни репертуара, ни контрактов с актерами на будущий сезон не было и в помине. Организационно-административная сторона дела никуда не годилась. Реконструкция здания, проводившаяся поэтапно, была приостановлена из-за отсутствия денег. Я попал в неразрешимую и невероятно запутанную ситуацию. Я обнаружил, что моя задача не ограничивается тем, чтобы улучшить биение художественного пульса и привлечь зрителей на спектакли. Речь шла об организации всей деятельности снизу доверху.

Работа, без сомнения, увлекла меня. Первый год прошел весело. Нам везло. Зажигались красные фонари, цифры посещаемости поползли вверх. Я вынес даже два сокрушительных провала, которыми завершился сезон. В одну и ту же июньскую неделю 1964 года состоялись мои премьеры: "Три ножа из Вей" по пьесе Харри Мартинсона в "Драматене" и "Не говоря уж обо всех этих женщинах" в кино.

Я вернулся в театр осенью 1964 года, и сезон ознаменовался парочкой весьма удачных постановок. Я поставил "Гедду Габлер" Ибсена с Гертруд Фрид и "Дон Жуана" Мольера. Но сопротивление и в Доме, и вне его крепло. В конце сезона "Драматен" предпринял превратившуюся в сплошной кошмар поездку в Эребру на открытие нового театра. Люди вокруг умирали или тяжело заболели. У меня у самого температура подскочила до 39 градусов, но я, тем не менее, поехал. Кончилось это двусторонним воспалением легких и острым пенициллиновым отравлением.

Я был выбит из колеи и все-таки пытался заниматься театром. В конце концов, в апреле меня положили в Софияхеммет, чтобы провести курс адекватной терапии. Я начал писать "Персону", в основном с целью поупражнять руку. Работа над "Людоедами" к тому моменту была уже прекращена. И "СФ", и я сам осознали, что осуществить за лето такой грандиозный проект нереально. В плане образовалась дыра, не хватало одного фильма. Именно тогда я и сказал: "Не будем терять надежды. Я все-таки постараюсь сделать картину."

Сомнительно, что из этого что-нибудь выйдет, но попытаться-то мы можем". Поэтому в апреле 1965 года я взялся за перо. Происходило это на фоне плохо вылеченного воспаления легких. Но было также и следствием смрадного обстрела, которому я подвергался в своем руководящем кресле. Я задумался: а почему я, собственно говоря, занимаюсь этим? Почему меня это интересует. Не сыграл ли театр свою роль до конца? Не взяли ли другие силы на себя задачу искусства? У меня имелись веские причины для подобного рода размышлений. Дело было не в отвращении к собственной профессии. Хотя я человек невротического склада, мое отношение к профессиональной работе всегда отличалось поразительным отсутствием всяких неврозов. Я обладал способностью запрягать демонов в танк. Они были вынуждены приносить пользу. И в то же время наедине мудрили меня и сбивали с толку. Директор блошиного цирка, как известно, позволяет артистам сосать свою кровь. Итак, я пребывал в Софийхеммет. Постепенно я стал понимать, что моя деятельность в качестве руководителя театра мешает творчеству. Я гонял двигатель на высоких оборотах, и двигатель изрядно растряс кузов. Посему требовалось написать нечто такое, что избавило бы меня от ощущения ничтожности и топтания на месте. Это эмоциональное состояние довольно точно отражено в наблюдении, записанном мной при получении голландской премии Эразма.

Я назвал этот опус "Змеиная кожа" и опубликовал как предисловие к "Персоне": Художественное творчество у меня всегда выражалось в чувстве голода. С тихим удовольствием отмечая эту потребность, я ни разу за всю свою сознательную жизнь не задался вопросом, почему возникает этот настойчиво требующий удовлетворения голод. Теперь, в последние годы, когда эта потребность пошла на убыль, мне представляется нужным выяснить причины моей деятельности.

По ранним детским воспоминаниям я непременно должен был продемонстрировать, чего добился: успехи в рисовании, умение стукнуть мячом о стенку, первые гребки в воде. Помню, я чувствовал сильнейшую потребность обратить внимание взрослых на эти проявления моего присутствия в мире. Я всегда считал, что окружающие меня люди выказывают слишком мало интереса к моей персоне. Когда действительности оказывалось недостаточно, я принимался фантазировать и развлекал ровесников невероятными историями о моих тайных подвигах. То была опасная ложь, которая неизменно опровергалась трезвым скепсисом окружающих. В конце концов, я вышел из общего круга, сохранив мир грез для себя одного. Довольно скоро ищущий общения, одержимый фантазиями ребенок превратился в оскорбленного, извортливого мечтателя. Но праздный мечтатель является художником только в своих мечтах. То, что моим способом выражения станет кинематограф, было вполне самоочевидно. Я достигал понимания на языке, обходившемся без слов, которых мне не хватало, без музыки, которой я не владел, без живописи, которая меня не трогала. Внезапно у меня появилась возможность общаться с окружающим миром на языке, идущем буквально от сердца к сердцу путями, чуть ли не сладострастно избегающими контроля интеллекта.

С долго сдерживаемой детской жадностью я набросился на своего медиума и двадцать лет без устали, в каком-то неистовстве передавал сны, чувственные переживания, фантазии, приступы безумия, неврозы, судороги веры и беззастенчивую ложь. Мой голод был неутолим. Деньги, известность и успех были поразительными, но в основе своей безразличными для меня результатами этого буйства. Этим я вовсе не хочу умалить того, что у меня случилось. Искусство как самоудовлетворение может, безусловно, иметь определенное значение - в первую очередь для художника. Таким образом, если быть до конца откровенным, я воспринимаю искусство (не только киноискусство) как нечто несущественное. Литература, живопись, музыка, кино и театр сами начинают себя и сами себя производят на свет. Возникают и исчезают новые мутации, новые комбинации, движение извне кажется нервозно-жизнедеятельным - величественное рвение художников спроецировать для самих себя и, для все более скучающей, публики картину мира, уже не интересующегося ни их мнением, ни их вкусами. В немногочисленных заповедниках художников карают, считая

искусство опасным и потому достойным удушения или контроля. В основном же, однако, искусство свободно, бесстыдно, безответственно, как сказано: движение интенсивно, почти лихорадочно и напоминает, как мне представляется, змеиную кожу, набитую муравьями. Сама змея давно мертва, съедена, лишена яда, но оболочка, наполненная суетливой жизнью, шевелится.

Я надеюсь, я убежден в том, что другие обладают более сбалансированным и мнимо объективным восприятием. И если я, несмотря на всю эту скуку, несмотря ни на что, утверждаю, что хочу заниматься искусством, то делаю это по одной простой причине. (Я отбрасываю чисто материальные соображения). Причина - любопытство. Безграничное, неутоляемое, постоянно обновляющееся, нестерпимое любопытство толкает меня вперед, ни на минуту не оставляя в покое, полностью заменяя жажду общности, которую я испытывал в былые времена. Чувствую себя осужденным на длительный срок узником, внезапно выброшенным в грохот и вой жизни. Меня охватывает неумное любопытство. Я отмечаю, наблюдаю, у меня ушки на макушке, все нереально, фантастично, пугающе или смешно. Я ловлю летящую пылинку, возможно, это фильм - какое это имеет значение, да никакого, но мне эта пылинка кажется интересной, посему я утверждаю, что это фильм. Я кружусь с этим собственноручно пойманным предметом, представляя веселое или меланхоличное занятие. Я пихаю других муравьев, мы выполняем колоссальную работу. Змеиная кожа шевелится. В этом и только в этом заключается моя истина.

Я не требую, чтобы она становилась истиной для кого-то еще, и это, естественно, слабоватое утешение с точки зрения вечности. Но как основы для художественного творчества в ближайшие несколько лет этого совершенно недостаточно, по крайней мере, для меня. Быть художником ради самого себя не всегда приятно. Но здесь есть одно огромное преимущество: у художника равные условия с любым другим живым созданием, тоже существующим только ради самого себя. В результате возникает, очевидно, довольно многочисленное братство, обитающее таким способом в эгоистической общности на этой теплой, грязной земле под холодным и пустым небом.

"Змеиная кожа" написана в прямой связи с работой над "Персоной". Это можно проиллюстрировать записью в рабочем дневнике от 29 апреля: "Я должен попытаться держаться следующих правил: Завтрак в половине восьмого с другими пациентами. Затем немедленно подъем и утренняя прогулка. В указанное время никаких газет или журналов. Никаких контактов с Театром. Не принимать писем, телеграмм или телефонных сообщений. Визиты домой допускаются по вечерам. Чувствую, что приближается решающая битва. Нельзя больше ее откладывать. Я должен придти к какой-то ясности. В противном случае с Бергманом будет покончено навсегда".

Из приведенной записи ясно, что кризис зашел глубоко. Я составил точно такие же предписания, когда пытался подняться после истории с налогами. Педантичность стала для меня способом выживания. Из этого кризиса рождается "Персона". Итак, она была актрисой - почему бы себе этого не позволить? И потом замолчала. Ничего в этом особенного нет.

Начну, пожалуй, со сцены, в которой врач сообщает сестре Альме о том, что случилось. Это первая, основополагающая сцена. Сиделка и пациентка сближаются, срастаются, как нервы и плоть. Но она не говорит, отвергает собственный голос. Не хочет лгать.

Это одна из первых записей в рабочем дневнике, датированная мной 12 апреля. Там есть еще кое-что, не выполненное мной, но имеющее, тем не менее, отношение к "Персоне" и, главным образом, к названию картины: "Когда сестру Альму навещает ее жених, она впервые обращает внимание на то, как он говорит, как он к ней прикасается. И приходит в ужас потому, что замечает, что он совершает поступки, играет роль".

Кровоточающая рана вызывает отвращение, и в этом случае человек не способен притворяться. На этой стадии мне было страшно тяжело. У меня появилось чувство, что само мое существование находится под угрозой. Можно ли сделать это внутренним процессом? Я имею в виду намекнуть, что это переложенные на музыку разные голоса в *concerto grosso* одной и той же души?

В любом случае фактор времени и пространства должен иметь второстепенное значение. Одна секунда покрывает длительный временной космос и содержит горсть разрозненных, не связанных между собой реплик. Здесь уже проглядывает готовый фильм. Актеры перемещаются из пространства в пространство, не нуждаясь в дорогах. Происходящее по мере надобности растягивается или сокращается. Понятие времени упразднено. Затем идет нечто, своими корнями уходящее глубоко в детство: У меня перед глазами белая, смытая полоска киноплёнки. Она крутится в проекторе, и постепенно на звуковой дорожке (которая, может быть, бежит рядом) возникают слова. И вот звучит именно то слово, которое я себе представлял. И мелькает лицо, почти совсем размытое белизной. Это лицо Альмы. Лицо фру Фоглер. Когда я был мальчишкой, в одном из магазинов игрушек продавали использованную нитратную плёнку. Она стоила пять эре метр. Я погружал 30-40 метров плёнки на полчаса в крепкий раствор соды. Эмульсия растворялась, изображение исчезало. Плёнка становилась белой, невинной и прозрачной. Без картинок. Теперь тушью разных цветов я мог рисовать новые картинки. И когда потом, после войны, появились рисованные непосредственно на киноплёнке фильмы Нормана МакЛарена, для меня это не было новинкой. Бегущая через проектор плёнка, взрывающаяся отдельными картинками и короткими эпизодами, жила во мне давно.

Время близилось к середине мая, а у меня то и дело по-прежнему поднималась температура: Эти странные скачки температуры и эти размышления в одиночестве. Никогда мне не было так хорошо и так плохо. Думаю, что если бы я приложил усилие, то, возможно, постепенно набрел бы на что-то уникальное, чего не мог достичь раньше. Превращение мотивов. Нечто, что происходит очень просто, и ты не задумываешься над тем, как это происходит.

Она познает саму себя. Сестра Альма через фру Фоглер обретает себя. Альма рассказывает длинную и совершенно банальную историю своей жизни, своей великой любви к женатому человеку, об аборте и о Карле Хенрике, которого она, в сущности, не любит и с которым ей тяжело в постели. Потом она выпивает вина, настраивается на интимный лад, начинает плакать и плачет в объятиях фру Фоглер. Фру Фоглер сочувствует. Сцена длится с утра до обеда, до вечера, до ночи, до утра. И Альма все больше привязывается к фру Фоглер. Здесь появляются различные документы, например письмо фру Фоглер доктору Линквисту, и, по-моему, это хорошо. Письмо о том, о сем. Но в первую очередь в нем дается веселая, шутливая и в то же время прозорливая характеристика сестры Альмы.

Я притворяюсь взрослым. И не устаю удивляться тому, что люди воспринимают меня всерьез. Я говорю: хочу это, желаю так... Мои соображения уважительно выслушивают и часто делают так, как я сказал. Или даже расточают похвалы за то, что я оказался прав. Я упускаю из виду, что все эти люди - дети, играющие взрослых. Единственное различие - они забыли, что они, в сущности, дети, или же никогда не задумывались над этим.

Мои родители проповедовали набожность, любовь и смирение. Я старался изо всех сил. Но пока в моем мире существовал бог, я не мог даже близко подойти к своей цели. Смирение было недостаточно смиренным. Любовь была в любом случае - намного слабее любви Христа, святых или даже моей матери. А набожность отравлена тяжелыми сомнениями. Теперь, когда бога нет, я чувствую, что все это - мое. Набожность перед жизнью. Смирение перед своей бессмысленной судьбой. И любовь к другим испуганным, измученным, жестоким детям.

То, что следует ниже, написано в мае на Урне. Я приближаюсь к сути как "Персоны", так и "Змеиной кожи". Фру Фоглер жаждет правды. Она искала ее повсюду, и порой ей казалось, будто она нашла что-то прочное, что-то долговечное, но внезапно земля ушла из-под ног. Внешний мир обрушивается на Элисабет Фоглер и в больничной палате. Правда растворилась, исчезла, или в худшем случае превратилась в ложь. Мое искусство не в состоянии переварить, преобразить или забыть того мальчика на фотографии. И объятая пламенем мужчину, страдающего за веру.

Я не способен воспринимать великие катастрофы. Они не затрагивают моих

чувств. Возможно, я могу читать обо всех этих кошмарах с определенным вожделением - порнография ужаса. Но мимо этих фотографий мне не пройти никогда. Они превращают мое искусство в трюкачество, в нечто безразличное, во что угодно. Вопрос заключается, по-видимому, в том, есть ли у искусства какие-то альтернативные формы выживания помимо того, что оно является формой досуга: эти интонации, эти цирковые трюки, вся эта бессмыслица, это надутое самодовольство. Если я, тем не менее, продолжаю оставаться художником, то делаю это уже не ради уверток и взрослых игр, а полностью осознавая, что занимаюсь общепринятой условностью, которая в редкие мгновения может дать мне самому и моим близким краткие секунды успокоения и размышления. И, наконец, основная задача моей профессии - зарабатывать себе на жизнь, и до тех пор, пока никто не ставит этот факт под сомнение, я буду из чувства чистого самосохранения продолжать создавать себя.

=====

... забыть того мальчика на фотографии. И объятого пламенем мужчину... Бергман говорит об эпизоде, когда Элисабет Фоглер рассматривает фото мальчика из варшавского гетто, а затем смотрит по телевизору хронику самосожжения буддийского монаха.

=====

"И мне казалось, что каждая интонация моего голоса, каждое произносимое мной слово было ложью, упражнением в пустоте и тоске. Существовал единственный способ спастись от отчаяния и краха. Замолчать. За стеной молчания обрести ясность или, во всяком случае, попытаться собрать еще имеющиеся возможности". Здесь в дневнике фру Фоглер кроется основа "Персоны". Для меня это были новые мысли. Я никогда не соотносил свою деятельность с обществом или с миром. "Лицо" с другим немцем Фоглером в центре - лишь игривое приближение, не больше. И вот на последних страницах рабочего дневника появляется решающая вариация: После бурного объяснения - наступает вечер, потом ночь. Альма засыпает или собирается заснуть, но вдруг в комнате как будто кто-то зашевелился, словно туда вполз туман, который парализовал ее. Ее словно объял космический ужас, и она сползает с кровати, чтобы пойти и сблечь, но ничего не получается, и она опять ложится. Тут она замечает, что дверь в спальню фру Фоглер чуть приотворена. Войдя к ней, она видит, что фру Фоглер в обмороке или мертва. Альма в испуге хватается телефонную трубку, но из нее не доносится ни звука. Она возвращается к покойной, та смотрит на нее, прищурившись, и внезапно они меняются характерами. Таким образом (я и сам точно не знаю каким), Альма с фрагментарной отчетливостью, глубоко, до абсурда, переживает душевное состояние той, другой. Она встречается с фру Фоглер, которая теперь уже Альма, и говорит ее голосом. И они сидят друг против друга, они разговаривают, играя интонациями и жестикулируя, они мучают, позорят, истязают друг друга, они смеются и резвятся.

Это зеркальная сцена. Их объяснение - сдвоенный монолог. Монолог, идущий, так сказать, с двух сторон: сначала его произносит Элисабет Фоглер, а потом сестра Альма. Первоначально мы со Свеном Нюквистом собирались дать обычный свет на Лив Ульман и Биби Андерссон. Но получилось плохо. Тогда мы решили одну половину каждого лица затемнить полностью - даже без выравнивающего света. Затем было уже вполне естественно в заключительной части монолога скомбинировать освещенные половинки лиц так, чтобы они слились в одно лицо.

=====

Свен Нюквист (р. 1922) - шведский кинооператор. В кино - с 1945 г. Впервые работал с Бергманом на съемках фильма "Вечер шутов". Затем снимал с ним фильм "Девичий источник". С 1960 г. ("Как в зеркале") - оператор всех последующих игровых фильмов Бергмана вплоть до "После репетиции" (1983). Получил премию Оскар за фильмы "Шепоты и крики" и "Фанни и Александр".

=====

У большинства людей одна половина лица обычно милее другой. Соединенные нами полуосвещенные изображения лиц Лив и Биби показывали их

менее выгодные половинки. Получив из лаборатории совмещенную копию фильма, я попросил Лив и Биби зайти в монтажную. Биби ошеломленно восклицает: "Лив, как ты странно выглядишь!" А Лив говорит: "Но это ведь ты, Биби", смотря на непривлекательную половину лица.

Сценарий "Персоны" не похож на обычный режиссерский сценарий. Работая над режиссерским сценарием, ты затрагиваешь и технические проблемы. Пишешь, так сказать, партитуру. После чего остается разложить отдельные страницы нот по пюпитрам, и оркестр начинает играть. Я не имею обыкновения приходить в студию или приезжать на натуру, полагая, что "как-нибудь образуется". Импровизировать импровизацию невозможно. Я рискую импровизировать лишь в том случае, если знаю, что у меня в заглавнике есть тщательно составленный план. Находясь на съемочной площадке, я не могу доверяться вдохновению.

"Персона" при чтении может показаться импровизацией. Но картина построена по скрупулезно разработанному плану. И, несмотря на это, я никогда, ни в одном фильме не делал так много дублей (под дублями я имею в виду не повторные съемки одной и той же сцены в тот же самый день, а дубли, необходимость которых была вызвана тем, что отснятые за день куски меня не удовлетворяли). Съемки начались в Стокгольме, и поначалу дело не ладилось. Но, наконец, мы со скрипом раскатались. И внезапно в словах: "Нет, это мы исправим, это сделаем так или эдак, а это устроим по-другому", - зазвучал азарт. Настроение ни у кого не портилось. Дело во многом выигрывает, если никто себя ни в чем не винит. Кроме того, фильм, разумеется, немало выгадал благодаря возникшим в процессе нашей работы сильным личным чувствам. Удачные получились съемки. Я, несмотря на изнурительную работу, испытывал безграничную свободу общения с камерой и моими сотрудниками, поддерживавшими меня во всех перипетиях.

Осенью я вернулся в "Драматен", и это было точно возвращение на галеры. Я ощутил разницу между бессмыслицей административного изнурения и свободой на съемках "Персоны". Однажды я упомянул, что "Персона" спасла мне жизнь. Это не преувеличение. Если бы у меня хватило сил, я бы, по всей вероятности, вышел из игры. Самое важное - мне впервые было безразлично, как воспримут картину зрители. Я наконец-то послал к черту (где ему и место) евангелие понятности, вколотенное в меня еще с тех пор, "Фильминдастри". Сегодня мне кажется, что в "Персоне" - и позднее в "Шепотах и криках" - я достиг своего предела. Что я свободно прикасаюсь к бессловесным тайнам, выявить которые способен только кинематограф.

"Лицом к лицу"

В "Латерне Магике" я пишу: "Лицом к лицу" задумывался как фильм о снах и действительности. Сны становятся явью, реальностью, реальность растворяется, превращается в грезу, сон. Всего лишь два-три раза удавалось мне беспрепятственно парить между сном и реальностью: "Персона", "Вечер шутов", "Молчание", "Шепоты и крики". На этот раз задача оказалась сложнее. Вдохновение, требовавшееся для осуществления замысла, подвело меня. В чередовании снов видна искусственность, действительность расплзлась по швам. Есть несколько прочно сделанных сцен, и Лив Ульман боролась как львица.

Фильм не развалился только благодаря ее силе и таланту. Но даже она не смогла спасти кульминацию, первичный крик - плод увлеченного, но небрежного прочтения. Сквозь тонкую ткань скалилась художественная безысходность. Но случай с фильмом "Лицом к лицу" более сложен. В "Латерне Магике" я разделяюсь с ним коротко и легкомысленно, и раньше просто отмахивался от него или объявлял идиотским. Само по себе уже несколько подозрительно. Теперь у меня другая точка зрения: с самого начала и вплоть до попытки самоубийства главной героини "Лицом к лицу" вполне приемлемое произведение.

Рассказанное четко и довольно сжато. Собственно слабостей в материале нет. Если бы вторая половина сумела удержаться на том же уровне, картина была бы спасена.

Рабочий дневник:

13 апреля 1974 года: Итак, я покончил с "Веселой вдовой". С огромным облегчением уволил беспокойную даму (Стрейзанд). Распрощался и с фильмом про Иисуса Христа. Чересчур длинный, слишком много рубищ и чересчур много цитат. Сейчас я мечтаю пойти своей дорогой. В театре я всегда хожу с чужими, в кино же хочу быть самим собой. Я ощущаю это все сильнее. Желание проникнуть в тайны, кроющиеся за стенами действительности. Найти максимальные выразительные средства при минимуме внешней жестикуляции.

Однако сейчас я обязан сказать себе одну очень важную в этой связи вещь, а именно - я не хочу идти дальше проторенными дорожками. Я по-прежнему считаю, что в этой технике "Шепоты и крики" достигли крайнего предела. Я пишу также, что с нетерпением ожидаю скорого начала съемок "Волшебной флейты". "Поглядим, не изменится ли мое мнение в июле".

Итак, есть привлекательная идея в чисто техническом отношении: построить одну-единственную странную комнату в студии на Дэмба и с помощью различных превращенийдвигающихся в ней людей отобразить прошлое. А еще таинственная личность за обоями в другой комнате. Та, что влияет на ход событий и на происходящее в данный момент. Та, что там есть и которой, тем не менее, нет! Это была моя давняя идея: за стеной, или за обоями, обитает могущественное двуполое существо, управляющее тем, что происходит в волшебной комнате.

В то время все еще существовала маленькая студия на Дэмба, где мы снимали "Сцены из супружеской жизни". Приятно и удобно. Мы жили и работали на Форе. В упрощении, сведении к минимуму для меня всегда был заключен определенный стимул. И я представлял, как мы создадим фильм в ограниченном до крайности пространстве студии. Следующая запись в рабочем дневнике появляется лишь **1 июля:** Итак, съемки "Волшебной флейты" закончены. Удивительный период моей жизни. Ежедневная радость и близость к музыке! Ощущение изливаемой на тебя преданности и нежности. Я почти не замечал, как тяжело и сложно было на самом деле. Ладно бы только простуда, так и все остальное - сплошная нервотрепка. Это омрачало мое существование, и порой мне казалось, что я не совсем нормален.

Вернувшись на Форе, я начинаю осторожно набрасывать "Лицом к лицу". Она отослала детей за границу. Муж тоже уехал по каким-то делам. Дом, в котором они живут, поставлен на ремонт. Она перебирается в родительскую квартиру на Страндвэген, за мостом Юргордсбрун, неподалеку от церкви Оскара. Она рассчитывает на плодотворное для работы время. Наша героиня особенно радуется возможности побыть одной в летнем городе и без помех заняться собой и своей работой. Опасность не чувствовать себя любимой, страх перед осознанием того, что ты нелюбима, боль от того, что ты нелюбима, попытка забыть, что ты нелюбима. Потом наступает перерыв. Это записано уже ближе к середине августа: А что если перевернуть картину? Сны - это явь, а повседневная реальность нереальна: тишина летнего дня на улицах вокруг Карлаплан. Воскресенье со своим одиноким колокольным звоном, тоскливые и чуть лихорадочные сумерки. И свет в просторной тихой квартире. Дело начинает клеиться. Семь снов с островками действительности! Дистанция между телом и душой, тело как нечто чужеродное. Не смешивать тело и чувства. Сон об унижении, эротический сон, тоскливый сон, страшный сон, веселый сон, сон гибели, сон о матери.

Затем мне внезапно приходит в голову, что все это маскарад. **25 сентября** я пишу: Нерешительность и растерянность сильнее, чем когда бы то ни было, или я просто забыл, как это бывает? Совершенно очевидно, что в рассуждения замешано множество посторонних точек зрения, о которых я даже не хочу упоминать, потому что считаю это неудобным. Постепенно я начинаю понимать, что с помощью этого фильма, с помощью упрямо сопротивляющегося сценария собираюсь добраться до тяжелых проблем моего собственного "я". Мое

отвращение к "Лицом к лицу" связано, очевидно, с тем, что я поверхностно касаюсь некоторых интимных осложнений, но не докапываюсь до сути, не обнажаю их. В то же время я пожертвовал чем-то очень важным и потерпел неудачу. Я был в болезненной близости. Приложил гигантское усилие для того, чтобы вытащить на свет божий весь круг проблем. Одно дело, когда ты один на один со сценарием. Наедине с собой, ручкой, бумагой и временем. Совсем другое, когда ты оказываешься лицом к лицу с этой громадной машиной.

Внезапно фильм возникает в том виде, в каком он должен был бы быть (из рабочего дневника): Она сидит на полу в бабушкиной квартире, статуя движется в солнечных лучах. На лестнице она сталкивается с собакой, та скалит зубы. Приходит муж. Он одет в женское платье. Тогда она обращается к врачу. Она сама психиатр и говорит, что "вот этот сон она не понимает, хотя понимает все, что с ней произошло за последние тридцать лет". И тут старая дама, встав с громадной грязной постели, смотрит на нее своим больным глазом. Бабушка, обняв деда, гладит его по щекам и шепчет ему нежные слова, хотя тот может произнести лишь отдельные слоги. А сзади, за занавесками шепотом идет разговор о том, как бы помочь ей в сексуальном отношении, возможно, надо бы расширить анальное отверстие. И в этот момент появляется Она, Другая, та, что легко относится к подобным вещам, и начинает по всякому ласкать. Это неожиданно доставляет удовольствие. Но тут приходит некто и просит ее о помощи, умоляет о помощи, этот некто в отчаянном положении. И тут она впадает в бешенство, которое сменяется приступом страха, потому что напряжение не отпускает. И в таком случае давно задуманное ею убийство Марии все-таки должно принести облегчение. Правда, потом будет еще труднее найти кого-нибудь, кому я нужна, кто развеет мои страхи. Но если я переоденусь и пойду на вечеринку, то все поймут, что я невиновна, и подозрение падет на другого. Но там все в маскарадных костюмах, и внезапно они начинают танцевать танец, который ей не знаком, - павану, в зале с канделябрами: Кто-то говорит, что многие из танцующих мертвы и явились почтить своим присутствием празднество. Блестит черная поверхность стола. Она опирается грудью о столешницу и медленно опускается вниз, и кто-то лижет все ее тело, особо усердно между ногами. Это не вызывает страха, наоборот, она испытывает удовольствие. Она смеется, и на нее сверху ложится темноволосая девушка с большими красными руками. Красивая музыка на расстроенном пианино. В этот момент открываются двери, широкие, старомодные двойные двери, и входит ее муж в сопровождении полицейских, они обвиняют ее в убийстве Марии. Голая, сидя на полу длинной, продуваемой со всех сторон комнаты, она произносит страстную речь в свою защиту. Одноглазая женщина поднимает руку и прикладывает к губам палец, призывая к молчанию.

Вот как следовало делать "Лицом к лицу". Если бы я имел тот опыт, которым обладаю сегодня, и те силы, которые у меня были тогда, я бы, ни секунды не сомневаясь, перевел этот материал в практически выполнимые решения. И получилось бы безупречное кинематографическое стихотворение. Для меня это не продолжение линии "Шепотов и криков". Это намного обогнало "Шепоты и крики". Здесь наконец-то стерта всякая повествовательная форма. А вместо этого сценарный паровоз пыхтит дальше, и рассказ обретает реальные очертания. Первая половина все больше цементируется. Единственное, что осталось - одноглазая женщина.

5 октября: Мог бы до бесконечности сетовать на желание и нежелание, на трудности, неудачи и тоску, но не делаю этого. Думаю, я еще никогда не испытывал такого муторного состояния и таких сомнений, как в этот раз! Может, я соприкоснулся со стремящейся вырваться наружу печалью. Откуда она явилась и из чего состоит. Есть ли на свете хоть один человек, у которого было бы все настолько хорошо, как у меня? Тоска и нежелание связаны, конечно же, с тем, что я, предав свою идею, прыгаю дальше по коварным льдинам.

Воскресенье, 13 октября: Глубочайшее уныние, переходящее в решимость, такое чувство, что в конце этой рабской писанины кроется истинный фильм. Если я буду волеинить, канителить и обманным путем идти дальше, то, возможно, сумею вытянуть его из мрака, и в таком случае усилия будут не напрасны. Без

всякого сомнения, существует протяжный крик, ждущий своего голоса. Вопрос заключается только в том, способен ли я вызвать этот крик.

Дальше следует кое-что, имеющее непосредственное отношение к предыдущему.

20 октября: Могу ли я приблизиться к той точке, где прячется мое собственное отчаяние, где поджидает мое собственное самоубийство? Не знаю. Вот истинное рождение: обними меня, помоги мне, будь ко мне добрым, прижми меня крепче. Почему я никому не нужна? Почему никто не поддержит мне голову? Она чересчур велика. Пожалуйста, мне ужасно холодно, я не могу так больше. Убейте меня опять, я не хочу жить, это не может быть правдой, посмотрите, какие у меня длинные руки, а вокруг такая пустота. Это кричит не Енни!

1 ноября: "Сегодня я закончил первый вариант. Прошел насквозь и вышел с другой стороны".

Затем я начинаю сначала, перечитываю, исправляю, переписываю.

24 ноября: Сегодня еду в Стокгольм. Начинается второй акт, внешне активный: не стану утверждать, будто жду его с большим нетерпением. Должен встретиться с Эрландом (Юсефсоном), посмотрим, что он скажет. Надеюсь, он будет откровенен. Если он посчитает нужным, я откажусь от этого проекта. Нет смысла приниматься за что-то громоздкое и дорогостоящее именно сейчас, когда желание на нуле.

=====

Эрланд Юсефсон (р. **1923**) - шведский актер, режиссер, писатель, киносценарист. Снимался у Бергмана с **1946**-го по **1973** г. в **12**-ти фильмах. Совместно с Бергманом под коллективным псевдонимом Бунтель Эрикссон написал два сценария: "Райский сад" (реж. Альф Челлин) и "Не говоря уж обо всех этих женщинах".

=====

Страшусь и "Двенадцатой ночи". На этот раз я берусь за то, чего не пробовал раньше, это трудно, чтобы не сказать невозможно. Может, дело просто-напросто в том, что тело и душа после длительного периода интенсивной работы именно сейчас говорят "нет"? Такая вероятность не исключена. Все течет, все расплывчато, самого меня переполняет нежелание. В то же время я знаю, что нежелание в немалой степени связано с трудностями начального этапа, страхом перед людьми, страхом перед неудачей, страхом жить, вообще двигаться. Затем наступил период работы над "Двенадцатой ночью" в "Драматене".

1 марта 1975 года: Вернулся на Форе в пятницу. Премьера "Двенадцатой ночи" прошла с большим успехом, рецензии местами великолепные. Репетиции шли в головокружительном темпе. Это был настоящий праздник. Все это время сознательно не занимался "Лицом к лицу", кроме самых необходимых вещей. Перепишу, прежде всего, сны.

Понедельник, **21 апреля:** Сегодня последний день на Форе. Завтра уезжаем в Стокгольм и в следующий понедельник начинаем съемки. На душе хорошо, если не считать обычного беспокойства. Даже весело, с долей вызова. Значит, есть желание. От ужасающей депрессии после написания сценария не осталось и следа. Это было почти как болезнь. Поездка в США тоже оказала стимулирующее воздействие. И, кроме того, была полезна для наших финансов. Мы можем смотреть в будущее с уверенностью.

1 июля: Только что вернулся на Форе после окончания съемок. В принципе все прошло жутко быстро. Миг, и мы уже отсняли половину, еще миг - и осталось всего пять дней, еще миг - и все кончилось, и мы сидим в "Стальмэстарегорден" на банкете - речи, сигары, меланхолия, растрепанные чувства. Не очень хорошо понимаю, что получилось. Про "Волшебную флейту" мы все знали, что картина удалась. Ничего не знаю. В конце я здорово устал. Но в любом случае все позади. Лив спросила, что я думаю. Я ответил - думаю, вполне...

Когда мы были в США, Дино Де Лаурентис поинтересовался: "Над чем ты сейчас работаешь, мне это не подойдет?" И тут я слышу свои собственные слова: "Я делаю психологический триллер о нервном расстройстве одного

человека и его снах". "Грандиозно", - сказал он. И мы подписали контракт. По всем признакам то был счастливый период моей жизни. Позади у меня "Волшебная флейта", "Сцены из супружеской жизни" и "Шепоты и крики". Мне сопутствовал успех в театре. Наша маленькая фирма занималась производством фильмов других режиссеров, и деньги текли рекой. Самое время взяться за трудную задачу. Вера в собственные творческие силы достигла апогея. Я мог делать все, что хотел, и кто угодно был готов финансировать мои усилия.

=====

Дино Де Лаурентис (р. 1919) - итальянский продюсер. В 1974 г. переехал в США. Продюсер фильма Бергмана "Змеиное яйцо".

Наша маленькая фирма... Речь идет о фирме "Синематограф", появившейся во второй половине 60-х гг. Позднее Бергман организовал фирму "Персонафильм".

=====

Во время съемок "Лицом к лицу" все были преисполнены энтузиазма, и это, разумеется, немаловажно. Никого не заботило, что я беспрерывно переделываю сны, изменяю их, переносу с места на место. Я инсценировал даже старую гравюру Фриделля с засыпанной снегом мебелью и маленькой девочкой со свечей в руках, освещающей ужасного Клоуна. Удовлетворительными, с моей точки зрения, можно признать два коротких эпизода снов. Один - когда одноглазая Дама подходит к Энни и гладит ее по волосам. Другой, по крайней мере, верно задуманный, - краткая встреча Энни с родителями, попавшими в автокатастрофу. Здесь Энни их бьет. Но в одном отношении режиссура этой сцены неверна: Энни следовало бы успокоиться, а не продолжать в том же духе, что и родители. Тогда я этого не понимал. Но тут присутствует конкретное настроение сна. Все остальное - натужное усилие. Я блуждаю в пространстве, от которого предостерегал в предисловии к сценарию, - в пространстве клише.

На самом дне желтого картонного ящика у меня хранится небольшая жуткая новелла. Я написал ее в 40-х годах. Ночь. В кровати в бабушкиной квартире лежит мальчик, он не спит. По полу бегут два крошечных человечка. Мальчик ловит одного и раздавливает его в кулаке. Это девочка. Речь идет о детской сексуальности и детской жестокости. Моя сестра с подчеркнутым упрямством утверждает, будто моя темная гардеробная ведет свое начало из Упсалы. Это был бабушкин способ наказания, а не родительский. Если меня когда и запирали в гардеробной дома, то там у меня хранились игрушки и карманный фонарик с зеленым и красным огоньками, с помощью которого я устраивал себе кино, - весьма приятно и ничуть не страшно. Сидеть в гардеробной в бабушкиной старомодной квартире было, вероятно, намного хуже. Но это я вытеснил из памяти совершенно. Для меня бабушка (по матери) была и осталась светлым образом. Теперь она мелькает в примальной драме Энни, но я не способен воплотить воспоминания в образы. Память настолько внезапна и ранима, что я немедленно ссылаю ее обратно во мрак. Полное творческое поражение. Но в самом намерении есть зерно истины. У бабушки могло быть два лица.

Из раннего детства я вспоминаю исполненный ненависти разговор бабушки с отцом, подслушанный мной из соседней комнаты. Они сидели за столом, пили чай, и вдруг бабушка заговорила таким тоном, какого я прежде никогда у нее не слышал. Помню, как я испугался: у бабушки есть другой голос! Вот что маячило передо мной! Бабушка Энни должна была внезапно предстать в ужасающем обличье, а потом, после возвращения домой, превратиться в маленькую печальную старушку.

Дино Де Лаурентис остался в восторге от фильма, и рецензии в Америке были прекрасными. Наверное, картина показала нечто новое, никогда раньше не опробованное. Сегодня "Лицом к лицу" вызывает у меня в памяти старый фарс с Бобом Хоупом, Бингом Кросби и Дороти Ламур. Он называется "Два веселых моряка в Марокко". Потерпевшие кораблекрушение плывут на плоту мимо города, представляющего собой, очевидно, Нью-Йорк в рирпроекции. В заключительной сцене Боб Хоуп внезапно падает навзничь, начинает вопить, на губах у него выступает пена. Двое других ошеломленно спрашивают, что с ним. Мгновенно успокоившись, он говорит: "Вот как надо делать, чтобы получить Оскара". И

пересматривая "Лицом к лицу", глядя на потрясающие по своей лояльности усилия Лив, я все же невольно вспоминаю "Двух веселых моряков в Марокко" (Имеется в виду фильм "Дорога в Марокко" (1942) режиссера Дэвида Батлера).

"Шепоты и крики"

Первый кадр возвращался постоянно: красная комната и женщины в белых одеждах. Случается, в мозгу настойчиво, вновь и вновь, появляются какие-то видения, а я не знаю, чего они от меня хотят. Потом они пропадают и появляются вновь точно такие же, как и раньше. Четыре одетые в белое женщины в красной комнате. Они двигались, перешептывались, вели себя в крайней степени таинственно. Я как раз в то время был занят другим, но поскольку они являлись ко мне с таким упорством, понял, что они чего-то от меня хотят. Это упоминается и в предисловии к опубликованному сценарию "Шепотов и криков". Описываемая сцена преследовала меня целый год. Сначала я, естественно, не знал, как зовут этих женщин и почему они двигались в сером утреннем свете в комнате с красными обоями. Раз за разом я отбрасывал это видение, отказываясь положить его в основу фильма (или чего-то еще). Но видение упорствовало, и я нехотя его растолковал: три женщины ждут смерти четвертой. Они дежурят по очереди.

В начале рабочего дневника речь идет в основном о "Прикосновении". Первая запись от 5 июля 1970 года: Сценарий завершен при внутреннем сопротивлении. Назван "Прикосновение". А вообще-то может называться как угодно. Теперь я устраиваю себе передышку до 3 августа, когда мы всерьез приступим к подготовительной работе. Состояние угнетенное, на душе мутно, и я бы охотно отказался от постановки этого фильма. "Прикосновение" должно было принести его автору много денег. Я, пожалуй, обычно чаще противоборствовал искушениям, чем поддавался им. Но несколько раз поддавался основательно и всегда бывал за это наказан.

"Прикосновение" задумывалось как двуязычный, англо-шведский фильм. Существовала оригинальная копия, которой, по всей видимости, больше нет. Там англоязычные персонажи говорили по-английски, а шведы по-шведски. Мне кажется, что этот вариант более терпимый, чем сделанная по желанию американцев целиком англоязычная версия. В основе истории, которую я, таким образом, профукал, лежит очень личный для меня сюжет: тайная жизнь влюбленного постепенно становится единственно реальной, а реальная жизнь - ирреальной. Биби Андерссон инстинктивно почувствовала, что роль ей не подходит. Я уговорил ее, ибо считал, что в нашем трудном заграничном предприятии мне нужен верный друг. Кроме того, Биби хорошо говорит по-английски. Беременность Биби Андерссон, обнаружившаяся уже после того, как она согласилась на роль, тоже внесла сильное замешательство в нашу с виду деловую и методичную работу. В этой гнетущей атмосфере и прорвалась наружу "Шепоты и крики".

Одновременно меня, занимала новая увлекательная идея - неподвижная камера. Я собирался установить камеру в определенном месте комнаты таким образом, чтобы ограничить возможности ее перемещения - шаг вперед, шаг назад и только. Движения персонажей соотносятся с объективом: Камера лишь регистрирует - хладнокровно, безучастно. За этим крылось обретенное с годами убеждение, что чем неистовее происходящее, тем меньше должно быть участие камеры. Ей надлежит оставаться объективной даже в том случае, когда события взрываются эмоциональными кульминациями. Мы со Свенном Нюквистом много размышляли, как, собственно, полагается вести себя такой камере. И пришли к разным выводам. Но все оказалось настолько сложно, что, в конце концов, сдались. В "Шепотах и криках" от этого осталось очень немного. Когда выясняется, что задуманное тобою ведет к громадным техническим сложностям, которые начинают мешать конечному результату и становятся препятствием

вместо того, чтобы усилить суггестивное воздействие, - от этого следует отказаться.

Рабочий дневник:

10 июля: Как хорошо быть свободным: спишь, позволяешь желанию идти руку об руку с нежеланием, и тебе безразлично, что с тобой случится. Собираюсь проржаветь насквозь. Только несколько замечаний по поводу того, к чему я пришел в отношении "Шепотов и криков". (Название вообще-то взято у одного музыкального критика, который, рецензируя квартет Моцарта, писал, что "он словно шепоты и крики".). Я возьму Лив и Ингрид, и еще мне хотелось бы, чтобы участвовала Харриет, потому что она относится к такого рода загадочным женщинам. И еще бы хотелось взять Миа Фэрроу, поглядим, удастся ли? Пожалуй, удастся, почему бы могло не удаться? И еще, какую тяжеловесную изнемогающую женственность, может, Гуннель?

=====

... Я возьму Лив и Ингрид, ... Речь идет об Ингрид Тулин (р. 1929) - шведской актрисе театра и кино. В кино - с 1950 г. Снялась у Бергмана с 1957-го по 1983 г. в 9-ти фильмах.

... мне хотелось бы, чтобы участвовала Харриет... Речь идет о Харриет Андерссон (р. 1932) - шведской актрисе театра и кино. В кино - с 1950 г. Снялась у Бергмана с 1953-го по 1985 г. в 10-ти фильмах.

... может, Гуннель? Речь идет о Гуннель Линдблум (р. 1931) - киноактрисе. В кино - с 1952 г. С 1957-го по 1972 г. снялась у Бергмана в 6-ти фильмах. Ее воспоминания о работе с Бергманом "У подножия вулкана" переведены на русский язык - см. "Ингмар Бергман. Приношение к 70-летию" (с. 35 - 41). Позднее Гуннель Линдблум стала режиссером, Бергман был продюсером двух ее картин "Райская площадь" (1977) и "Салли и свобода" (1981).

=====

26 июля: Агнес (homage a Strindberg) - это глаза, которые смотрят, и сознание, которое регистрирует. Легковесно, но сойдет. (Имеется в виду, что выбор имени героини Бергмана - своего рода дань уважения Стриндбергу и героине его пьесы "Игра снов"). Вот сидит в уборной Амалия, тетя Амалия, ест бутерброд с паштетом и произносит подробный монолог о своем пищеварении, кишках и стуле. Она всегда требует оставлять дверь открытой. В комнате, в глубине дома (и мы время от времени слышим ее крики), находится Беата, огромная и толстая, всегда голая, похотливая, беснующаяся, ей не разрешается выходить. Время остановилось в этом доме, в этих комнатах (и все-таки это бабушкина квартира). Думаю, объяснять ничего не будем. Гость прибыл на место, этого достаточно. Может, пусть Агнес встретит сестра - бледное маленькое создание, всеведущая, всезнающая? Кто-то, кто будет сопровождать Агнес и к кому она привяжется. Но та говорит путано, не объясняя того, что хочет узнать Агнес. Она в очках, у нее немного суховатый смех, маскирующий большую нежность и доброжелательность, и еще у нее есть какой-нибудь незначительный дефект - например, ей трудно глотать или что-нибудь в этом роде.

Ни в коем случае нельзя, чтобы Агнес по академически знакомилась сначала с одной, потом с другой, потом с третьей, это скучно. Чем дальше она проникает в глубины этого дома, тем больший контакт обретает сама с собой. Она стоит в сумрачных красных комнатах, которые я опишу очень подробно, и ее, разумеется, переполняет удивление, нет, она вовсе не удивлена - все представляется совершенно естественным.

15 августа: Это должна быть тема с вариациями. Так, например, первая вариация - об "этом клубке лжи". Каждая из женщин будет, пожалуй, представлять какую-нибудь одну вариацию, и первая обыгрывает мотив "этот клубок лжи" 20 минут подряд. Таким образом, слова, в конце концов, потеряют смысл, а в поведении появятся сильные, алогичные, неподдающиеся объяснению сдвиги. Можно убрать все комментарии, все ненужные вспомогательные штрихи и подпорки. "Этот клубок лжи", первая вариация.

21 августа: Все - красное. От американского парня, ответственного за рекламу "Прикосновения", я получил своеобразный привесок - толстую книгу об

американской художнице по имени Леонор Фини, и среди ее женских этюдов есть и Агнес фон Крузенштерна (*шведская писательница (1894 - 1940)*), и кое-что от моих представлений о "Шепотах и криках". Удивительно. Хотя в целом, как мне кажется, ее живопись служит по большей части надушенным, предостерегающим примером.

Все мои фильмы могли быть черно-белыми, кроме "Шепотов и криков". В сценарии написано, что я задумывал красный цвет как выражение сути души. Ребенком я представлял себе душу в виде дымчато-синего, похожего на тень дракона, некоего громадного парящего крылатого существа - наполовину птицы, наполовину рыбы. Но внутри дракон был сплошь красный. Проходит полгода, прежде чем я вновь принимаюсь за "Шепоты и крики".

21 марта 1971 года: Перечитал все написанное мной о "Шепотах и криках". Кое-какие моменты стали отчетливее, но в основном концепция не изменилась. Во всяком случае, тема влечет меня, как и прежде. Сцены должны перетекать одна в другую совершенно естественно. Объективно происходит следующее: день клонится к вечеру, тишина. Камера скользит из комнаты в комнату. Вдалеке вырисовывается фигура. Это София, она передвигается с большим трудом. Зовет Анну. Дверь в спальню. Софию укладывают в постель отдохнуть. Она боится ложиться. Боится всего, что ее окружает. София боится, но при этом демонстрирует душераздирающий бунт против смерти. Она обладает огромным запасом душевных сил. Она сильнее всех.

Кристина - вдова, она прошла через тяжелое супружество. Так ли? Почему? Представляет ли это интерес? Похоже, я сбился с пути. На кон поставлены более важные вещи. Лучше выясни, почему этот фильм тебе столь необходим.

Краткие впечатления: Мария и Кристина, заплаканные, сидят друг против друга, у обеих на лицах выражение отчаяния и глубочайшей нежности. Они держатся за руки, ласково гладят лица друг друга.

Лена вечером входит к умирающей, обихаживает ее, потом ложится рядом и дает ей грудь.

Кристина: "Все это сплошной клубок лжи". Ей предстоит идти в спальню к законному супругу. Тогда она разбивает бокал и сует его себе в промежность - дабы ранить и пораниться.

Мария поглощена собой, своей красотой, беспримерным совершенством собственного тела, проводит долгие часы перед зеркалом. Ее легкое покашливание. Ее застенчивая вежливость. Ее близорукость и мягкость.

Фильм-утешение. Фильм для утешения. Если бы я все же сумел приблизиться к чему-то подобному, это принесло бы великое чувство освобождения. Иначе нет никакого смысла делать эту картину.

30 марта: А что если сделать так: Агнес лежит при смерти, и сестры приезжают ее навестить. А Лена - единственная, кто о ней заботится, ухаживает за ней. Прозорливость Агнес, страх смерти - ее готовность и смирение - ее хрупкость и сила.

Я писал "Шепоты и крики" с конца марта до начала июня на Форе практически в полном одиночестве. В это самое время разыгрывалась драма высвобождения Ингрид фон Русен из своего восемнадцатилетнего брака.

=====

... разыгрывалась драма высвобождения Ингрид фон Русен из своего восемнадцатилетнего брака. Речь идет об Ингрид фон Русен, в то время жене графа Яна Карла фон Русена, имевшей в браке четырех детей. В 1971 г. она стала женой Бергмана. Ингрид умерла 20 мая 1995 года. Ее смерть стала величайшей утратой для Бергмана.

=====

В сентябре начались съемки. В ноябре, по окончании съемок, мы с Ингрид поженились.

20 апреля: Нельзя давать рассказам Ингрид о какой-нибудь новой фазе нашей драмы сбить меня с ног. Я обязан удерживать в целостности сценарий и свои мысли. Я должен, черт подери, принимать в расчет, что все время будет что-то происходить. И, тем не менее, надо продолжать работать. Дни длинные, огромные, светлые. Они материальны, как коровы, как какие-то гигантские

животные.

АГНЕС умирающая
МАРИЯ самая красивая
КАРИН самая сильная
АННА прислуживающая

Не сентиментальничать со Смертью. Показать ее выпукло, разоблачить во всей неприглядности, позволить ей обрести явственный голос и могущество. Итак, теперь сам ШАГ. Агнес умирает уже в начале драмы. Тем не менее, она не мертва. Лежа в постели у себя в комнате, она зовет остальных, а по щекам ее струятся слезы. Обнимите меня, согрейте меня. Побудьте со мной. Не оставляйте меня. Одна только Анна отзывается на ее крик, одаривает ее своей нежностью, пытается согреть ее собственным телом. Сестры же стоят не шевелясь, спиной к сочащемуся в окна рассвету, в ужасе слушая жалобы покойницы.

Но вот там, за дверью, наступила тишина. Женщины смотрят друг на друга, их лица в тусклом свете едва различимы. Я сейчас заплачу. Нет, ты не должна плакать. Мария, вытянув руку, поворачивается к зеркалу, рука - словно чужая. И Мария кричит: "Рука стала чужой, я ее больше не чувствую".

Карин - брошенная. Она чувствует себя глубоко оскорбленной, к тому же у нее что-то не в порядке между ногами, лоно и грудь точно скованы параличом. Внезапная тоска.

Мария немного загадочна. Иногда я вроде бы ее вижу, но она то и дело ускользает.

Агнес всегда была одинока, поскольку все время болела. Но в ней - нет горечи, цинизма, точки - нет.

Здесь, в одиночестве, у меня появляется странное ощущение - словно бы во мне чересчур много человеческого вещества. Оно лезет через край, как зубная паста из поврежденного тюбика, не желая оставаться в телесной оболочке. Поразительное восприятие веса и массы. Быть может, это вспучивается, вылезает из телесной оболочки масса души.

22 апреля: Мне представляется, что фильм - или что это там еще - состоит вот из такого стихотворения: Человек умирает, застревая, как в кошмарном сне, на полдороге, и молит о нежности, пощаде, освобождении, черт знает о чем. Мысли и поступки двух других соотносятся с покойной - умершей, но не мертвой. А третья спасает ее, укачивая; успокаивая, провожает в последний путь.

Мне кажется, это - стихотворение, или выдумка, или назовите это как хотите. Оно обязывает к строгости, к тому, чтобы его слушали. Оно требует, чтобы я не облегчал себе жизни, но и не корчился от судорог.

23 апреля: Сегодня, во время прогулки, у этих женщин прорезался голос, и они недвусмысленно заявили, что хотят говорить. Желают, чтобы им предоставили возможность объясниться, утверждают, что добиться того, к чему мы стремимся, без слов нельзя.

Вижу сцену - сестры бережно выводят свою больную сестричку в парк полюбоваться осенью, навестить старые качели, на которых они вместе качались в детстве.

Вижу сцену - две сестры обедают, умиротворенно, с достоинством, одетые в черное. А молчаливая Анна им прислуживает.

Вижу сцену - сестры в отчаянии стискивают в ладонях лица друг друга, держатся за руки, но говорить не могут.

26 апреля: В сущности, мне следовало бы посвятить фильм Агне фон Крузенштерне. Думаю, самые поразительные и очевидные импульсы возникли у меня при перечитывании ее романов.

28 апреля: Немножко начинает раскрываться? Или по-прежнему стоит, отвернувшись, не желая говорить со мной? (Подумай, Бергман, о том, что тебе предстоит работать с четырьмя женщинами, сознающими, о чем идет речь! И сумевшими воплотить все!)

30 апреля: Может, все-таки попробовать написать одну-две строчки, несмотря на головную боль, полное спокойствие и легкое чувство тоски и

разочарования? Но утренняя прогулка была полезной. "Прикосновение" теперь меня больше не волнует. Наводит жуткую скуку.

Иногда у меня возникает соблазн сделать картину в виде одного цельного куска без пауз или "эпизодов" - если бы мне удалось этого добиться. Все ненужное - ошибочно. Единственное, что нужно, - вот это единое и незабываемое.

Пролог с четырьмя женщинами в белом в красной комнате. Смерть Агнес с необходимой прорисовкой деталей. Агнес не мертва. Что происходит, когда Агнес не умирает, а просит о помощи. Женственность Анны. Две женщины перед дверью. Жалобы Агнес затихают. Изменившиеся конечности. Эпилог: по комнате движутся четыре женщины, сейчас они в черном. Покойная Агнес стоит посреди комнаты, закрывая лицо руками. (Да, это, во всяком случае, решено и подписано. Я не могу отринуть видение, столь долго и упорно меня преследовавшее. Оно не может ошибаться. Хотя мой разум, или как там этот скучный аппарат называется, говорит мне, чтобы я послал все к чертовой бабушке.) Так-то вот.

12 мая: Писать сценарии как длинное, нежное послание актерам и техперсоналу - по-моему, это здорово. Все время комментировать то, что видишь, то, что происходит. Откинуть словесную шелуху. Непрерывно поддерживать контакт с теми, кто будет делать фильм.

23 мая: Похоже, я схожу с ума. С конкретного мимолетного сна я съехал на какое-то скучное психологизированное описание без пауз и напряженности. Это недопустимо и в то же время в определенной степени объясняет мое отвращение и чувство тщетности.

26 мая: Визит доктора, грузного, бледного, любезного, холодного господина. Он лечит маленькую дочку Анны. Дочь Марии сладко спит в разукрашенной детской. Соблазнение. Доктор и Мария перед зеркалом, кстати, он все время называет ее Мари. Законный супруг грозит застрелиться. Ему все известно про ее измены и т.д. и т.п. К слову сказать, сегодня я вешу пять тонн и еще сотню-другую килограммов.

К началу съемок осенью **1971** года мы нашли примечательное место - замок Таксинге недалеко от Мариефреда. Внутри все пришло в полнейшую негодность, но зато было достаточно просторно, чтобы разместить необходимые нам службы: столовую, склад, технические помещения, съемочные площадки и кабинеты административной группы. Жили мы в гостинице в Мариефреде. Отснятые куски прокручивали не в кинотеатре, а на специально для этой цели приспособленном и оборудованном монтажном столе.

Цвета были тщательно опробованы. Приступая к съемкам нашей цветной картины, мы со Свенсом проверили все, что вообще поддавалось проверке, - не только грим, парики и костюмы, но и каждый предмет, обои, мебельную обивку и образчики ковров. Все было проконтролировано до мельчайших деталей. То, что предполагалось использовать в натурных съемках, проверялось на натуре. То же самое было проделано с гримом для экстерьеров. К началу работы не осталось ни единой детали, не побывавшей перед камерой.

Когда собираются вместе четыре актрисы, обладающие безграничным дарованием, могут возникнуть опасные эмоциональные коллизии. Но они вели себя прекрасно, проявляя лояльность и желание помогать. Вдобавок и талант в них бил через край. Поистине, у меня не было повода жаловаться. Я и не жаловался.

"Молчание"

"Молчание" первоначально называлось "Тимока". Получилось это совершенно случайно. Я увидел заглавие одной эстонской книги и, не зная, как оно переводится, решил, что это подходящее название для незнакомого города. Слово значит "принадлежащее палачу".

Запись в дневнике от **12 сентября 1961** года: По дороге в Рэттвик в

гостиницу "Сильянсборг" в поисках натуры для "Причастия". Вечер. Мы с Нюквистом обсуждаем свет. Потрясающие впечатления, создаваемые огнями встречной машины или при обгоне. И тут я вспомнил непрошенный сон, сон без начала и конца, никуда не ведущий, не поддающийся разгадке: четыре молодые сильные женщины толкают инвалидную коляску, в ней сидит древний, похожий на скелет старик - призрак. У старика был удар, он парализован, глух и почти совсем слеп. Женщины, хихикая и болтая, вывозят его на солнце, под цветущие фруктовые деревья, одна из них, споткнувшись, растягивается на земле рядом с коляской. Остальные безудержно хохочут.

В следующей записи кроется первый набросок "Молчания".

По гостинице "Сильянсборг" идет старик, направляющийся к причастию. На мгновение он останавливается в дверях, отделяющих комнату, погруженную во мрак, от светлой комнаты с золотыми обоями. Яркий солнечный свет освещает его череп и льдисто-синеватую щеку. На комод в стиле рококо красуется красный цветок, над ним висит портрет королевы Виктории. Старая больница с процедурными кабинетами и аппаратурой. Фрида, страдающая плоскостопием, кварцевые лампы, ванны. Из стоящего в детской шкафа с игрушками вываливается мертвец. В нашей с братом комнате стоял высокий, крашеный белым шкаф. Мне часто снилось, будто я открываю дверцу, и оттуда вываливается древний-преддревний покойник.

Порнографическая книга в красном переплете, часовня и желтый свет сквозь заиндевевшие окна. Запах увядших цветов, жидкостей для бальзамирования и намокших от слез траурных вуалей, влажных носовых платков. Умиравший говорит о еде, свинке и испражнениях. Он еще способен шевелить пальцами.

Записи помаленьку продвигаются вперед, и тут возникает мальчик. Старик и юноша путешествуют.

Я с другом, стареющим поэтом, возвращался домой в Швецию из длительного заграничного путешествия. От внезапно открывшегося у него кровотечения он потерял сознание. Нам пришлось остановиться в ближайшем городке. Врач через переводчика объяснил, что моему другу требуется срочная операция и поэтому его необходимо положить в больницу. Что и было сделано. Я поселился в гостинице неподалеку и ежедневно навещал его. В это время он непрерывно сочинял стихи. Я проводил дни, осматривая пыльно-серый городок. Непрекращающийся вой сирен над крышами домов, колокольный звон, в варьете - порнографическое представление. Поэт начал учить непонятный язык страны.

Это может быть и совершающая путешествие семья - муж, жена и ребенок. Муж заболевает, жена осматривает город, а у мальчика, оставленного в одиночестве в гостиничном номере, свои приключения, либо же он шпионит в коридорах за матерью. Незнакомый город - это давно преследовавший меня мотив. До "Молчания" я набросал киносценарий, который так и не довел до конца. В нем рассказывалось о супругах-акробатах, потерявших своего третьего партнера и застрявших в немецком городе - Ганновере или Дуйсбурге. Действие происходит в конце второй мировой войны. Под аккомпанемент беспрерывных бомбежек супружеские отношения терпят крах.

Здесь таится не только "Молчание", но и "Змеиное яйцо". Призрак утраченного партнера маячит и в "Ритуале". Копнув достаточно глубоко, я прихожу к выводу, что мотив города берет свое начало в одной новелле Сигфрида Сиверца (*шведский писатель, член Шведской Академии с 1932 г.*): В сборнике "Круг" есть несколько рассказов, действие которых разворачивается в Берлине. Один из них - "Черная богиня Победы" - очевидно, прямым попаданием вспорол мое юное сознание. Этот рассказ дал толчок повторяющемуся вновь и вновь сну: я - в гигантском незнакомом городе, направляюсь в ту его часть, где находится запретное. Это не какие-то там подозрительные кварталы с сомнительными развлечениями, а нечто похуже. Законы реальности и правила социальной жизни там не действуют. Все может случиться, и все случается. Раз за разом мне снился этот сон, больше всего меня бесило, что я все время был на пути к запретной части города, но никогда не добирался до цели. Либо просыпался, либо начинал видеть другой сон.

В начале 50-х годов я сочинил радиопьесу, названную мной "Город" (переведена на русский язык С. Тархановой, опубликована в кн.: "В стороне. Сборник скандинавских радиопьес" (М., "Искусство", 1974, с. 213 - 239). В ней настроение надвигающейся или только что завершившейся войны выражено иным по сравнению с "Молчанием" способом. Город стоит на изрешеченной, обезображенной взрывами земле. Рушатся дома, разверзаются пропасти, исчезают улицы. Пьеса повествует о человеке, который попадает в этот чужой и одновременно загадочно-знакомый город. Содержание ее тесно связано с уходом из семьи и вечными неудачами, как в личной, так и в творческой жизни.

Копая еще глубже в поисках источника незнакомого города, я добираюсь до моих первых впечатлений от Стокгольма. В десятилетнем возрасте я полюбил бродить по городу. Частенько целью моих прогулок был Биргер-Ярл-пассаж, волшебное место - там стояли автоматы-диакопы, и располагался крошечный кинотеатрик "Максим". За 75 эре можно было проскользнуть на запрещенные для детей filmy и даже подняться в проекционную к стареющему педикю. В витринах были выставлены корсеты и шприцы для внутриматочных вливаний, протезы и печатная продукция с легким порнографическим налетом.

Пересматривая "Молчание" сегодня, я вынужден, пожалуй, признать, что два-три эпизода страдают излишней литературностью. В первую очередь это касается сцены выяснения отношений между сестрами. Заключительный, чуть испуганный диалог между Анной и Эстер тоже не нужен. В остальном у меня претензий нет. Я замечаю кое-какие детали, которые можно было бы снять лучше, имей мы больше денег и времени, - кое-какие уличные сцены, эпизоды в варьете и так далее. Но мы приложили максимум стараний, чтобы сделать эти сцены понятными. Иногда отсутствие лишних денег оказывается преимуществом.

Изобразительная стилистика "Как в зеркале" и "Причастия" отличается сдержанностью, чтобы не сказать целомудрием. Американский прокатчик с отчаянием в голосе спросил меня: "Ingmar^ why don't you move your camera anymore?" ("Ингмар, почему ваша камера больше не движется?").

В "Молчании" мы со Свенном решили пуститься в безудержный разврат. В картине есть кинематографическое вожеление, которое и по сию пору доставляет мне радость. Работать над "Молчанием" было просто-напросто безумно весело. Да и актрисы оказались талантливыми, дисциплинированными и почти все время пребывали в хорошем настроении. То, что "Молчание" стало для них своеобразным проклятием, - уже другая история. Благодаря этому фильму их имена приобрели мировую известность. И заграница, как обычно, соизволила извратить специфику их дарования.

Глава 2

ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ

"Травля" - "Портовый город"

"Тюрьма"

"Жажда"

=====

"Травля" - "Портовый город"

Летом 41-го мне исполнилось 23 года, и я сбежал в бабушкин дом в Даларна. В моей личной жизни царила полнейшая сумятица. Помимо этого меня уже неоднократно призывали в армию, в результате чего я заработал язву желудка и белый билет. В Воромсе жила моя мать, одна. Я и раньше пописывал, спорадически, в стол. Но пребывание в Даларна, вдали от всех сложностей, означало некоторую разрядку. Впервые в жизни я начал писать регулярно. И в итоге сочинил двенадцать пьес и оперное либретто.

Одну из этих пьес я прихватил с собой в Стокгольм, где отдал ее Класу Хуугланду, возглавлявшему в то время Студенческий театр. Пьеса называлась "Смерть Каспера". Осенью 1941 года мне представилась возможность поставить ее на сцене. Спектакль прошел со скромным успехом. Случилось так, что вскоре меня пригласили к Стине Бергман в "Свенск Фильминдастри". Посмотрев одно из представлений, Стина Бергман вообразила, будто учуяла драматический талант, который следовало бы развить. И она предложила мне заключить гонорарный контракт со сценарным отделом "Свенск Фильминдастри". Стина Бергман была вдовой Яльмара Бергмана и заведующей сценарным отделом "СФ". Когда в 1923 году Виктор Шестрем перебрался в Голливуд, Бергманы последовали его примеру. Для Яльмара Бергмана американское приключение обернулось катастрофой, зато Стина быстро постигла всю механику и приобрела нужные познания. В ее лице "Свенск Фильминдастри" получила заведующего сценарным отделом, детально знакомого с принципами американской кинодраматургии.

Кинодраматургия эта отличалась большой наглядностью, чуть ли не жесткостью: у зрителей не должно было возникнуть ни малейшей неуверенности по поводу происходившего на экране, ни малейших сомнений в отношении того, кто есть кто, и проходные, связующие эпизоды следовало отрабатывать с примерной тщательностью. Узловые сцены распределялись по всему сценарию, занимая заранее отведенные для них места. Кульминация приберегалась на конец. Реплики - краткие, литературные формулировки запрещены.

Мое первое задание заключалось в том, чтобы, поселившись за счет "Свенск Фильминдастри" в пансионате Сигтунского фонда, переработать неудачный сценарий одного известного писателя. Спустя три недели я вернулся с вариантом, вызвавшим определенный энтузиазм. Фильм так и не был поставлен, зато меня взяли в штат на должность сценариста с месячным жалованием, письменным столом, телефоном и собственным кабинетом на последнем этаже дома 36 по Кунгсгатан. Оказалось, что я попал на галеру, послушно плывшую под барабан Стины Бергман. Там уже потели Руне Линдстрем, чья пьеса "Небесная игра" только что принесла ему немалый успех, и Гардар Сальберг, кандидат философии. В чуть более изысканном кабинете гнул спину Юста Стевенс, постоянный сотрудник Густафа Муландера. Полный комплект рабочей силы состоял из пол дюжины рабов. С 9 утра до 5 вечера мы, сидя за нашими столами, пытались сотворить киносценарии из предложенных нам романов, повестей или заявок. Стина Бергман правила доброжелательно, но решительно.

=====

Сигтунский фонд был основан в 1915 г. епископом Манфредом Бьерквистом для поощрения лютеранской культуры. Литературные архивы и библиотека фонда сделали его одним из важнейших культурных учреждений Швеции.

Лидстрем Руне (1916 - 1973) - шведский киносценарист. Снимался в кино. Сыграл в фильме Бергмана "Стыд".

Сальберг Гардар (1908 - 1983) - шведский сценарист, работал в "Свенск Филмминдастри" в 1941 - 1964 гг.

Муландер Густаф (1888 - 1973) - шведский сценарист и режиссер. В кино - с 1917 г. Бергман как сценарист участвовал в создании трех фильмов Густафа Муландера: "Женщина без лица", "Эва" и "Разведенный".

=====

Я недавно женился, и мы с женой Эльсой Фишер жили в двухкомнатной квартире в Абрахамсберге. Эльса была хореографом, эта профессия и в то время не считалась слишком доходной. Мы страдали от постоянной нехватки денег. Дабы как-нибудь облегчить положение, я наряду с тем, что мне вменялось в обязанности на галере, стал пытаться сочинять собственные истории. Я вспомнил, что летом, сдав выпускной школьный экзамен, настроил в синем блокноте рассказ о последнем школьном годе. Рассказ этот я взял с собой в пансионат Сигтунского фонда, куда "СФ" направила меня для написания еще одного сценария. По утрам я делал свою рабскую работу, а по вечерам писал "Травлю". Таким образом, вернувшись на Кунгсгатан, 36, я сдал сразу два сценария. После чего наступило великое и до боли знакомое молчание. Ничего не происходило, пока Густаф Муландер, как выяснилось, случайно не прочел "Травлю". Он написал Карлу Андерсу Дюмлину (возглавившему "СФ" в 1942 году), что в этой истории помимо целого ряда отвратительных отталкивающих эпизодов есть немало веселого и правдивого. По мнению Муландера, "Травлю" следовало принять к производству.

=====

Я недавно женился... Речь идет об Эльсе Фишер - первой жене Ингмара Бергмана. Их свадьба состоялась 25 марта 1943 г. Об отношениях с ней см. в "Латерне Магике" (с. 141, 144 - 145). В этом браке родилась дочь Лена. Бергман снял ее в "Земляничной поляне". Эльса Фишер была хореографом на фильме "Седьмая печать".

=====

Стина Бергман показала мне его отзыв, мягко упрекнув за тягу ко всяким мрачным ужасам. "Иногда ты напоминаешь мне Яльмара". Я воспринял ее слова как послание Высших Сил. Внутри у меня все дрожало от скромного высокомерия. Яльмар Бергман был моим идолом.

Получилось так, что "СФ" решила выпустить в 1944-1945 годах особую юбилейную серию картин. Фирме исполнялось 25 лет. Речь шла о создании шести высококлассных фильмов. Среди приглашенных для этой цели режиссеров был даже Альф Шеберг. А подходящего сценария для него не нашли. Тогда-то Стина Бергман и вспомнила про "Травлю". Не успел я опомниться, как уже сидел в Юргордене в старинном домике у Альфа Шеберга - памятник архитектуры, - мгновенно захваченный грубоватым очарованием, широтой знаний и энтузиазмом его хозяина. Он был любезен и щедр, а я внезапно очутился в мире, которого страстно домогался. Уж слишком долго я корпел на обочине. Альф Шеберг позволил мне, хотя и не без колебаний, участвовать в съемках в качестве помрежа. Горе злостное я был, а не помреж., тем не менее, Альф Шеберг проявлял непостижимое терпение. Я боготворил его. Для меня "Травля" представляла собой одержимое нескрываемой злобой повествование о страданиях юности, о мучениях, связанных со школой. Альф Шеберг увидел и другие стороны. С помощью различных художественных приемов он превратил эту историю в кошмар. Да еще из Калигулы сделал тайного нациста, настояв на том, чтобы Стиг Еррель выглядел неприметным блондином, а вовсе не демоническим, играющим по-крупному брюнетом. Альф Шеберг и Еррель наделили этого персонажа внутренним напором, предопределившим художественное решение картины в целом.

Съемки уже приближались к концу, и тут вдруг мне позвонил тогдашний театральный критик Херберт Гревениус и поинтересовался, не хочу ли я возглавить Городской театр Хельсингборга. Пришлось пойти к Альфу Шебергу и выпросить у него свободный день, чтобы съездить в Хельсингборг подписать контракт с правлением театра. Шеберг, обняв меня, рассмеялся: "Ты ненормальный".

=====

Шеберг Альф (1903 - 1980) - шведский режиссер театра и кино. По сценариям Бергмана поставил две картины: "Травля" и "Последняя пара, выходи". Бергман написал о нем в "Латерне Магике" (с. 193 - 196).

Еррель Стиг (р. 1910) - шведский актер. В кино - с 1935 г. У Бергмана снимался в фильме "Око дьявола".

Гревениус Херберт (1901 - 1993) - театральный критик, переводчик Чехова, Брехта; в конце 40-х годов работал с Бергманом как соавтор сценариев. Бергман называет его "одним из самых любимых друзей" - см. "Латерна Магика" (с. 155 - 156).

=====

Фильм был практически отснят, и тут состоялся мой режиссерский дебют. "Травля" кончалась, собственно, тем, что все успешно сдают выпускной экзамен, кроме Альфа Челлина, который через черный ход выходит на улицу, в дождь. Калигула из окна машет ему рукой. Подобную концовку посчитали чересчур мрачной. Пришлось мне дописать еще одну сцену в квартире умершей девушки, где директор школы наставляет Альфа Челлина на путь истинный, а поверженный, объятый страхом Калигула зверем воет внизу на лестнице. В заключительном кадре Челлин, купаясь в лучах восходящего солнца, идет навстречу просыпающемуся городу.

Эти последние экстерьерные съемки поручили провести мне, поскольку у Шеберга были другие дела. Мне предстояло снять свои первые профессиональные кадры. От возбуждения я прямо-таки помешался. Маленькая съемочная группа грозилась разойтись по домам. Я орал и изрыгал такие проклятия, что в близлежащих домах начали просыпаться и выглядывать в окна люди. Было 4 часа утра.

"Травля" имела успех - единственная из шести юбилейных картин. Да и мой первый сезон в Хельсингборге оказался на удивление удачным. Я поставил шесть спектаклей, количество зрителей резко подскочило. Начали навещать театральные критики из Стокгольма. Короче говоря, фортуна к нам благоволила.

=====

Челлин Альф (1920 - 1988) - шведский актер и режиссер. В кино - с 1939 г. У Бергмана играл в фильме "Летняя игра". Поставил по сценарию Бунтелля Эрикссона фильм "Райский сад" (1961).

=====

Еще до начала съемок "Травли" я бомбардировал Карла Андерса Дюмлинга просьбами разрешить мне самостоятельно поставить фильм, но неизменно получал отказ. И вдруг он присылает мне датскую пьесу. Называлась она "Moderdyret", автор - Лек Фишер. Дюмлиг обещал, что если я сумею сварганить приличный сценарий из этой величественной в своем комизме пасторали, то смогу поставить по нему фильм.

Не помня себя от счастья, я ночами в бешеном темпе накатал сценарий, который потом пришлось неоднократно переделывать, прежде чем мне было дозволено летом 1945 года приступить к съемкам. Помня успех "Травли", будущему фильму дали название "Кризис". Название, как выяснилось, весьма точное. Первый съемочный день я и по сию пору вспоминаю с непостижимым ужасом. Первый съемочный день всегда несет в себе особый эмоциональный заряд. Так было на протяжении всего моего творческого пути, вплоть до фильма "Фанни и Александр". Но тот день был вообще первый в моей кинематографической жизни. Подготовился я самым тщательным образом. Каждая мизансцена скрупулезно продумана, каждый ракурс проработан. Теоретически я знал совершенно точно, что собираюсь делать. На практике все полетело к чертям собачьим.

Есть одна классическая испанская пьеса о двух влюбленных, которым всеми средствами не дают быть вместе. И вот им, наконец, впервые дозволено провести ночь любви. Они входят в спальню - каждый из своей двери и падают замертво. Это самое случилось и со мной. День был адски жаркий, мы работали в студии со стеклянной крышей. Юста Рууслинг, оператор, не привык к сложной по тем временам установке света и тяжелым камерам. Он достиг вершин своего мастерства в величественном одиночестве, с помощью легкой камеры для

натурных съемок. Второму оператору явно не хватало опыта, а звукооператор - просто ходячая катастрофа. Исполнительница главной роли Дагни Линд, практически не снимавшаяся в кино, от страха пребывала в полуобморочном состоянии. В то время было принято ежедневно вести съемку с восьми позиций камеры, то есть менять позицию раз в час. В тот первый день мы успели снять только с двух позиций. Просмотрев потом эти два куска, мы обнаружили, что они сняты не в фокусе. На краю кадра мелькал микрофон. Дагни Линд декламировала как в театре. Мизансцены тоже оказались чисто театральными. Катастрофа была неопровержимым фактом.

=====

Рууслинг Юста (1903 - 1974) - шведский фотограф и кинооператор, кинорежиссер-документалист. В кино - с 1937 г. Снимал фильм Бергмана "Кризис".

=====

В "Латерне Магике" я рассказываю о съемочных тяготах: Я весьма скоро уяснил, что попал в машину, с которой мне не совладать. Понял и то, что Дагни Линд, которую я скандалами добился на главную роль, не киноактриса и не обладает нужным опытом. С леденящей душу четкостью я осознал, что все видят мою некомпетентность. На их недоверие я отвечал оскорбительными вспышками ярости. Уже на раннем этапе, когда руководство студии собиралось прекратить съемки, в дело вмешался, посмотрев отснятый за три недели материал, Дюмлиг. Он предложил нам начать все сначала. Я был ему глубоко благодарен.

Вторым моим ангелом-хранителем стал Виктор Шестрем, выполнявший в Киногородке неясную роль художественного консультанта: На моем пути стал - как бы случайно - попадаться Виктор Шестрем. Он цепко хватал меня за затылок. И так мы прогуливались по асфальтовой площадке возле студии. По большей части мы молчали, но внезапно он начинал говорить, просто и понятно: "У тебя чересчур запутанные мизансцены, ни тебе, ни Рууслингу такие сложности не под силу. Работай проще. Снимай актеров спереди, они это любят, будет намного лучше. Не кричи на своих сотрудников, их это только злит, и они хуже работают. Не старайся сделать каждый кадр главным - зритель подавится. Проходные сцены и надо делать как проходные, хотя они не обязательно должны смотреться проходными". Мы кружили по асфальту, туда и обратно. Шестрем, не снимая руки с моего затылка, говорил конкретные, дельные вещи, спокойно, без раздражения, хотя я был весьма нелюбезен.

Но катастрофы стремительно нарастали. Все вышло у меня из подчинения. Мы отправились на натурные съемки в Хедемуру, где оккупировали местную городскую гостиницу. С незапамятных времен не было такого дождливого лета, и за три недели нам удалось снять четыре сцены из двадцати. Съемочная группа резалась в карты, пьянствовала и тосковала по солнцу. В конце концов, нас отозвали домой. Оставшиеся натурные съемки проходили в Юргордене. Дорогостоящее сафари в Хедемуру оказалось абсолютно бессмысленным.

Вторая катастрофа разразилась практически следом за первой. В "Кризисе" есть сцена, в которой Жигало Як (Стиг Улин (р. 1920) - шведский актер, режиссер) стреляется на улице перед салоном красоты, где работают его любовница и ее дочь. Рядом с салоном располагается варьете. Я безуспешно пытался найти подходящее место в Стокгольме. Но вот однажды ко мне является наш архитектор и сообщает, что в Киногородке собираются выстроить для меня улицу. "Точно такую, какая тебе нужна". И я вдруг вообразил, что руководству, отвечающему за производство фильмов, моя картина, несмотря ни на что, пришлась по душе, и оно верит в ее успех. Улица была мне наградой.

Чего я не мог предположить, так это того, что меня использовали как пешку в непреходящей грязной войне между Киногородком в Росунде и Главной конторой в Стокгольме. В Киногородке ежегодно выпускалось около 20 фильмов. Штат насчитывал несколько сот человек. Они развернули обширную самостоятельную деятельность, которую возглавлял Харальд Муландер, выдающийся интриган, ненавидевший Карла Андерса Дюмлинга и его штаб в Главной конторе. План заключался в следующем: Ингмар Бергман протезе

Дюмлинга. Мы позаботимся о том, чтобы Дюмлинг потерпел сокрушительное фиаско. Мы все время утверждали, что бергмановский "Кризис" - безумное предприятие. Теперь мы приплюсуем издержки на строительство улицы к уже имеющемуся немалому бюджетному перерасходу. Тем самым экономическая катастрофа "Кризиса" станет еще более очевидной. Бергман сойдет со сцены, а положение Дюмлинга пошатнется. В талантливости этому замыслу не откажешь.

Улицу построили, а заодно за фасадами зданий возвели и оборудовали летний съемочный павильон. Расходы на его строительство тоже отнесли на счет моей картины. Улицу вымостили камнем. Все были довольны. Наконец пришло время приступить к съемкам сцены у салона красоты, где Яку предстояло застрелиться в мигающем свете вывески варьете. Выросла кирпичная стена, шел дождь, "скорая помощь" - на месте. Блестел асфальт. У меня кружилась голова от счастливого высокомерия. Как нередко случалось на вечерних натурных съемках, электрики и техники пребывали в подпитии. Я установил камеру на высокий помост, чтобы сделать общий план. Спуская потом камеру вниз, один из техников грохнулся навзничь на землю, тяжелая камера - на него. Находившаяся здесь же "скорая помощь" отвезла его в больницу. Все выразили намерение прекратить работу и разойтись по домам. Но я отказался прерывать съемку. Наступило кислое шведское молчание. Группа выполнила все мои указания, но с сильным сопротивлением. Уезжая ночью домой, я был готов сдаться.

Техник выжил. Съемки "Кризиса" потихоньку продвигались вперед при растущей враждебности между мной и окружающими. По любому поводу возникали недовольство и перебранки. Неужели я когда-нибудь овладею этой профессией, думал я. Помимо благожелательно относившегося к коллеге Виктора Шестрема я обрел по окончании столь затянувшихся съемок еще одного союзника в монтажере Оскаре Русандере: Когда я пришел к нему, закончив съемки, истекающий кровью, дрожащий от ярости, он встретил меня с порывисто-дружелюбной объективностью. Безжалостно указал на то, что было плохо, ужасно, неприемлемо, но зато похвалил то, что ему понравилось. Он же посвятил меня в тайны монтажа, раскрыв одну фундаментальную истину: монтаж начинается во время съемки, ритм создается в сценарии. Я знаю, что многие режиссеры поступают наоборот. Для меня же это правило Оскара Русандера стало основополагающим.

=====

Русандер Оскар (1901 - 1971) - монтажер студии "Свенск Фильминдастри" в 1935 - 1961 гг. Работал с Бергманом в 1946 - 1960 гг. над 12-ю фильмами.

=====

Премьера "Кризиса" состоялась в феврале 1946 года, фильм провалился с громким треском. А я вернулся в театр, в Хельсингборг. Кинокомпания словно воды в рот набрала. Тем не менее, шеф студии Киногородка Харальд Муландер открыто пригрозил уйти из студии, если там когда-нибудь опять появится Бергман. Поражение было полнейшее. И тут на сцене возник Лоренс Мармстедт. Я встречал его несколько раз в обществе Альфа Шеберга. Как-то он мне сказал: "Я с удовольствием пробую на зуб способных людей, тебе надо прийти ко мне и поставить фильм". Этот разговор состоялся после успеха "Травли". Через несколько дней после премьеры "Кризиса" раздался телефонный звонок. Звонил Лоренс: "Дорогой Ингмар. Какой жуткий фильм! Хуже, пожалуй, не бывает! Предложения теперь, небось, так и сыплются?"

Лоренс Мармстедт (1908 - 1966) - свободный кинопродюсер владел небольшой, но обладавшей чрезвычайно высокой репутацией кинофирмой "Террафильм". В тот момент он как раз получил заказ от Карла Чильбума из объединения "Народные кинотеатры Швеции" на производство двух фильмов. Первый из них должен был сниматься по норвежской пьесе "Хорошие люди" Оскара Бротена (1881 - 1939). Сценарий написал Херберт Гревениус, и Лоренс хотел, чтобы я его прочитал.

С Хербертом Гревениусом, самым выдающимся театральным критиком Швеции 40-х годов, нас связывала теплая дружба. Практически он и сделал меня руководителем Городского театра Хельсингборга. И он же, благодаря своим связям с Торстеном Хаммареном, в 1946 году открыл мне дорогу в Городской театр Гетеборга.

Сценарий Херберта мне показался довольно скучным. Лоренс Мармстедт, согласившись со мной, поинтересовался, сколько мне потребуется времени на переработку. Я обещал справиться за субботу и воскресенье при условии, что в моем распоряжении будет секретарша. Около полутора суток я провел в обществе некой ядовитой красавицы, диктуя ей новый вариант сценария. Лучше он, может, и не стал, но серая, будничная тональность была разрушена, что, возможно, уже неплохо. Лоренс ничем особо не рисковал. Ведь на этот раз деньги за мое обучение платили "Народные кинотеатры Швеции". Мы приступили к работе спустя три недели после одобрения сценария. Актёров пригласил сам Мармстедт; время, отведенное на съемки, оставалось незыблемым: нам предстояло закончить фильм через четыре недели.

Лоренс был суровый учитель. Он беспощадно критиковал меня, заставляя переснимать не понравившиеся ему сцены. Он мог сказать: "Я говорил с Хассе Экманом, который видел материал, говорил и с Чильбумом. Я обязан обезопасить себя. Не исключено даже, что тебе не дадут довести фильм до конца. Ты обязан понимать, что Биргер Мальмстен не Жан Габен, а самое главное, что ты не Марсель Карне". Я пытался вяло защищаться, обращая его внимание на некоторые, с моей точки зрения, удачные сцены. На что Лоренс, подняв на меня свои холодные голубые глаза, отвечал: "Не понимаю этого прущего из тебя самодовольства".

=====

Хаммарен Торстен (1884 - 1962) - шведский актер, режиссер, театральный деятель. См. о нем в "Латерне Магике" (с. 148 - 152, 154 - 155).

... открыл мне дорогу в Городской театр Гетеборга. Бергман начал работу режиссера в Городском театре Гетеборга осенью 1946 г. Первый спектакль "Калигула" по пьесе Камю - в ноябре.

Экман Хассе (р. 1915) - шведский актер и режиссер, сын Есты Экмана. В кино - с 1933 г. Снимался у Бергмана в фильмах "Тюрьма", "Жажда" и "Вечер шутов".

Мальмстен Биргер (1920 - 1991) - шведский актер. В кино - с 1943 г. У Бергмана в 1946 - 1975 гг. сыграл в 10-ти фильмах.

=====

Я был взбешен, доведен до отчаяния, унижен, но все же не мог не признать его правоты. Он возложил на себя пренеприятнейшую обязанность ежедневно просматривать отснятый материал. Конечно, он устраивал мне выволочки на глазах у персонала, но приходилось терпеть, поскольку он принимал страстное участие в рождении картины. Насколько я помню, за все время съемок фильма "Дождь над нашей любовью" Лоренс ни разу меня не похвалил. Зато преподавал мне урок. Он сказал: "Просматривая отснятый за день материал, вы с друзьями находитесь в состоянии эмоционального хаоса. Вам непременно хочется, чтобы все было хорошо. По этой причине в вас сидит естественная потребность отмахиваться от неудач и переоценивать то, что вы видите. Вы поддерживаете друг друга. Это объяснимо, но опасно. Попробуй применить психологический трюк. Умерь пыл. Но и не будь критичным. Приведи себя в нейтральное состояние. Не вовлекай чувства в то, что видишь. Тогда ты видишь все". Этот совет оказал решающее влияние на всю мою профессиональную жизнь.

Картина вышла на экраны в том же году, в ноябре 1946 года, и получила умеренно-хвалебные отзывы критиков. Те, кто в свое время смешал с грязью "Кризис", теперь заняли благожелательно-выжидательную позицию, и Лоренс Мармстедт предложил мне новый проект, опять-таки для "Народных кинотеатров Швеции", пьесу шведоязычного финского писателя Мартина Седерйельма (1913 - 1991) "Корабль в Индию". Выяснилось, что сценарий, написанный самим автором, никуда не годится. Лоренс пригласил меня поехать с ним в Канн. Я буду работать над сценарием, а он играть на рулетке. В перерывах же мы будем наслаждаться изысканными блюдами и напитками, и встречаться с подходящими случаю дамами. Мы отлично провели время. Я жил в небольшой комнатухе на самой верхотуре гостиницы "Мажестик" с видом на железную дорогу и два брандмауэра - и писал как одержимый. За две недели сценарий был готов. От

пьесы Мартина Седерйельма не осталось почти ничего. Не успели мы и глазом моргнуть, как начались съемки. На сей раз я, против желания Мармстедта, настоял, чтобы главную женскую роль исполняла Гертруд Фрид. В высшей степени одаренная актриса, обаятельная, некрасивая. Лоренс пришел в ужас, увидев пробы, и потребовал изменить грим. В результате чего она стала похожа на проститутку из французской мелодрамы. В этой картине, как и в "Кризисе", есть сильные, жизнеспособные куски. Камера установлена как надо, персонажи ведут себя так, как им и положено вести себя. В какие-то краткие мгновения я делаю кино.

По окончании "Корабля в Индию" я впал в эйфорию - меня переполняло чувство собственного величия. Мне казалось, что я просто великолепен, что я вполне достиг уровня моих французских идиолов. Лоренс Мармстедт, вначале настроенный весьма благожелательно, отправился показывать фильм в Канн. Откуда позвонил мне в совершеннейшей панике, умоляя - дабы избежать полного провала - вырезать четыреста метров. В состоянии внезапно пошатнувшегося высокомерия я отвечал, что и речи быть не может о том, чтобы вырезать хоть метр из этого шедевра.

Шведская премьера стала примечательным событием. Из-за нехватки времени никто не удосужился проверить копию. Ее доставили прямо из лаборатории в кинотеатр "Роял". В то время предварительных показов для кинокритиков не устраивали, посему все они собрались на премьерный показ, где присутствовали и мы с Гертруд Фрид и Биргером Мальмстеном. Оказалось, звуковая дорожка на этой копии испорчена - диалог был не слышен. Позвонив в проекционную, я велел киномеханику изменить силу звука. В результате чего стало слышно еще хуже. Но на этом несчастья не кончились - при упаковке пленки перепутали третью и четвертую части, и четвертую часть пустили перед третьей. Обнаружив это, я начал колотить в дверь проекционной, но киномеханик заперся изнутри. После длительных переговоров через запертую железную дверь мне удалось убедить его остановить показ на середине четвертой части и пустить третью.

На банкете в честь премьеры в ресторане "Гондола" я единственный раз в своей жизни напился до бесчувствия. Очнулся я в подъезде на Артиллеригатан. Этим же утром мне предстояло лететь в Гетеборг на подготовку генеральной репетиции в Городском театре. В самом жалком виде я добрался до аэропорта в Бромме. В зале ожидания рядом с прекрасной Эвой Хеннинг сидел Хассе Экман, свежий, благоухающий, и читал рецензии. Он утешил меня словами, которые обычно говорил его отец Еста Экман (шведский актер (1890 - 1938) после своих многочисленных провалов: "Завтра тоже выйдут газеты!"

=====

... мне предстояло лететь... на подготовку генеральной репетиции... Речь идет о спектакле по пьесе самого Бергмана "К моему ужасу", премьера которого состоялась в октябре 1947 г.

Хеннинг Эва (р. 1920) - шведская актриса. В кино - с 1940 г. У Бергмана снималась в фильмах "Тюрьма" и "Жажда".

=====

"Корабль в Индию" потерпел сокрушительное фиаско. Однако случай с премьерной копией послужил мне полезным уроком. Вернувшись в "СФ" для постановки "Портового города", я, оккупировав лабораторию звукозаписи и проявочную, досконально изучил все, связанное со звуком, проявкой и изготовлением копий. И до мелочей разобрался в устройстве камеры и объективов. Техники больше мне на шею не сядут. Я начал понимать, чего хочу. Несмотря ни на что, Лоренс Мармстедт не указал мне на дверь. Только очень тактично заметил, что пора бы уж добиться зрительского успеха, пусть скромного. В противном случае мои дни как кинорежиссера сочтены.

"Корабль в Индию" и "Дождь над нашей любовью" делались по заказу "Народных кинотеатров Швеции". Теперь же Мармстедт предложил мне поставить фильм для его собственной фирмы "Террафильм". Следует сказать, что Лоренс был страстным игроком. Он вполне мог весь вечер ставить на один и тот же номер. Он купил право на производство фильма по роману Дагмар Эдквист. Роман назывался "Музыка во тьме" и повествовал о судьбе слепой музыкантши. Мне

предстояло загнать демонов в старый мешок. Здесь они мне не пригодятся. Прочитав роман, я чуть не задохнулся от ужаса. Когда я сообщил об этом факте Лоренсу, тот заявил, что ничего другого предлагать мне не собирается. Мы договорились вместе встретиться с Дагмар Эдквист. Она оказалась очаровательной, веселой, теплой, умной, к тому же женственной и очень хорошенькой. Я перестал сопротивляться. Было решено, что писать сценарий мы будем вдвоем.

И осенью 1947 года картина вышла на экраны. От съемок у меня осталось одно-единственное воспоминание, я непрерывно думал о том, как бы не скатиться в занудство и быть позанимательнее. Других задач я себе не ставил. "Музыка во тьме" получилась вполне приличным продуктом в духе Густафа Муландера. Фильм был принят вполне благожелательно и шел довольно широко. Лоренс Мармстедт поставил на верный номер, а я отблагодарил его, вернувшись в "СФ". За это время Густаф Муландер сумел выпустить там фильм по моему сценарию "Женщина без лица", имевший немалый успех. Вдобавок подсчитали и прибыль от проката "Музыки во тьме". Так что призыв вернуться в отчий дом отнюдь не был эдаким спонтанным проявлением чувств. Но Лоренс не выказал ожесточения по этому поводу и вскоре вновь поддержал меня.

"Портовый город" - ничем не примечательная картина. Моя основная задача состояла в том, чтобы из объемистого материала Улле Лэнсберга выделить сюжет, пригодный для кино. Мы и оглянуться не успели, как начались съемки. Под сильным влиянием Росселлини и итальянского неореализма я старался по возможности больше работать на натуре. Беда в том, что, несмотря на все мои благие намерения, я слишком часто использовал студию, и это не дает права говорить о радикальном разрыве с традицией павильонных съемок, характерной для шведской кинематографии.

"Тюрьма"

В октябре относительно удачно прошла премьера "Портового города", и приблизительно в то же время мы с моей тогдашней женой Эллен отправились на дачу моего детства в Даларна. Там я написал сценарий "Тюрьмы". Стояла поздняя осень, настроение у нас было отличное. Мы топили кафельные печи в обеих комнатах и плиту в кухне. Эллен со своей хореографией хозяйничала в гостиной, а я в спальне, где создавал то, чему предстояло стать моим первым самостоятельным фильмом. Жили мы мирно и дружно. В свободные часы совершали долгие пешие прогулки. Успех "Портового города" оказал свое благоприятное действие. Хорошая была пора.

=====

... мы с моей тогдашней женой Эллен... Речь идет об Эллен Лундстрем, хореографе, ставшей второй женой Бергмана и матерью его четверых детей: Эвы, Яна и близнецов Анны и Маттса. Об отношениях с ней Бергман рассказывает в "Латерне Магике" (с. 145, 148, 152 - 153, 157 - 158, 161). Эллен Бергман была хореографом на фильме "Жажда". Своего сына Яна Бергман снял в фильме "Стыд", Анну и Маттса - в фильме "Фанни и Александр".

=====

Еще летом я написал новеллу о Биргитте Каролине, повесть под названием "Правдивая история", откровенно намекавшим на очень популярную тогда рубрику еженедельников - "Правдивые истории из жизни". Мне хотелось добиться безудержных перепадов между необузданной сентиментальностью и настоящими чувствами. Я весьма гордился названием, считая его уместно ироничным. Но мой продюсер Лоренс Мармстедт, знавший шведского кинозрителя вдоль и поперек, заявил, что люди иронии не поймут, только разозлятся. Он попросил меня придумать другое. Так, фильм сначала получил название "В тюрьме", а потом просто "Тюрьма", что вполне соответствовало духу 40-х годов и, в общем, было намного хуже, чем "Правдивая история".

Мучаясь сомнениями, я отдал сценарий Лоренсу Мармстедту со словами "Не придавай этому особого значения, но, если будет как-нибудь время и желание, посмотри". "СФ" я не оставил даже шанса. Понимал, что бесполезно. Через два дня Лоренс позвонил и в своей обычной обтекаемой манере сказал: "Очень трогательно, уж и не знаю, может, все-таки стоит попробовать". Может? "Трогательно, но за душу не хватает! Кто узнает! Может, все-таки? Сколько тебе нужно времени?" Восемнадцать дней, не меньше восемнадцати дней, ответил я. Мы обсудили кандидатуры актеров, и он обзвонил их, говоря: "Обычных гонораров не ждите, потому что это художественный фильм, ради искусства надо чем-то жертвовать. Я сам ни гроша не имею, рассчитываю на десять процентов от прибыли". Прибыли не было и в помине!

"Тюрьму" безо всяких на то оснований посчитали типичным фильмом 40-х годов. Причина крылась и в названии, и в профессии Тумаса, которого играет Биргер Мальмстен - как журналист и писатель он по логике вещей самым непосредственным образом участвовал в литературной жизни 40-х годов. Но сходство это поверхностно. Я лично не поддерживал никаких контактов со шведскими литературными кругами тех лет, а писатели не поддерживали никаких контактов со мной. Если они и имели какое-нибудь мнение обо мне, то его можно выразить словами Гуннара Оллена, когда он, будучи ответственным за отбор драматических произведений для радио, вернул мне пьесу "К моему ужасу" со следующей запиской: "К сожалению, настоящего писателя из тебя, Ингмар, никогда не выйдет, но не сдавайся! С сердечным приветом!"

Итак, "Тюрьму" предполагалось делать как низкозатратный фильм. Лоренс Мармстедт предоставил мне свободу действий при условии, что я уложусь в значительно более низкую, чем обычно, смету. Расход пленки был тоже строго ограничен: восемь тысяч метров и ни метра больше! Стоявшие передо мной проблемы подстегнули мою творческую фантазию, и я написал статью, где изложил эти экономические и практические условия. Делай дешевый фильм, самый дешевый из всех, когда-либо ставившихся на шведских студиях, и тебе будет дана полная свобода творить по собственным соvestи и разумению. По этой причине я принялся урезать статьи расходов по всей расчетной смете. Программа получилась следующая: сократить количество съемочных дней. Ограничить объем строительных работ. Никаких статистов. Полное или почти полное отсутствие музыки. Запрет на сверхурочную работу. Ограниченный расход пленки. Натурные съемки без звука и света. Все репетиции проводить вне пределов съемочного времени. Начинать рано утром. Избегать ненужных съемок. Тщательная разработка сценария.

Практический подход сам по себе не представляет ничего необычного: снимаешь длинные сцены. Снимаешь длинные сцены, в которых длинноты не заметны. Тем самым режиссер выигрывает время и еще раз время, достигает непрерывности и концентрированности. Он в определенной степени теряет возможность вырезать длинноты, сокращать паузы или мошенничать с ритмизацией. Монтаж в основном осуществляется непосредственно в объективе камеры. Снимать длинные сцены, было, разумеется, рискованной затеей. В техническом отношении я для подобных авантур еще не созрел. Но другого способа поставить "Тюрьму" я не видел. Экономить приходилось на всем. Одну декорацию нам одолжили бесплатно из другого фильма. Сцена на чердаке и проход по лестнице в мансарду сняты в Ньюилле в Юргордене. Но основной материал сделан в павильоне на Ердет. У нас были три стены, на которых беспрестанно меняли обои. А двери и окна переставляли с места на место.

В фильме отсутствует важный мотив, существовавший как в прозаическом тексте, так и в окончательном варианте сценария. Моя попытка воплотить его потерпела полную неудачу. Биргитта Каролина встречается в пансионате с художником. В первоначальном рассказе этот эпизод описан так: Гостиная фру Булин представляла собой комнату, обставленную старомодной мебелью. Пол устлан толстыми коврами, на стенах множество картин с итальянскими пейзажами, кругом маленькие статуэтки, в углу дремлет высокая кафельная печь, громоздкие диваны и кресла, с потолка свисает хрустальная люстра, три окна, занавешенные тяжелыми гардинами, выходят на засаженную липами улицу.

На стене висят черные, величественные тикающие часы, на пузатом комодике торопливыми пульсирующими ударами позванивает маятник настольных часов, а на полочке печи красуются безделушки, раковины и фотографии семейства фру Булин за целый век.

... - Через мгновение взойдет солнце, и я покажу тебе нечто удивительное, - серьезно проговорил Андреас. - Нечто, что не перестает поражать меня, наполняя смешанным с ужасом пиететом к этой старинной комнате и вообще ко всем старинным комнатам, в которых люди прожили вместе долгую жизнь. Но погоди. Вон в конце улицы показалось солнце, и луч его падает сюда. Смотри, смотри, видишь? - Он нетерпеливо показывает. - На стене, видишь? Вон там! И там! И там!

... - Нет, - сказала Биргитта Каролина, - ничего не вижу.

Тогда он подвел ее поближе к стене, на которую падал солнечный лучик.

- Ну, теперь-то видишь? - проговорил он чуть дрогнувшим голосом. - Посмотри сюда. И сюда, и сюда.

Она еще раньше заметила необычный узор на обоях, а сейчас вдруг обнаружила, что под скользнувшим солнечным лучом узор изменился, и в дрожащей полоске света проступило множество лиц.

... - Вижу! - прошептала Биргитта Каролина.

... - Да, просто поразительно, - сказал Андреас и замолчал, не смея нарушить это таинственное представление.

А лица - всего через несколько минут - уже заполнили не только солнечную полоску, но и всю стену, их было сотни, может быть, тысячи. И в тишине Биргитта Каролина слышала хор шепчущих голосов. Слабые, далекие, но ясно различимые. Они говорили, перебивая друг друга, кто-то смеялся, кто-то плакал, одни голоса звучали приветливо, другие - сухо и равнодушно. Голоса старческие, детские и девичьи, скрипучие дисканты стариков, грозные директорские басы и добродушное ржание дядюшек. словно играла сказочная музыка, и мелодия взмывала и падала, как прибой безбрежного моря.

... - Эта стена - точно фотографическая пластина, - сказал Андреас, - а комната - волшебная камера. Каждый, побывавший в этой комнате, запечатлен навеки. Иди-ка сюда, погляди. - И он, потянув ее за собой, указал на повернутое к ним вполоборота лицо с широко раскрытыми глазами - его собственное.

Вдруг все часы разом пробили половину шестого, по улице прогремел громадный мусоровоз, солнечный свет погас, лица исчезли, голоса замерли, и комната вновь приняла вид буржуазной гостиной невооруженно исчезнувших времен.

В бабушкиной столовой в Упсале была оклеенная обоями дверь. Когда умер дед, бабушка разделила свою громадную квартиру пополам. Оклеенная обоями дверь в столовой закрывала доступ в другую половину. А может, это была дверь гардеробной? Я ни разу ее не открыл. Не отважился.

Учитывая, что моя жизнь с самого начала и по сегодняшний день сотворена разрывами между многими действительностями, мои творческие результаты относительно скудны. Всего лишь несколько раз мне посчастливилось преодолеть эти расплывчатые границы. В "Тюрьме" мне этого явно не удалось. Видение на обоях пошло в корзину.

Долгое время я вообще никак не относился к этой картине, что можно заметить по тому, как я о ней говорю в книге "Бергман о Бергмане". Но теперь, когда у меня появилась возможность обозреть все, сделанное мною, "Тюрьма" приобретает определенные очертания. В ней есть эдакий кинематографический задор, находящийся, несмотря на мою неопытность, более или менее под контролем.

Актеров для "Тюрьмы" подобрали отличных. В этом отношении Лоренс Мармстедт был человек бесценный, щедрый и широкий. Он уговорил Хассе Экмана, великого и очень занятого актера, и его тогдашнюю жену Эву Хеннинг, только что с блеском сыгравшую в "Банкете" (1948) Экмана. Хассе Экман, проявляя незыблемую лояльность, всячески старался помогать. Эва Хеннинг внесла в картину совершенно неожиданную ноту чистой грусти. В коротком эпизоде

разговора с режиссером она говорит: "Неужто и в самом деле мы в детстве накапливаем нечто, что потом, став взрослыми, растрачиваем, нечто, называемое... духом?" Эва Хеннинг благодаря своей резкости, теплоте и юмору проводит эту сцену весьма элегантно. Дорис Сведлюнд (шведская актриса (1926 - 1985) в роли Биргитты Каролины тоже хороша. Мне было важно, чтобы она не выглядела шведской кинопотаскушкой. Ведь "Тюрьма" - драма о душе, и Дорис и есть душа. Она светит собственным загадочным светом. Фарс, который Тумас и Биргитта Каролина крутят на крохотном игрушечном проекторе, был у меня самого в детстве. Речь в нем шла о человеке, запертом в какой-то таинственной комнате, где ему приходится переживать разные ужасы: то с потолка соскальзывает вниз паук, то появляется разбойник с длинным ножом, намереваясь убить героя, то из сундука выпрыгивает черт, то перед окном с широкими жалюзи начинает дергаться Смерть в виде скелета.

Мы сняли этот фарс быстро и эффективно. Роли в нем исполнило итальянское трио "Братья Брагацци". Они выступали в варьете "Чина" и во время войны остались в Швеции. Рано утром братья явились в съемочный павильон. Кое-какие костюмы мы отобрали на костюмерном складе "Сандревс". Еран Стиндберг установил четыре лампы прямого света, закрепив на них листы кальки, чтобы не допустить теней. Я рассказал сюжет, и Брагацци начали играть. Съемка велась до обеда. Отснятый материал немедленно отправили в лабораторию. На следующее утро он уже был проявлен и размножен. Потом мы с Леннартом Валленом смонтировали этот крошечный фарс в монтажной "Террафильм" и, закончив, пригласили Лоренса Мармстедта на премьеру. Лоренс хохотал до слез. А, нахохотавшись, угостил нас шампанским.

=====

Стиндберг Еран (1917 - 1991) - шведский оператор. Снял в конце 40-х годов 4 фильма Бергмана. Работал также с Хассе Экманом, Арне Маттссоном и Альфом Шебергом.

=====

"Жажда"

"Жажда" - так назывался сборник рассказов Биргит Тенгрут (шведская актриса и писательница (1915 - 1983), получивший в свое время скандальную известность. "СФ" купила право на экранизацию, а Херберт Гревениус написал хороший сценарий, соединив рассказы в связное повествование с параллельным действием и воспоминаниями. Инстинкт подсказал мне пригласить на роль Виолы саму Биргит Тенгрут. Всеми фибрами души я чувствовал, что мне понадобится ее содействие на самых разных уровнях. Очень тонко и тактично она помогла мне выстроить эпизод с лесбиянками - тема для того времени взрывоопасная. И точно - киноцензура вырезала значительную часть сцены объяснения между Биргит Тенгрут и Мими Нельсон, что делает конец эпизода довольно непонятным. Кроме того, Биргит Тенгрут внесла свою лепту и в режиссуру, чего я никогда не забуду. Я научился кое-чему новому и очень важному.

Лето. Женщины, распив бутылку вина, соперничают. Мими протягивает прилично захмелевшей Биргит сигарету и сама же ее зажигает. После чего, медленно поднося горящую спичку к своему лицу, на мгновение, до того как она погасла, задерживает ее у правого глаза. Идея принадлежала Биргит Тенгрут. У меня это потому так хорошо отложилось в памяти, что я ничего подобного раньше не делал. В дальнейшем мелкие, едва заметные, но впечатляющие детали стали особым компонентом моих фильмов.

Действие большей части фильма происходит в поезде, идущем по разоренной войной Германии. Уже в "Тюрьме" я начал экспериментировать с длинными сценами. Дабы развить эту технику, мы заказали чудо-вагон. Его можно было разбирать на секции. Тогдашняя неудобная камера получила возможность свободно передвигаться по купе, коридорам и другим помещениям. В "Тюрьме"

появление длинных сцен связано в первую очередь с экономическими причинами. Здесь же я стремился к иному упрощению: не дать уловить сложные перемещения камеры.

Павильонный поезд далек от совершенства - хорошенько приглядевшись, замечаешь стыки. Вдобавок мне хотелось, чтобы руины, которые видны из окон поезда, и в самом деле снимались в Германии. По экономическим соображениям дело не выгорело. Доморощенный вариант оказался малоубедительным компромиссом.

В остальном же "Жада" продемонстрировала достойную уважения кинематографическую жизнеспособность. Я начал обретать собственную манеру делать фильмы. Овладел неуклюжей машиной. Она работала в основном так, как того хотел я. Хотя маленькая, да победа.

Глава 3

ШУТОВСТВО. ШУТЫ

"Лицо"

"Ритуал"

"Вечер шутов"

"Змеиное яйцо"

"Из жизни марионеток"

"После репетиции"

=====

"Лицо"

С 1952 года до конца 1958-го - начала 1959 года я работал в театре Мальме. "Лицо", созданное в 1958 году, естественно, отражает впечатления этого периода. То было время интенсивной работы и богемной жизни. Мы с Биби Андерссон жили в микрорайоне, называвшемся Шернхюсен (*Звездные дома*) на Лимхамневэген, в тесной квартирке из двух с половиной комнат. Городской театр Мальме с заслуживающей подражания предусмотрительностью приобрел какое-то количество квартир в еще строящихся домах. Они располагались в той части города, откуда можно было быстро и легко добраться до театра - либо на машине, либо на общественном транспорте. Мы обитали в Театре - кроме вторничных вечеров, зарезервированных для симфонических концертов и потому свободных от репетиций и спектаклей. В эти вечера мы общались. Я приобрел свой первый 16-миллиметровый звуковой проектор и всерьез занялся собиранием фильмов. Мы устраивали кино вечера.

Напряженная совместная работа благотворно сказывалась и на личных отношениях - ни до, ни после мне не приходилось переживать ничего подобного. Все, с кем мы трудились тогда бок о бок, вспоминают об этом времени как о лучших годах своей жизни. Жесткий рабочий темп и профессиональная общность служат, пожалуй, прекрасным корсетом для сдерживания неврозов и грозящего распада. Итак, между "Лицом" и тогдашним нашим бытием существует непосредственная связь. С жителями города, с посторонними мы общались на удивление мало.

В бытность мою руководителем театра в Хельсингборге все было по-другому. Хельсингборжцам нравилось, что у них в городе живут актеры. Каждую субботу в кондитерской Фальмана нас бесплатно угощали тортом и шоколадом с взбитыми сливками. Частенько приглашали домой к местным буржуа, где мы наедались до отвала. Напротив театра располагалась бакалейная лавка с богатым ассортиментом товаров, а при ней кухня, ежедневно отпускавшая нам готовые обеды стоимостью в одну крону. Кроме того, нам практически за бесценок сдавали несколько квартир в доме XVIII века. В главный зал "Гранд-отеля" нас, правда, метрдотель не пускал, зато мы были желанными гостями в закутке возле черного хода. Там вечерами, после спектакля, нам подавали "пюттипанну" (*типичное шведское блюдо из кусочков мяса, сосисок с картофелем и овощами*), шнапс и пиво за одну крону семьдесят пять эре. Когда мы, случалось, сидели без денег, щедро отпускали в долг. Нас приглашали в замок и в поместья, а мы взамен пели, декламировали и разыгрывали сцены из спектаклей. Мы чувствовали, что вовлечены в жизнь города. Гостеприимство и общительность не знали границ.

Мальме был совсем иной город. Да, нас неплохо кормили у Крамера, и люди проявляли дружеский интерес к тому, что мы делаем. Но мы держались особняком. Кредит в ресторанах давали неохотно, можно сказать, почти не давали вовсе.

Публика, для которой мы играли, но с которой не общались, в "Лице" представлена семейством консула Эгермана. Консул, добродушный, преисполненный энтузиазма барон, пытающийся соблюдать дистанцию и придерживаться общепринятых правил, приходит, естественно, в ужас, узнав, что его жена связалась с оборванцами.

В своей профессии нам нередко приходится сталкиваться с тем, что мы привлекаем к себе внимание, пока загримированы. Людям, которые видят нас в лучах успеха и светских раутов, кажется, будто они нас обожают. Но стоит нам снять грим или, хуже того, попросить денег, мы тут же превращаемся в ничто, в пустое место. Я обычно говорю, что на сцене мы стопроцентные люди, когда же сходим со сцены, от нас остается меньше тридцати пяти процентов. Мы внушаем себе и, прежде всего друг другу, будто мы стопроцентные люди, и в этом кроется наша фундаментальная ошибка. Мы становимся жертвой собственных иллюзий. Раздираемые страстями, заключая браки друг с другом, мы забываем,

что нас толкает к этому наша профессия, а вовсе не то, кем мы предстаем после закрытия занавеса.

Насколько я помню, полицмейстер в "Лице" вполне сознательно задумывался как мишень. Он символизирует моих критиков. Довольно добродушно я потешался над теми, кто желал бы держать меня в узде и поучать. Дело в том, что тогдашние театральные критики считали своим долгом читать мне наставления - надо делать так, а не эдак. Им, очевидно, доставляло удовольствие открыто щелкать меня по носу.

Есть конкретный прототип и у советника медицины. За все годы в кинематографе я создал не так уж много карикатурных персонажей. Ссорящиеся супруги Стиг Альгрэн - Биргит Тенгрут в "Земляничной поляне" - одно из печальных и достойных сожаления исключений. Советник медицины Вергерус в "Лице" - другое, но более забавное. Этот персонаж возник из непобедимой потребности слегка отомстить Харри Шайну.

=====

Ссорящиеся супруги Стиг Альгрэн - Биргит Тенгрут... Здесь Бергман имеет в виду, что Стиг Альгрэн и Биргит Тенгрут явились прототипами героев "Земляничной поляны" - супругов Стэна и Берит Альман (их сыграли Гуннар Шеберг и Гуннель Брустрем). О Стиге Альгрэне Бергман упоминал и раньше - см. "Бергман о Бергмане" (с. 210 - 211).

Шайн Харри (р. 1924) - журналист, сотрудничал в "Бонниерс Литтерэра Мэгэзин" в 1948 - 1956 гг.; в 1963 - 1970 гг. - директор Шведского Киноинститута, в 1970 - 1978 гг. - председатель Правления Киноинститута, с 1981 г. - колумнист "Дагенс Нюхетер". Бергман снял Шайна в фильме "Лицо". Его эссе "Поэт Бергман" переведено на русский язык (Ингмар Бергман. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью, с. 98 - 102).

=====

Шайн сотрудничал в "Бонниерс Литтерэра Мэгэзин" - журнале, освещавшем вопросы культуры и имевшем в те годы солидный вес. Статьи этого умного и высокомерного кинокритика благожелательно воспринимались в соответствующих кругах. Мне казалось, что обо мне он пишет в исключительно уничижительном тоне, чего, как он позднее утверждал, он и не думал делать. Вдобавок Харри Шайн, женатый на Ингрид Тулин, настойчиво убеждал ее бросить кино и театр и взамен заняться прикладным искусством.

Я придумал изощренный, с моей точки зрения, способ огоршить Харри Шайна. Я знал, что Ингрид Тулин ничего столь страстно не желала, как продолжать свою актерскую карьеру. Поэтому я уговорил ее поступить в Городской театр Мальме. Мне хотелось доказать Харри Шайну, что он ошибается. А он очень не любит ошибаться. Теперь, чтобы встречаться с женой, Харри приходилось курсировать между Мальме и Стокгольмом.

Как-то само собой вышло так, что мы с Биби начали осторожно общаться с Ингрид и Харри. Не очень-то честно с моей стороны. Дружеское расположение, которое я выказывал Харри Шайну, было не вполне искренним. В глубине души я считал, что между людьми его типа и моего существует непреодолимая пропасть. Что он желает мне зла, и что под той чуть ли не китайской любезностью, с которой мы относились друг к другу, кроется трудно поддающееся определению неприятие. Следует отметить, что все это давно позади. Харри - один из моих ближайших друзей. Но тогда мне представлялось весьма уместным слепить образ советника медицины Вергеруса с Харри Шайна.

Вергерус говорит Манде Фоглер: "Я раскрою вам одну тайну. Весь вечер я жестоко боролся с необъяснимой симпатией к вам и к вашему мужу, фокуснику. Вы мне сразу понравились, как только вошли в комнату, - понравились ваши лица, ваше молчание, ваше естественное достоинство. В высшей степени прискорбно, и не будь я чуточку пьян, никогда бы вам этого не сказал". На что Манда отвечает: "Если вы испытываете такие чувства, оставьте нас в покое". Вергерус возражает: "Не могу". Манда: "Почему?" "Потому что вы представляете собой то, что я ненавижу больше всего. Необъяснимое".

Но центральная фигура в этой истории, безусловно, - двуполое существо, андрогин Аман-Манда. Все крутится именно вокруг нее, вокруг ее загадочной

личности. Она символизирует веру в Святое в человеке. Фоглер же сложил оружие. Он занимается дешевым трюкачеством, и она это понимает. Манда очень откровенна в разговоре с Вергерусом. Однажды случилось чудо, она сама и есть это чудо. Она любит Фоглера, хотя и видит, что тот потерял веру. Если Фоглер - смертельно уставший человек, продолжающий исполнять бессмысленные уже трюки, то Тюбаль - эксплуататор. Он - Бергман, пытающийся убедить директора "Свенск Фильминдастри" Дюмлинга в нужности своего последнего фильма.

Итак, крайне скептически настроенному руководству фирмы я разрекламировал "Лицо" как чертовски эротическую комедию. Руководство "СФ", дабы не попасть в неловкое положение, уже больше не могло отрицать моих успехов. Как это было до последнего времени. По заведенному ритуалу экономический директор Юберг в день начала съемок являлся в дирекцию с бухгалтерскими книгами, дабы продемонстрировать, какие убытки понесла компания на моих последних фильмах. Но теперь была "Улыбка летней ночи" - фильм, которому предсказывали мрачную судьбу, но который, как и "Земляничная поляна", неожиданно имел колоссальный успех и в Швеции, и в других странах. Бергмановские фильмы начали продавать за границу - ситуация столь необычная, что "СФ" в принципе вела себя словно старая дева, руки которой вдруг стали добиваться самые что ни на есть экзотические женихи. Фирма не имела ни малейшего опыта продажи фильмов за границу. Там, правда, наличествовал небольшой экспортный отдел, но я даже не уверен, что плесневевший в нем персонал изъяснялся на каких-либо иностранных языках. Компания пребывала в полнейшей растерянности, в результате чего мои фильмы нередко попадали в руки настоящих разбойников. Исключением постепенно стали США, где два молодых человека организовали фирму под названием "Янусфильм". Страдая от идеализма и бедности, они трудились, не покладая рук над популяризацией моих картин.

В группе бродячих актеров есть старая Бабушка, сыгранная Наймой Вифstrand с неподражаемой мудростью. Ей двести лет, она ведьма. Заставляет падать подсвечники, ломать стаканы. Так что она настоящая колдунья, уходящая корнями в древние традиции. В то же время она и самая из них ушлая - продает "любовный напиток" и копит заработанные на этом деньги. Теперь она собралась уйти на покой и перестать заниматься опасным делом.

=====

Вифstrand Наима (1890 - 1968) - шведская актриса. В кино - с 1943 г. У Бергмана сыграла в 1949 - 1968 гг. в 7-ми фильмах.

=====

Но вторая центральная фигура, наряду с Аманом-Мандой, - все же Юхан Спегель, актер. Он умирает дважды. Как Агнес в "Шепотах и криках", он умирает, застревая на полдороге. Спегель и мертв и не мертв: "...Я не умер. Но уже превращаюсь в привидение. В сущности, в роли призрака я намного лучше, чем в облике человека. Убедительнее. Мне никогда не удавалось этого добиться, когда я был актером..." Он - единственный, кто мгновенно распознает Фоглера. "Обманщик, вынужденный скрывать свое истинное лицо". Вечером, накануне предстоящего Фоглеру великого Сеанса магии, они встречаются во второй раз: "Встречаются за ширмой, там, где тени от занавеса, расшитого знаками Зодиака и таинственными значками, кажутся бездонными". Лицо Спегеля обращено во тьму: "Я в своей жизни знал одну-единственную молитву: "Используй меня. Сделай из меня что-нибудь". Но бог так и не понял, какой сильный и преданный раб из меня бы получился. Так и не нашлось мне применения. Впрочем, это тоже ложь. Шаг за шагом ты погружаешься во тьму. Единственная истина - само движение". Это тот же самый Спегель, который раньше говорил: "Я всегда мечтал о ноже, лезвии, которое бы обнажило мои внутренности. Вырезало бы мой мозг, мое сердце. Освободило бы меня от моего содержимого. Отрезало бы мне язык и член. Острое лезвие ножа, которое выскребло бы всю грязь. И тогда из этой бессмысленной падали вознесся бы ввысь так называемый дух".

Звучит, возможно, туманно, но в этом - суть. Слова отражали жажду того художественного творчества. Я вообразил, что когда-нибудь, обретя мужество,

смогу стать неподкупным и перестану думать о цели. То была естественная реакция на все остальное в "Лице", например, разврат! Мне часто казалось, что я втянут в бесконечный веселый разврат. Требовалось заманить зрителя. С утра до вечера шло шоу. Меня это развлекало, о чем-то другом не было и речи. Но в глубине души скрывалась страстная мечта, вложенная мной в уста Спегеля.

Сценарий "Лица" помечен 4 июня 1958 года, а 30-го мы уже приступили к съемкам, продолжавшимся все лето, до 27 августа, когда закончились отпуска и мы вернулись в театр. "Лицо" создавалось, вопреки отдельным неудачам, в хорошей атмосфере и с хорошим настроением. Связано это, безусловно, с моей работой в Мальме, с чувством общности в ансамбле шутов. Когда я позже повторяю мотивы "Лица" в "Ритуале", тональность совершенно меняется: тут появляется привкус горечи.

"Ритуал"

Первый набросок "Ритуала" представляет собой диалог, написанный 27 февраля 1967 года, в разгар работы над "Стыдом":

- Ну, господин художник, будьте любезны, расскажите, чем вы занимались, и как было дело.
- Стоит ли, ваша милость, стоит ли? (Смеется). Вы ужасно разозлитесь.
- Не разозлюсь.
- Конечно, разозлитесь, потому что вы здесь для того, чтобы осложнить жизнь и мне, и себе, и не будь вы злым человеком, у вас просто не хватило бы на это сил. Вы ведь не выносите людей нашего сорта, не так ли? Посмотрите мне в глаза, господин судья. (Мягко). Так-то вот обстоит дело.
- Нет, мой юный голубой господин. Не так все просто.
- Я тоже знаю, что не все так просто, и поэтому добровольно покажу, что мы с моим другом делали. Мы называем это... (Останавливается).
- Как вы называете ваши действия?
- Мы называем их "молебном".
- "Молебном". За кого же?
- Не знаю, господин судья. Просто у нас возникло желание совершить ритуал, заклинание, создать формулу, бессмыслицу, облако, тень облака. Ваша милость сами, наверное, испытывали подобную слабость в детстве, быть может. Но нет, ваша милость, мы не об этом собирались говорить.
- К делу, сударь!
- Да, значит, мой друг изготовил жуткую маску, он надевает ее в скетче, с которым мы вместе выступаем в театре. Скетч про тещу - тут следует, возможно, упомянуть, что сам я играю дурного супруга. Он показывает жуткую маску старухи с зелеными волосами, двигающимися глазами и отвратительно перекошенным ртом в обрамлении бородавок и бороды.
- В этот момент вас и застигли.
- Я был в женском платье, подтянут, надушен, а на моем друге ничего, кроме накладного бюста. Дело, так сказать, чисто личное. Уже опустились сумерки. Я стоял у окна, держа в руках (тихо плачет) горшок или, правильнее сказать, кувшин с красным вином. Я стоял, объятый сумерками, шелестели деревья, и, по-моему, шел дождь, несильный, мелкий такой дождичек. Значит, я стоял вот так у окна. (Поворачивается к Маркусу). Маркус, милый, встань у меня за спиной так, как тогда, чтобы судья увидел. Возьми маску в левую руку, а правую приложи к сердцу.
- Ну и что это будет?
- Извините, ваша милость, но я так взволнован, уж очень... (плачет) мучительно повторять нашу невинную игру или, как это еще назвать здесь, перед вами. Я хочу сказать, одна фальшивая нота - и все может рухнуть.
- Поторопитесь, приступайте к делу, у меня нет времени сидеть здесь с вами целый день.

- Ну вот, я опустил взгляд в темное мерцающее вино, заглянул в глубину, на самое дно сосуда, и прошептал: "Яви свой лик, о боже". И тогда Маркус поднял маску у меня за плечом так, что лицо старухи, освещенное сумеречным светом из окна, отразилось в вине, вот так. И я прошептал: "Благодарю тебя, боже, что ты позволил вкусить от тебя". И, наклонившись к отражению, отпил вино, вот так. Но тут Маркус засмеялся, торжественность момента была нарушена, и я пустил ветры. Он сказал, что это настоящий заключительный хорал. Тут нас и застигли.

Вот каков был замысел "Ритуала". Два гомосексуалиста, почти обнаженные, стоят у окна, не сознавая, а может быть, и прекрасно сознавая, что стоят именно у окна. За окном парк и улица, кто-то заметил их и заявил в полицию. Они играли. Маркус, скульптор, слепил чудовищную маску, изображающую тещу безумянного человека, и внезапно они сотворили древний ритуал подношения чаши. Таким образом, сам замысел был более грубый, понятный и более отталкивающий, чем получилось в фильме.

Я узнал о ритуале подношения чаши, штудирова "Вакханок", и даже обсуждал с Ларсом Леви Лаэстадиусом возможность постановки этой драмы на большой сцене с Гертруд Фрид в роли Диониса и Максом фон Сюдовом в роли Пенфея. Мы начали планировать работу, но тут нас одолели сомнения. Перед Городским театром Мальме стояла, в сущности, единственная задача - привлечь в театр зрителей. Поэтому, взвесив все "за" и "против", мы без особых эмоций поставили на этом проекте крест. Ведь театр боролся за свое существование, а задуманное нами предприятие было чересчур масштабно и явно рассчитано на слишком узкий круг людей.

=====

Лаэстадиус Ларс Леви (1909 - 1982) - шведский театральный деятель, драматург, переводчик.

... штудирова "Вакханок"... Постановку "Вакханок" Еврипида Бергман осуществил в 1996 г. в "Драматене".

=====

В античной Греции театр был неразрывно связан с религиозными ритуалами. Зрители собирались задолго до восхода солнца. На рассвете появлялись жрецы в масках. Поднимающееся над горами солнце освещало середину арены, где был воздвигнут небольшой алтарь. Кровь жертвенного животного стекала в огромную чашу. За спинами жрецов прятался жрец в золотой маске божества. Когда солнце поднималось еще выше, два жреца точно в нужный момент возносили чашу так, чтобы зрители видели, как маска божества отражается в крови. Вот отыграл оркестр из барабанов и свирелей, закончили песнопения жрецы. И через несколько минут жрец-прислужник, опустив чашу, отпивал глоток крови.

Первой моей мыслью было делать "Ритуал" параллельно со "Стыдом". "Стыд" почти целиком снимался на натуре, и для съемок мы выстроили дом, вполне пригодный в качестве павильона. Почему бы в дождливые дни не позабавиться с камерой в помещении. Именно поэтому я называю "Ритуал" "этюдом для камеры и четырех актеров".

Сценарий "Ритуала" я написал быстро и без затей. По разным причинам первоначальный замысел осуществить не удалось, но отказаться от фильма я все равно не мог. И уговорил Ингрид Тулин, Гуннара Бьернстранда, Эрика Хелля и Андерса Эка сделать картину в кратчайшие сроки. Неделю репетируем, девять дней снимаем.

=====

Бьернстранд Гуннар (1909 - 1986) - шведский актер. В кино - с 1939 г. За годы работы с Бергманом (1946 - 1982) сыграл в 19-ти картинах режиссера.

Хелль Эрик (1911 - 1973) - шведский актер. В кино - с 1942 г. У Бергмана сыграл в 4-х картинах (1947 - 1968).

Эк Андерс (1916 - 1979) - шведский актер. В кино - с 1942 г. У Бергмана сыграл в 4-х картинах (1953 - 1972). См. о нем в "Латерне Магике" (с. 180 - 181).

=====

"Ритуал" - фильм довольно мрачный, неприкрыто агрессивный - привел в ужас как редакцию телетеатра, так и критиков. Уйдя с поста руководителя "Драматена", я кипел тяжким гневом: мы вдохнули жизнь в этот замок спящей красавицы, выявив лучшее, что в нем было. Провели полную реконструкцию Дома с пола до потолка и начали ставить современную драматургию. Мы играли пьесы для детей на большой сцене и давали школьные спектакли в театре "Чина". Мы гастролировали. Мы работали в бешеном темпе - более 20 спектаклей в сезон. Мы максимально использовали возможности театра. Вместо благодарности нам, мне намылили шею. У меня не было случая излить свой гнев. Он выплеснулся в "Ритуале".

Более или менее сознательно я разъял себя на три персонажа.

Себастьян Фишер (Андерс Эк) - безответственный, страстный, непредсказуемый, инфантильный, эмоционально неуравновешенный, постоянно на грани душевного слома, но, по-видимому, человек творческий, убежденный анархист, он жаждет наслаждений, он ленив, любезен, мягок и жесток.

Ханс Винкельманн (Гуннар Бьернстранд) - любитель порядка, жесткой дисциплины, ответственен, социально разумен, добр и терпелив.

Женщина Тея (Ингрид Тулин), как мне представляется - полусознательная попытка отобразить мою собственную интуицию. У нее нет лица, она не знает, сколько ей лет, она уступчива, испытывает потребность нравиться. Подвержена внезапным импульсам, общается с богом, ангелами и демонами, верит, что она святая, пытается симулировать стигматизацию, чувствительна до предела, даже прикосновение одежды к коже порой вызывает у нее боль. Она не несет в себе ни созидательного, ни деструктивного начала. Она - параболическая антенна для приема таинственных сигналов потусторонних передатчиков.

Эти трое нерасторжимо связаны между собой, они не в состоянии освободиться друг от друга, но и составить пары тоже не могут. Лишь напряжение, возникающее между тремя вершинами треугольника, способно вызвать какие-то действия. То были честолюбивые потуги, разъяв самого себя, выявить движущие силы моего "я". Силы, заставляющие работать весь механизм.

У Теи есть сестры: Карин в фильме "Как в зеркале", которая проходит сквозь стены и разговаривает с паучьим богом. Агнес в "Шепотах и криках", застревающая на полдороге от жизни к смерти. Бесперывно меняющая пол Аман-Манда в "Лице". Или кузены, например, Измаил в "Фанни и Александр", тот, кого держат взаперти.

С точки зрения триединства годы работы в "Драматене" трудно назвать удачными. Ни Себастьяну, ни Тее развернуться было негде. Главенствовал аккуратист Ханс Винкельманн. Двое других умолкли и, съезжившись, отошли в сторону.

При таком толковании становится понятной попытка Теи объясниться:

"Я воображаю себя святой или мученицей. Поэтому и называю себя Тея. Часами могу сидеть за большим столом в холле и рассматривать тыльную сторону ладоней. Однажды левая ладонь сильно покраснела. Но кровь не выступила. Я представляю, как приношу себя в жертву, чтобы спасти Ханса или Себастьяна. Играю в экстаз и мысленно беседую со святой девой Марией, игра в веру и неверие, бунт и сомнения. Я несчастная грешница, страдающая от неизбежной вины. И вдруг я отбрасываю веру и прощаю саму себя. Все - игра. В пределах игры я все время одна и та же, иногда - до ужаса трагична, иногда - безгранично весела. И то и другое достигается одинаковым незначительным усилием. Это словно беспрестанно текущая вода.

Я пожаловалась врачу. (У скольких же врачей я пребывала!) Он сказал, что на мою психику вредно влияет бродячая жизнь. И порекомендовал мне завести дом, мужа, детей. Мне нужны надежность, порядок, будни. Действительность, как он выразился. Он утверждает, что нельзя отгораживаться от действительности так, как это делаю я. Я спросила его тогда, что такое действительность представление большинства о процессе жизни? Или, может, существуют различные действительности, и любая из них столь же реальна, как и всякая другая. Надо выбрать оптимальный вариант жизни, сказал он. Я возразила. Я вовсе не чувствую себя несчастной, а он в ответ пожал плечами и

выписал рецепт".

Мне, по всей видимости, хотелось и беднягу Судью (Эрик Хелль) выставить в более симпатичном свете, но, как я вижу, попытка оказалась не слишком удачной. Он умоляет артистов постараться разглядеть в нем человека. Но поздно. Насилие уже совершено, и приговор обжалованию не подлежит. Судья - смертник, порывающийся произнести защитительную речь под ножом гильотины.

Сегодня, смотря "Ритуал" и перечитывая монтажные листы, я не исключаю, что картину следовало бы сделать по-другому. Фильм насыщенный, отчасти забавный, но местами труден для понимания, как, например, тот эпизод, где Себастьян взрывается на допросе Судьи:

"У меня нет вероисповедания, и я не принадлежу ни к одной из конфессий. Я никогда не испытывал нужды ни в боге, ни в спасителе, ни в вечной жизни. Я сам себе бог, я повелеваю собственными ангелами и демонами. Я пребываю на каменистом берегу, уступами спускающемся к морю-хранителю. Лаёт собака, плачет ребенок, гаснет день, превращаясь в ночь. Вам меня не запугать. Ни одно человеческое существо больше не в силах меня запугать. В полной тишине я молюсь, возношу молитву самому себе: "Да всколыхнет порывом ветра море и душные сумерки. Да прилетит с водных просторов птичка и криком взорвет тишину".

Двенадцать лет спустя Себастьяна запугали до смерти. Но об этом речь впереди.

"Вечер шутов"

0 "Вечере шутов" мне сказать особо нечего. Можно лишь констатировать, что фильм этот - сумятица, но сумятица хорошо продуманная. Сценарий я писал в маленькой гостиничке на площади Мусебакке торг, расположенной в том же здании, что и Седра театрн. Из тесной комнатки открывалась необозримая панорама города и воды. Вниз в театр вела потайная спиральная лестница. Вечерами из кабаре доносилась музыка. Ночью актеры со своими странными гостями пировали в гостиничном ресторане. Вот в такой обстановке меньше чем за три недели появился на свет "Вечер шутов". Помню, что демоны - демоны ретроспективной ревности - были обузданы и впряжены в телегу. Их вынудили заняться созидательной деятельностью. Я написал сценарий одним махом, ничего не изменяя и не добавляя.

Источником драмы послужил сон, а сон я воплотил в рассказ о Фросте и Альме. Растолковать его очень просто. Несколькими годами раньше я был безумно влюблен. Под надуманным предлогом якобы профессионального интереса я уговорил мою возлюбленную рассказать о своих многогранных эротических переживаниях. Ретроспективная ревность вызывала у меня специфическое возбуждение, раздражавшее внутренности и терзавшее мой мужской орган. Ревность образовала нерасторжимый сплав с примитивнейшими ритуалами унижения. Получалась взрывчатая смесь, чуть было не разнесшая на куски своего изобретателя. Пользуясь музыкальной терминологией, я бы назвал эпизод с Фростом и Альмой главной темой, за которой в единых временных рамках следуют многочисленные вариации: разнообразное сочетание эротики и унижения.

"Вечер шутов" - фильм относительно искренний и бесстыдно личный. Альберт Юхансон, директор цирка, обожает Anne и свою бестолковую цирковую жизнь. И все же его тянет к мещанской обеспеченности покинутой им жены. Короче говоря, он - ходячая сумятица чувств. Тот факт, что эту роль исполняет Оке Гренберг, для которого она и предназначалась, вовсе не означает влияния "Варьете" Дюпона с Эмилем Яннингсом. Все гораздо проще. Тощий как палка режиссер, вознамерившийся создать автопортрет, естественно, выберет для этой цели толстого актера. Оке Гренберг был, прежде всего, комедийным актером, и его округлые формы заранее предрасполагали к добродушию. Роль Альберта высвободила в нем иные силы. Во время съемок он по большей части буйствовал и бесился, поскольку пребывал в опасной, незнакомой

ему местности. А в минуты просветления пел народные песни, старые шлягеры, непристойные куплеты. Я его любил и ненавидел. Думаю, ко мне он испытывал сходные чувства. Из напряжения возникло творение.

Гренберг Оке (1914 - 1969) - шведский актер и певец. В кино - с 1937 г. У Бергмана снимался в фильмах "Лето с Моникой", "Вечер шутов" и "Урок любви".

Если и есть в "Вечере шутов" следы влияния какого-нибудь кинопроизведения, то только не "Варьете" Дюпона. Действие "Варьете" разыгрывается в той же среде, но тематически эта картина представляет собой полную противоположность "Вечеру шутов". В "Варьете" Яннингс убивает любовника. Альберт переступает через ревность и унижение, ибо в нем живет неистребимая потребность любить людей.

Довольно долго мы снимали на натуре - и в дождь, и в ведро. И постепенно образовался высший, терпкий симбиоз с циркачами и животными. То было со всех точек зрения безумное время. Короче, о "Вечере шутов" сказать мне особо нечего. Закончив съемки, мы с Харриет Андерссон отправились отдыхать в Арильд. Материал я еще не смонтировал, но сделанным остался доволен. От избытка радости я, сидя в башенке пансионата, сочинил комедию, пока Харриет загорала внизу на пляже. История получила название "Урок любви". Сразу же за "Уроком любви" я ставлю для "Сандревса" "Женские грезы". Я обещал Руне Вальдекранцу комедию, ибо "Вечер шутов" с треском провалился. На первый взгляд "Женские грезы" представляют собой просто еще две вариации на тему "Вечера шутов". Но к этому моменту мы с Харриет уже расстались. И оба страшно переживали. Поэтому фильм окрашен грустью. Правда, в нем есть интересная смывка двух перетекающих друг в друга сюжетных линий. Но подстреленные депрессией "Женские грезы" взлететь так и не сумели.

Вальдекранц Руне (р. 1911) - шведский продюсер и историк кино, в 1942 - 1964 гг. - глава производства "Сандревс". Продюсер фильмов Бергмана "Вечер шутов" и "Женские грезы".

"Вечер шутов" вызвал, по меньшей мере, смешанные чувства. Один уважаемый стокийский критик писал, что он "отказывается рассматривать в лупу содержимое последней блевотины господина Бергмана". Высказывание весьма характерно для той злобы, которая изливалась на меня с разных сторон. К сожалению, не могу утверждать, что остался к этому равнодушен.

"Змеиное яйцо"

В "Латерне Магике" я связываю неудачу "Змеиного яйца" главным образом с тем, что город в фильме называется Берлин, а действие отнесено к 20-м годам. "Если бы я воссоздал Город моего сна, Город, которого нет и который, тем не менее, пронзительно реален со своим запахом и своим гулом, если бы я воссоздал такой Город, то, с одной стороны, обрел бы абсолютную свободу и чувствовал себя как дома, а с другой - и это важнее всего - сумел бы ввести зрителя в чужой, но, тем не менее, таинственно знакомый мир. Я же показал в "Змеином яйце" Берлин, который никто не узнал, даже я сам".

Теперь мне кажется, что причины неудачи лежат глубже. Можно спорить по поводу выбора времени и места, но трудно отрицать, что воссоздано и то и другое с большой тщательностью. Сценография, костюмы, состав исполнителей подобраны квалифицированными людьми. С чисто кинематографической точки зрения в "Змеином яйце" есть превосходные детали, и развитие сюжета идет в хорошем темпе. Фильм ни на секунду не вызывает усталости, напротив, он дышит чрезмерной бодростью. Точно наглотался анаболиков. Но его

жизнеспособность поверхностна. Под ней кроется провал. С самого начала, еще только обдумывая сюжет картины, я собирался осуществить свой давний замысел - рассказать о двух акробатах на трапеции, номер которых распадается из-за смерти третьего партнера. Оставшись в городе, находящемся на пороге войны, они все больше опускаются, и это происходит на фоне разрушения самого города. Мотив этот, лежащий в основе "Молчания" и "Ритуала", достаточно силен, чтобы его хватило и на третий фильм. Но первый неудачный выбор на стадии обдумывания сценария уводит меня с верного пути.

Начало ноября 1975 года. Летом я прочитал биографию Адольфа Гитлера, написанную Иоахимом Фестом. Там есть отрывок, который я цитирую в своем рабочем дневнике: "Инфляция придавала жизни чисто гротескные черты и разрушила у людей не только желание защищать существующий порядок, но и вообще ощущение устойчивости, приучив их жить в атмосфере невозможного. Это был крах целого мира с его понятиями, нормами и моралью. Последствия оказались необозримыми".

Таким образом, фильм должен разворачиваться среди теней, в действительности теней. Проклятая жизнь, ад, и в этом аду еще и холодно, потому что нечем топить, на дворе ноябрь года, деньги идут на вес, все перевернулось с ног на голову.

=====

... я прочитал биографию Адольфа Гитлера, написанную Иоахимом Фестом. Речь идет о трехтомной книге Иоахима К. Феста "Гитлер. Биография", изданной в Германии в 1973 г. Существует ее русский перевод (Пермь, Культурный центр "Алетейя", 1993).

=====

Персонажи:

АВЕЛЬ РОЗЕНБЕРГ, 38 лет, бывший цирковой артист, который, сам не зная, как это произошло, убил своего брата.

ХАНС ВЕРГЕРУС, возраст тот же или, может, чуть старше, 45 лет. Ученый, проводящий сомнительные эксперименты. Сомнительные взгляды на людей и их поведение.

МАНУЭЛА БЕРГМАНН, 35 лет, проститутка на излете. Жестоко потрепана жизнью, но не сдается. Ее душа исполосована пятью сотнями различных недугов.

Отсутствие всяческих норм, проявившееся в налоговом деле, меня еще как следует не оглоушило. Зато строчки о германском крахе стимулировали мои творческие способности. Меня всегда привлекало трудноуправляемое равновесие между хаосом и порядком. Напряжение последних шекспировских драм кроется, помимо всего прочего, как раз в этом - в разломе между миром порядка, этических законов и социальных норм и тотальным хаосом. Непобедимым хаосом, внезапно взламывающим управляемую действительность и уничтожающим ее.

Но, сам того не подозревая, я уже ходил с неудачей в кармане. Дело в том, что я пытаюсь соединить тему двух артистов, попадающих в город, которому грозит беда; с темой Вергеруса, темой вуайеризма. Она появилась еще в 1966 году. Я начал кое-что набрасывать, не имея понятия, что из этого выйдет: Он начал изучать лица людей и их реакции при столкновении с искусственно вызванными переживаниями. Все начинается довольно невинно: он показывает снятые им самим фильмы. Однажды он снял человека, совершающего самоубийство. Потом человека, которого он сам убивает. Демонстрирует женщину, подвергающуюся жестоким сексуальным провокациям. И, наконец, берет на себя роль творца: приводит из сумасшедшего дома человека с острой формой потери памяти или чем-нибудь в этом роде. Отводит ему отдельную комнату и помещает к нему женщину. Эти двое обустроиваются, возможно, между ними возникает любовь. Он отмечает это с ненавистью и ревностью, начинает вмешиваться в их жизнь, манипулирует их поведением, вызывает у них взаимную подозрительность и агрессивность. Мало-помалу он ломает их, доводит до взаимного уничтожения. И теперь у него нет выбора. Он решает изучать самого себя. Направив на себя объектив камеры, он принимает мучительно действующий яд и фиксирует свое постепенное угасание. Здесь достаточно материала практически на целый фильм.

Потом раз за разом я кружил вокруг да около: в "Любви без любовника", картине, которая так и не была поставлена, и в "Финне Конфунсефее", замысел которого не воплотился даже в написанный сценарий. Но беда "Змеинового яйца" в том, что мотив вуайеризма абсолютно несовместим с историей двух артистов. Эти темы сведены воедино моими представлениями о всемирной катастрофе и крушении всяческих идеологий. Сюда же добавился и крах моего собственного мира. 19 ноября пришло первое уведомление из налогового управления, и в тот же день газеты запестрили молниеносно состряпанными заголовками.

Рабочий дневник:

День и вечер. Испуг, страх, стыд. Унижение. Бешенство. Заранее осужден трибуналом, который не интересуется истинная причина. Если быть предельно честным, я воспринял сначала это дело чересчур легкомысленно. Слушался добрых советов, полагая, что советчики разбираются, конечно же, лучше меня - ведь они профессионалы. Все в полном порядке, моим делом образцово занимаются люди, для того и предназначенные. Но не в этом, естественно, суть. Проблема в том, что я реагирую по-детски, неприлично - к радости моих обвинителей. Мне хочется с ними согласиться, хочется признать свою вину, хочется быть хорошим, хочется заплатить.

Это опасное чувство, внезапно выныривающее из черных страхов детства. Я сделал что-то нехорошее. Я сам не понимаю, чего это я такого натворил, но чувствую себя виноватым. Мой рассудок пытается меня вразумить, но безрезультатно, чувство стыда не исчезает, единственное спасение - открытое осуждение. Слабый писк рассудка заглушается воем и слезами из прошлого - из того времени, когда не существовало апелляций; когда ты был приговорен заранее, независимо от степени твоей вины. И лишь одно приносило успокоение - наказание, раскаяние, даже тогда, когда каяться было не в чем, и, наконец, прощение, дарованная тебе свыше внезапная милость. После приведения приговора в исполнение голоса, прежде суровые и обвиняющие, вдруг смягчались, от ледяного молчания, окружавшего преступника, не оставалось и следа. И вот ты вновь принят в круг, ты понес наказание, ты очищен, прощен, ты больше не ведешь борьбу в одиночку, ты опять член братства.

Таково мое состояние, страх рвет когтями внутренности, словно у меня в животе бешеная кошка, щеки пылают от какой-то странной лихорадки, какой я не испытывал последние сорок лет, но о которой мне теперь напоминают с мучительной отчетливостью. Медленно текут часы... Как сложится моя жизнь, смогу ли я продолжать работать? Вернется ли после подобного общественного бесчестия желание? Это реальность, хватит ли мне сил продолжать свои игры? Такие вот, стало быть, дела, так уже было когда-то, я помню, я вернулся в прошлое и так же беспомощен, как и в тот раз, так же бессилён, словно человек, брошенный в водоворот, неумолимо затягивающий тебя в бездну. Искушение сложить оружие, ускользнуть в темноту, в оцепенение, в истерику. Искушение сдаться. Мне пятьдесят семь и одновременно - всего семь.

Если бы я хоть был способен проникнуться настоящей ненавистью к этим хитрым и ловким бюрократам, причинившим мне такие страдания. Но, увы, и это невозможно. Пятидесятилетнему лениво бросает - Господи, да это же их работа, а семилетнему и в голову не приходит поставить под сомнение авторитет и безошибочность служителей правосудия. Ошибаться может только семилетний. 0 чем он и говорит пятидесятилетнему, и пятидесятилетнему верит ему, а не голосу рассудка, спокойному, деловитому голосу, уверяющему, что все это спектакль с ролями и репликами, короткая неприятная сцена во всеохватной общественной трагикомедии унижения. Никому нет до него никакого дела, никому ничего не угрожает, никто ничего не испытывает, разве что, может, легкое злорадство. Никто, кроме одного, с детства душевно травмированного шута в возрасте пятидесяти семи лет, которого трясет от унижения, стыда, страха и презрения к себе. Час за часом, день за днем. Смех, да и только.

Если успокоиться и подумать, то ведь это можно использовать для Абея Розенберга. Он должен вообще-то испытывать те же чувства, и я способен об этом рассказать, ибо знаю, что ощущает обвиняемый, как ему страшно, как

хочется поскорее подвергнуться наказанию, которое становится, чуть ли не желанным. На какое-то мгновение меня охватывает эдакое залихватское веселье, оно бурлит и пенится, я мысленно смеюсь. Хороший признак, определенно, несмотря ни на что. Веселье в самой сердцевине страха. Неужели пятидесятилетнему сумеет справиться с оружием, выискивающим свою вину ребенком, неужто это возможно? Черт, вот было бы здорово. Уже этот краткий миг воспринимается как утешение. А вдруг все-таки есть возможность остаться, не трогаться с места, перебороть первые побуждения, неловкость, унижение. Остаться, не пытаясь уползти в свою скорлупу, и, преисполнившись вполне объективной рассудительностью и злостью, взять да использовать случившееся для дела. Может, все-таки несмотря ни на что, с этим можно что-то сделать?

Двумя днями позднее я констатирую: "Да, и вчера и сегодня я был способен писать, хотя больше благодаря силе воли, чем по вдохновению. Чувство такое, что один акт завершен".

На самом же деле инструмент уже выбит у меня из рук. Но я все-таки упорно продолжал свои игры, дорабатывая сценарий "Змеино яйцо", а тем временем адвокаты заседали и вели переговоры с налоговым управлением, постепенно сводя на нет все проблемы. Воцарилось спокойствие, но спокойствие обманчивое.

26 января 1976 года за мной явилась налоговая полиция. Мы только что закончили монтаж и микширование "Лицом к лицу", Гуннель Линдблум собиралась приступить к съемкам "Райской площади" в моей кинокомпании "Синематограф", и мы с ней и с Уллой Исаксон активно обсуждали сценарий и распределение ролей. Я начал репетировать "Пляску смерти" в "Драматене". Сценарий "Змеино яйцо" был готов.

=====

Исаксон Улла (р. 1916) - шведская писательница. По ее произведениям Бергман поставил фильмы "На пороге жизни" и "Двое блаженных", она была автором сценария "Девичий источник" (по средневековой балладе).

Я начал репетировать "Пляску смерти"... Репетиции пьесы Августа Стриндберга "Пляска смерти" были возобновлены в августе 1978 г., но спектакль не был осуществлен из-за болезни Андерса Эка.

=====

Но все уже идет вкривь и вкось. Творческий процесс застопорился. Я внушаю себе, будто в силах использовать ситуацию, еще не пригодную к использованию. Призываю на подмогу творческую энергию, словно это врач, медсестра и "скорая помощь" в одном лице.

И тут наступил крах, произошел взрыв. По воле случая я со своим немецким фильмом попал в Германию по приглашению Дино Де Лаурентиса, посчитавшего "Змеино яйцо" соблазнительным проектом. Я сумел выбить крупный гонорар, поскольку мое имя благодаря "Шепотам и крикам", "Сценам из супружеской жизни" и "Волшебной флейте" было на слуху.

Хотя я кое-как функционировал, но из колеи был выбит, а это штука коварная. Яд случившегося служил мне одновременно и горючим, и двигателем. Я бился с собственными переживаниями, полагая, будто из этого напряжения черпаю силы.

Посетив врача, чтобы получить страховой полис перед началом съемок, я выяснил, что у меня ненормально высокое давление. Я уже давно ходил по Мюнхену с ощущением повышенной температуры, но объяснял свой внезапный румянец тем, что не привык к высоте 600 метров над уровнем моря. До сей поры, я был типичным гипотоником. Я начал принимать лекарства, понижающие сердечную активность, но они не помогли, я чувствовал, что от них становлюсь прямо-таки шизофреником.

Сегодня можно сказать, что моя реакция по всем параметрам была неадекватной. Я стремился как можно быстрее поставить фильм, дабы продемонстрировать миру, на что я способен. "Змеино яйцо" влекло меня. Окружающие бодро уверяли, что сюжет отличный. Съемки вылились в громоздкое и тяжелое предприятие, но я непрерывно уговаривал себя, что делаю свой лучший фильм. Я был на взводе, взвинчен до предела - из-за прилива всех внутренних

защитных сил.

Иллюзия, будто я сотворил шедевр, упорно не покидала меня и во время монтажа и перезаписи звука. Одновременно я вел переговоры с Резиденцтеатром о постановке "Игры снов" Стриндберга. Тоже величественное предприятие: в спектакле, наштапкованном немыслимыми ляпами, в том числе и сценографическими, участвовало более сорока лучших актеров театра. Каждое утро по пути в театр я проходил мимо развалин Музея армии. Мне взбрело в голову, что именно такие развалины - с уцелевшим посередине куполом - могут стать идеальной сценической площадкой для "Игры снов". Когда я явился в театр, дабы проинспектировать готовое сооружение, моим первым побуждением было немедленно уйти и больше никогда не возвращаться. На фоне гигантских декораций актеры казались муравьями. Достаточно просто поднять занавес, продемонстрировать руины и снова его опустить. Кулисы стали самой пьесой.

В старом номере "Симплиссимуса" от 1923 года я выискивал впечатляющий рисунок углем, изображавший забитую транспортом берлинскую улицу в зимних сумерках. В поисках подходящих съемочных площадок мы, правда, уже провели рекогносцировку и в самом Берлине, и в других городах - как на Востоке, так и на Западе. Но ничто не шло в сравнение с той рисованной улицей, вдобавок и называвшейся Бергманнштрассе. В результате нелегких переговоров мне удалось убедить продюсера построить на территории студии "Бавария" целую улицу с трамвайными путями, задними дворами, переулками и арками парадных. Издержки получились астрономические. У меня же голова шла кругом от энтузиазма. Все это взаимосвязано. Развалины в "Игре снов" относятся к того же рода безумствам, что и Бергманнштрассе. Сказались повышенное давление и перевозбуждение. Прозвонил предупреждающий звонок, но я не пожелал его услышать.

Мы с Ингрид отправились в США подыскивать актера на главную мужскую роль Абея Розенберга. Сначала я обратился с предложением сыграть эту роль к Дастину Хофману. Прочитав сценарий, он высказал немало тонких и умных замечаний. Но когда дошло до дела, отказался, сославшись на то, что не подходит по типуажу, и в то же время, рассыпаясь в уверениях, что вообще-то был бы счастлив со мной поработать.

Затем у себя в гостинице в Беверли-Хиллз я встретился с Робертом Редфордом. Он был любезен и доброжелателен, но сказал, что, по его мнению, не способен сыграть циркача-еврея. Я проникся глубоким уважением и к Хофману, и к Редфорду. И ни на секунду не воспринял их отказ как предостережение.

Посему я обратился к Питеру Фальку, которого считал очень хорошим актером. Ему роль понравилась, но по различным причинам, в том числе и из-за условий контракта, отпал и он.

Мы очутились в затруднительном положении, но Дино Де Лаурентис, настроенный крайне благожелательно, сдаваться не пожелал. При обсуждении создавшейся кризисной ситуации он вдруг выдвинул новую идею: "А как насчет Ричарда Харриса?"

И еще раз у меня в мозгу произошло короткое замыкание, очевидно, потому, что я был одержим одной мыслью - "Змеиное яйцо" должно появиться на свет. Ричард Харрис мок на Мальте, где заканчивал фильм о сумасшедшем капитане и его love story с гигантским китом. Большую часть съемочного периода он провел в сооруженном по распоряжению Дино Де Лаурентиса вместительном чане с водой. Откуда и прислал ответ, в котором сообщил, что будет рад сотрудничать и с удовольствием сыграет эту роль.

Ричард Харрис мок на Мальте... Речь идет о съемках фильма "Orga the Killer Whale" (реж. Майкл Андерсон, 1977) - расхожей вариации темы "Моби Дика", в которой ирландский актер Ричард Харрис сыграл главную роль.

Съемки отложили на три недели, и я вернулся в Мюнхен, дабы вплотную заняться пробами. Киногруппа уже на месте, строительные работы по возведению наших дико дорогих декораций завершены - громадная машина "Баварии" давно

развила нужную скорость. С утра до вечера мы со Свеном Нюквистом делали пробные съемки костюмов, мебели, грима. Энтузиазм бил через край, и "Бавария" в ожидании, когда Ричард Харрис вылезет из воды, метала на стол все, что имелось в ее закромах. Наконец Харрис вылез, но, к несчастью, в тот самый вечер, когда мне пришлось отбыть во Франкфурт на торжественную церемонию вручения мне премии Гете.

Я договорился с моим "координатором" Харольдом Небензалем (чудовищным мизантропом, владевшим двенадцатью языками), что он встретит Харриса на аэродроме и отвезет его в "Хилтон", где жили и мы с Ингрид, а на следующий день после моего возвращения из Франкфурта мы увидимся с ним за ланчем. Утром мы спустились в вестибюль и стали поджидать Харриса с его дамой. Но ждали мы напрасно. Портье на наш вопрос сообщил, что мистер Харрис отбыл рано утром, предварительно заказав номер в гостинице "Саввой" в Лондоне.

В полном отчаянии мы с Небензалем наняли частный самолет и полетели в Лондон, в "Саввой". Там нас известили, что мистер Харрис в гостинице, но просил его не беспокоить. Побродив вдоль Темзы, я в десять вечера позвонил из своего номера Харрису и сказал, что хватит играть в прятки. Он бушевал - как это режиссер посмел не встретить его в Мюнхене, премия Гете - причина неуважительная. В конце концов, он все же согласился принять меня у себя в номере. Проговорив до утра, мы пришли к соглашению - он будет сниматься в "Змеином яйце". Только сначала смотается в Лос-Анджелес, чтобы уладить кое-какие дела. Через два-три дня он будет в "Баварии", и мы сможем приступить к съемкам.

Мы вернулись в Мюнхен: съемочная группа отпраздновала событие кофе с тортом. На завтра мне позвонил Дино Де Лаурентис с известием, что Ричард Харрис заболел воспалением легких, вызванным какой-то амебной бактерией, которой была заражена вода в чане на Мальте. Болезнь, судя по всему, затяжная. Надо искать замену.

Лишь тогда впервые возникло имя Дэвида Каррадайна. Дино прислал копию его последнего фильма, которую я просмотрел на следующий же день. Фильм, рассказывавший о певце в стиле "кантри", мне очень понравился. Каррадайн, один из сыновей великого исполнителя шекспировских ролей Джона Каррадайна, отличался интересной внешностью и исключительной музыкальностью. Посмотрел я и рабочую копию картины, поставленной им самим. Она была отмечена печатью таланта. Он напомнил мне Андерса Эка, и я вообразил, будто Божий перст наконец-то указал на подходящего Абея Розенберга.

=====

Каррадайн Дэвид (р. 1936) - американский актер и певец. Сыграл роль Вуди Гатри в фильме Хола Эшби "На пути к славе" (1976). Как режиссер поставил три картины. Бергман пишет, скорее всего, о фильме "You and me" (1975).

... один из сыновей Джона Каррадайна... Речь идет о Джоне Каррадаине (наст. имя Ричмонд Рид, 1906 - 1988) - американском актере театра и кино и его сыне Ките Каррадаине (р. 1951) - американском киноактере.

=====

Два дня спустя Каррадайн прибыл в Мюнхен. Мы горели желанием немедленно приступить к работе. Однако Каррадайн при первой встрече показался мне несколько рассеянным и странным. Поэтому, дабы проникнуться нужным настроением, мы решили начать с просмотра двух лент о Берлине: "Путешествие матушки Краузе за счастьем" режиссера Пила Ютци (1894 - 1946) и "Берлин - симфония большого города" Руттмана. Не успел в зале погаснуть свет, как Каррадайн громко захрапел. Когда он проснулся, говорить с ним о роли было невозможно. Нечто похожее повторялось и во время съемок. Дэвид Каррадайн - "сова", он засыпал на ходу. Спал везде, где можно, но в то же время был честолюбив, точен и хорошо подготовлен. Мы сумели уложиться в намеченные сроки. Меня рапирала радость, да что там, просто-таки гордость в предвкушении солидного успеха.

Болезненное осознание солидного провала настигло меня значительно позднее. Я был не восприимчив даже к довольно-таки серенькой реакции

критиков. Находился под воздействием мощной поддержки душевных сил. Лишь когда мое бытие приобрело более устойчивый и спокойный характер, я понял всю серьезность постигшей меня неудачи. Но ни на минуту не пожалел, что сделал "Змеиное яйцо". Я приобрел полезный опыт.

"Из жизни марионеток"

В "Латерне Магике" я рассказываю о том, что летом 1985 года на Форте начал писать сценарий о старом режиссере немого кино, "фильмы которого - множество наполовину испорченных пленок в жестяных коробках - находят во время ремонта в подвале загородной виллы. В уцелевших кадрах прослеживается какая-то смутная взаимосвязь, специалист в области немого кино пытается по губам актеров расшифровать их реплики. Кадры пускают в разной последовательности, каждый раз получая разные сюжетные ходы. В дело вовлекается все больше людей, оно разрастается, разбухает, требует все больше денег, выходит из-под контроля. В один прекрасный день все сгорает - и нитратные оригиналы, и ацетатные копии, сгорает дотла целый каземат. Всеобщее облегчение".

Довольно скоро, после того как тело напомнило мне об обете воздержания, о котором забыла душа, я отложил в сторону начатый киносценарий. Но сама идея - попытка составить фильм из отдельных фрагментов, не имея сценария, - была заманчивой. К тому же она уже однажды приходила мне в голову.

На втором году моего пребывания в Мюнхене я засел за историю, названную мной "Любовь без любовника". Произведение получилось колоссального объема, но бессвязное по форме, что отражало мой душевный разброд, наверняка имевший прямое отношение к ссылке. Действие, разворачивавшееся в Мюнхене и его окрестностях, точно как в немом фильме моего сна, крутилось вокруг отснятого киноматериала, брошенного режиссером на произвол судьбы.

Сценарий "Любви без любовника", законченный в марте 1978 года, начинался прологом, написанным в форме письма друзьям и коллегам: Приступая к работе над спектаклем, я всегда, прежде всего, задаю себе очень конкретный вопрос: почему писатель написал эту пьесу, и почему она получилась именно такой? Если я теперь спрошу самого себя: почему Б. написал этот киносценарий и почему он получился именно таким? - то ответ получится расплывчатый, перегруженный соображениями, пришедшими задним числом. Стало быть, если я начну уверять, будто мной двигала страстная ненависть к определенным формам человеческого поведения, политическому цинизму и окончательной развращенности чувств, то это будет лишь половина правды. Потому что одновременно я испытывал потребность показать возможности любви, богатство мгновения, способность человека к добру.

В Швеции никто не пожелал вложить и гроша в постановку "Любви без любовника", хотя я был готов рискнуть собственными средствами. Хорст Вендландт, продюсер "Змеинового яйца", уже один раз обжегся. Дино Де Лаурентис тоже отказался, и вскоре стало очевидно, что осуществить мой громоздкий и дорогостоящий проект не удастся. На этом я и поставил точку, по прежнему опыту зная, что чем дороже авантюра, в которую собираешься ввязаться, тем больше шансов получить от ворот поворот.

Без всякого ожесточения я похоронил проект и выбросил его из головы. Какое-то время спустя у меня возникла идея, что было бы неплохо - для сплочения труппы Резиденцтеатра - сообща сделать телефильм. Тогда-то я и выкроил из похороненной "Любви без любовника" историю Петра и Катарины.

Из всего длинного сценария в телефильм "Из жизни марионеток" вошло лишь несколько сцен, в остальном же это новое произведение. В его основе лежат конкретные воспоминания. Тема двух неразрывно и болезненно связанных друг с другом людей, которые в то же самое время поодиночке мучаются в своей неволе, преследовала меня давно. Петер и Катарина впервые появляются в

"Сценах из супружеской жизни", где эта пара - в первой части - составляет контрапункт Юхану и Марианне. Петер и Катарина не могут жить вместе, но и друг без друга обойтись не в силах. Лишь люди, находящиеся в их положении, способны с такой жестокостью подрывать основы собственного существования. Их совместная жизнь - изощренная пляска смерти, процесс дегуманизации. Ссора за обеденным столом - первая атака на кулисы супружеского мира Юхана и Марианны; для них самих же это чистилище будней.

Я написал "Сцены из супружеской жизни" за одно лето, за шесть недель, с единственной целью - дать телевидению более приличное повседневное меню, и практически мы работали без сметы. Предполагалось, что на каждую серию продолжительностью 50 минут уйдет десять дней: пять - на репетиции, пять - на съемки. Таким образом, на шесть серий отводилось два месяца. Когда начались съемки - дело пошло как по маслу. Эрланд Юсефсон и Лив Ульман быстро вжились в понравившиеся им роли. Внезапно родился практически беззатратный фильм. Что было очень кстати, ибо денег у нас не имелось. На "Шепоты и крики" покупателей пока еще не нашлось.

Итак, "Сцены из супружеской жизни" предназначались для телевидения, и мы работали над картиной, не ощущая парализующей тяжести, неизбежно возникающей, когда делаешь прокатный фильм, - работали весело, с желанием. "Из жизни марионеток" тоже телевизионный фильм. Постановка финансировалась главным образом **Zweites Deutsches Fernsehen** (второй канал Немецкого телевидения). За пределами Германии его, к сожалению, пустили в кинопрокат. Кстати, при работе над "Марионетками" не пахло ни весельем, ни желанием.

В "Любви без любовника" доведенный до отчаяния Петер стреляет во Франца Йозефа Штрауса. Приступив к съемкам "Марионеток", я быстро понял, что стрелять он должен отнюдь не в Штрауса. Петер говорит, что все пути назад отрезаны. Ему не выбраться. Алкоголь, наркотики, секс - иллюзорный выход. Фильм поднимает вопрос: почему Петер решается без всякого вроде бы на то повода лишить жизни другого человека? Я даю разные объяснения, ни одно из которых намеренно не выдерживает критики. Когда я смотрю эту картину сегодня, у меня возникает чувство, что ближе всех к истине подходит гомосексуалист Тим, намекая на бисексуальность Петера. Признание такой раздвоенной сексуальности принесло бы ему, возможно, освобождение. Этот вывод проглядывает и в заключении доктора, но его диагноз - сознательно нечестная игра: циничное, закодированное в уклончивых психиатрических терминах определение кровавой трагедии. Доктор видит надвигающуюся беду. Но позволяет событиям развиваться своим ходом, поскольку имеет личные виды на Катарину. "Из жизни марионеток" - мой единственный немецкий фильм.

"Змеиное яйцо" может на первый взгляд показаться в не меньшей степени немецким. Но эта картина зачата в Швеции, и сценарий я писал, окруженный предзнаменованиями личной катастрофы. "Змеиное яйцо" отражает отчаянно любопытный взгляд постороннего. Делая "Марионеток", я уже более или менее примирился со своей немецкой действительностью. Языковые трудности были преодолены. Я давно работал в театре и, как правило, безошибочно определял, правильно ли звучат реплики. Мне представлялось, что я хорошо изучил немецкую жизнь и самих немцев. Да к тому же написал "Любовь без любовника" - честолюбивую попытку глубокого погружения в свое немецкое бытие.

Картина "Из жизни марионеток" подверглась жесткой редакции. Закончив сценарий, я вычеркнул приблизительно двадцать процентов диалога. В процессе съемок выбросил еще около десяти процентов. Благодаря этому фильм получился предельно концентрированным: короткие эпизоды с лаконичными промежуточными текстами в брехтовском стиле. Тексты соотносят действие с финальной катастрофой.

Я создал плохие фильмы, близкие моему сердцу. И объективно хорошие фильмы, которые мне безразличны. Некоторые ленты до смешного подчинены изменчивости моих собственных взглядов. Бывает, услышу благожелательный отзыв о какой-нибудь из моих картин и тут же с радостью соглашаюсь - да, мне она тоже нравится.

Но "Марионетками" я в известной степени горжусь. Картина выдержала

испытание временем. Могу принять упреки относительно завязанной в тугой узел формы. В молодости я поставил в Хельсингборге спектакль по эпосе Улле Хедберга "Бешенство". Для сценического воплощения я взял кусок из заключительной части целого цикла романов, где главный герой говорит, что мы находимся в темной комнате без окон и дверей. Но добавляет: где-то должна быть невидимая щель, позволяющая нам представить себе, что такое свежий воздух.

В картине "Из жизни марионеток" люди обитают в герметически закупоренном помещении, не имеющем и такой щели. Задним числом я согласен считать это недостатком. И еще один нарушающий гармонию изъян - написанное, но не отправленное Петером письмо. Психологически это недостоверно. Петер способен формулировать свои мысли, лишь диктуя деловые письма. Делать выводы и одновременно облекать их в слова для него невозможно. Увы, я не послушался старого доброго совета Фолкнера: "Kill your darlings". Сегодня я бы прибегнул к большим ножницам. Это сделало бы картину еще на десять минут короче и лучше.

=====

"Kill your darlings" - здесь "Убей свое любимое" (англ.). Парафраз строки Оскара Уайльда из "Баллады Рэдингской тюрьмы": "Yet each man kill the thing he loves" ("Возлюбленных все убивают", пер. В. Брюсова).

=====

Поведение Петера в больнице, состояние человека, прервавшего все контакты с внешним миром, отображают мой собственный опыт пребывания в психиатрической клинике после истории с налогами. Не помню, чтобы я страдал. Я вставал в полшестого утра, дабы успеть первым в умывальню, и тщательно следил за своей физической формой. День был расписан по минутам. Я принимал по десять десяти миллиграммовых таблеток валиума, получая дополнительную порцию, как только ощущал в этом потребность.

Петер целиком погружен в подобное существование. Спит в обнимку с потрепанным плюшевым мишкой своего детства. Играет в шахматы с компьютером. Каждое утро по полчаса заправляет постель.

Катарина по-прежнему живет с Петером - на расстоянии. Она говорит свекрови, что жизнь ее протекает как обычно: "Но про себя я плачу, не переставая".

"После репетиции"

"После репетиции" - фильм, тоже не предназначенный для кинопроката. Он, как и "Из жизни марионеток", сделан для телевидения. Первоначально картина задумывалась в форме переписки стареющего режиссера с молодой актрисой. Я начал писать сценарий, но вскоре обнаружил, что получается скучно. Было бы интересно видеть героев. В процессе писания я, очевидно, задел болевой нерв или, если хотите, родниковую жилу. Из подсознания наружу полезли, извиваясь, лианы и странные сорняки. И все это сплелось в какой-то ведьмин клубок. Вдруг возникла любовница режиссера, оказавшаяся матерью молодой актрисы. Любовница, умершая много лет назад, тем не менее, вступает в игру. Много чего возвращается из небытия на пустой и темной театральной сцене в тихий час между четырьмя и пятью часами дня. В итоге получилось телевизионное кинопроизведение, повествующее о театре.

К некоторым молодым актерам и актрисам я, не особенно об этом задумываясь, отношусь как к своим детям. Бывает, они признают за мной право на отцовство, им нравится видеть во мне отца. Через какое-то время, быть может не нуждаясь больше в отеческой опеке, они начнут на меня злиться. Мне же эта роль по душе, она меня нисколько не тяготит. Сознание того, что рядом есть суровый отец, при известных обстоятельствах дает молодым актерам чувство уверенности.

"После репетиции" я писал для удовольствия, намереваясь воплотить этот замысел в жизнь вместе со Свенom Нюквистом, Эрландом Юсефсоном и Леной Улин. За карьерой Лены я следил с нежностью и профессиональным интересом. С Эрландом мы дружим вот уже пятьдесят лет. Свен есть Свен. Если я в какие-то минуты и тоскую по кино, то, прежде всего именно по совместной работе со Свенom.

=====

Улин Лена (р. 1955) - шведская актриса, дочь Стига Улина. В кино - с 1977 г. У Бергмана сыграла в фильмах "Фанни и Александр" и "После репетиции".

=====

Итак, фильму "После репетиции" предстояло стать приятным эпизодом на пути к смерти. Небольшая съемочная группа. Три недели на репетиции. Свен снимает. Работать будем в Киноцентре, декорации самые простые.

Съемки прошли безрадостно. Сейчас, пересматривая "После репетиции", я думаю, что фильм получился лучше, чем мне помнилось. Когда съемки идут тяжело, недовольство в душе остается надолго. Почему и картину вспоминаешь с большей неохотой, чем следует. Ингрид Тулин - одна из по-настоящему великих актрис нашего времени. Как выразилась однажды ее завистливая коллега: "Она замужем за кинокамерой". Но на этот раз Ингрид не сумела выдержать дистанцию между собой и ролью. После слов: "Ты считаешь, что мой инструмент испорчен навсегда?", - она начинает плакать. Я говорил ей: "Не разводи сантименты!" Мне казалось естественным, чтобы эта реплика звучала холодной констатацией. А она вместо этого каждый раз раздражалась слезами. В конце концов, я сдался. Может, я злился на Ингрид потому, что был просто-напросто зол на самого себя: "Мой инструмент испорчен навсегда?" Вопрос, пожалуй, в большей степени относился ко мне, чем к ней. Вдобавок и Эрланд Юсефсон был переутомлен. Впервые за всю нашу долгую совместную работу на него накатило то, что немцы называют "Textangst". В последний и самый важный съемочный день короткие замыкания и провалы в памяти следовали один за другим. Мы кое-как дотянули до конца, но не более того. Лена Улин сохраняла присутствие духа. Она, правда, не обладала большим опытом, но справлялась с ролью очень элегантно, не обращая внимания на наши передряги.

Окончательный вариант "После репетиции" идет один час двенадцать минут. Мне пришлось вырезать, по крайней мере, минут двадцать отснятого материала. От съемок в душе остался липкий осадок. Даже монтировать фильм было противно: чересчур много предстояло латать и кромсать.

Сегодня нелегко понять, что "После репетиции", в сущности, комедия с диалогами, написанными в своеобразном едком комедийном настроении. Экранная версия получилась безжизненной, утратив беспечность оригинального текста.

Итак, я ставлю точку, 22 марта 1983 года я записал в дневнике: Больше никогда. Заканчиваю, хочу покоя. Больше нет сил, ни психических, ни физических. И я ненавижу шумиху и злорадство. Какая гадость.

25 марта: Жуткая ночь, проснулся в полчетвертого от подкашившей тошноты. Потом не мог заснуть. Беспокойство, напряжение, усталость. Но вот встаю, становится немного лучше, почти прихожу в рабочее состояние. Небо затянуто, ноль градусов. Наверное, пойдет снег. Несмотря на физическое недомогание, довольно приятно снова взяться за работу. Но я не хочу больше снимать кино. Это в последний раз.

26 марта (раннее утро): И это то, что должно было стать таким увлекательным, коротким, безо всяких претензий фильмом? Что же я имею, и что будет дальше? Две вздыбившиеся горы накрывают меня своими тенями. Прежде всего: кому, черт побери, интересны подобного рода зеркальные, обращенные в себя арии? И, во-вторых: не прячется ли на дне этой драмы-монологa зерно истины, до которого я не в силах добраться, недоступное моим чувствам и интуиции? А в остальном главная ошибка нашего рабочего метода - трехнедельный репетиционный период. Я успеваю здорово устать от своих реплик.

Надо было прямо приступить к съемкам. Тогда бы каждый день приносил

прелесть новизны и напряженность непредвиденного. Так нет же. Мы репетировали, обсуждали, анализировали, тщательно и уважительно прорабатывали, точно как в театре, так, словно автора уже нет в живых. Творческий заряд то ли кастрировали, то ли ему обрубили задницу. Выбор выражения зависит от точки зрения.

31 марта: Скрупулезно просмотрел весь отснятый материал, результат, по-моему, получился весьма средний, местами неудачный. Теперь ничего не поделаешь, кое-что заложено в самом тексте, который уже не соответствует моим представлениям о профессии (вот ведь до чего быстро все происходит, до чего дьявольски быстро: вчера - истина, сегодня глупость). Но в любом случае главная причина усталость, давившая меня весь этот период работы. Возможно, одно связано с другим, впрочем, это безразлично. Катинка с присущей ей мягкой авторитетностью утверждает, что я не прав почти по всем перечисленным выше пунктам. Но я, как правило, редко ошибаюсь и прекрасно знаю, каков будет результат. Ну да ладно, мир от этого не рухнет, и, честно говоря, стоит мне лишь подумать о том, что не следовало вообще браться за это дело, я немедленно себе возражаю: как все-таки хорошо, что взялся.

=====

Катинка... Речь идет о Катинке Фараго. Она начала работать с режиссером на фильме "Вечер шутов" и находилась в числе ближайших сотрудников, когда он завершал свою работу в кино. Продюсер фильмов "Осенняя соната" и "Двое блаженных".

=====

Вечером собрались на небольшой прощальный банкет в настроении дружелюбной грусти и нежности. Хожу и размышляю: не бросить ли мне и театр. Но решения я пока не принял. Порой я считаю это интереснейшим занятием, но иногда у меня пропадает всякое желание продолжать. Сомнения мои связаны с изменившимся отношением к интерпретации. Будь я музыкантом, не возникло бы ни малейших проблем. Но вот это фокусничанье, кривляние! Актеры лицедействуют, а я побуждаю их к лицедейству. Кривыми дорожками мы пытаемся добиться эмоциональных импульсов, которые публикой должны приниматься за чувства, да просто за правду. С каждым днем это становится все труднее. Я ощущаю растущую неприязнь к самому чуду перевоплощения.

В то же время есть пьесы, влекущие меня по-прежнему. Но это потому, что в ролях я вижу определенных актеров, обладающих богатыми и редкостными выразительными средствами. Хожу и предаюсь тихим размышлениям. Быстрого расставания не будет. Зато за письменным столом чувствую приятную расслабленность. Я пишу ради собственного удовольствия, а не с точки зрения вечности. Нужно придумать, как организовать Эпилог.

Глава 4

НЕВЕРИЕ. ДОВЕРИЕ

"Седьмая печать"

"Как в зеркале"

"Причастие"

=====

"Седьмая печать"

В основу "Седьмой печати" положена одноактная пьеса "Роспись по дереву", написанная для первого выпуска театральной школы Мальме. Требовалось что-то сыграть на весеннем показе. Я преподавал в школе, а раздобыть пьесу с приблизительно равноценными ролями было нелегко. И я сочинил "Роспись по дереву" - пьесу-упражнение. Она состояла из ряда монологов. Число студентов определило количество ролей.

"Роспись по дереву", в свою очередь, родилась из детских воспоминаний. В "Латерне Магике" я рассказываю, что иногда сопровождал отца, когда он отправлялся читать проповеди в сельских церквях: Как все прихожане тех времен, я погрузился в созерцание алтарной живописи, утвари, распятия, витражей и фресок. Там были Иисус и разбойники, окровавленные, в корчах; Мария, склонившаяся к Иоанну ("зри сына своего, зри мать свою"); Мария Магдалина, грешница (с кем она спала в последний раз?). Рыцарь играет в шахматы со Смертью. Смерть пилит Дерево жизни, на верхушке сидит, ломая руки, объятый ужасом бедняга. Смерть, размахивая косой, точно знаменем, ведет танцующую процессию к Царству тьмы, паства танцует, растянувшись длинной цепью, скользит по канату шут. Черти кипятят котлы, грешники бросаются вниз головой в огонь, Адам и Ева увидели свою наготу. Из-за запретного древа уставилось Божье око. Некоторые церкви напоминают аквариум, ни единого незаполненного места, повсюду живут и множатся люди, святые, пророки, ангелы, черти и демоны и здесь и там лезут через стены и своды. Действительность и воображение сплелись в прочный клубок. Узри, грешник, содеянное тобой, узри, что ждет тебя за углом, узри тень за спиной!

Я раздобыл себе гигантский радиограммофон и купил "Кармину Бурану" Карла Орфа в записи Ференца Фриксея. По утрам, прежде чем отправиться на репетицию, я обычно запускал на полную мощь Орфа. "Кармина Бурана" построена на средневековых песнях вагантов времен чумы и кровавых войн, когда бездомные люди, сбиваясь в огромные толпы, бродили по дорогам Европы. Среди них были школяры, монахи, священники и шуты. Кое-кто знал грамоту и сочинял песни, исполнявшиеся на церковных празднествах и на ярмарках.

Тема людей едущих сквозь гибель цивилизации и культуры и творящих новые песни, показалась мне заманчивой, и однажды, когда я слушал заключительный хорал "Кармины Бураны", меня осенило - это станет моим следующим фильмом! Потом, после некоторых раздумий, я решил: а в основу я положу "Роспись по дереву". Но вот дошло до дела и толку от "Росписи по дереву" оказалось довольно мало. "Седьмая печать" повернула в другую сторону, стала своего рода **road movie**, без смущения перемещаясь во времени и пространстве. Фильм отваживается на крутые повороты и с блеском с этими поворотами справляется.

Я отдал сценарий в "СФ", где от него отмахнулись семи мыслимыми руками. Тогда появилась "Улыбка летней ночи". Картина, премьера которой состоялась на второй день Рождества 1955 года, принесла, вопреки всевозможным открытым и скрытым опасениям, солидный успех. В мае 1956 года ее показали на Каннском кинофестивале. Узнав, что фильм получил приз, я поехал в Мальме и занял денег у Биби Андерссон, в то время самой состоятельной из всех нас. После чего полетел к Карлу Андерсу Дюмлину, который, сидя в гостиничном номере в Канне с вытаращенными глазами и в полубезумном состоянии, продавал за

бесценое "Улыбку летней ночи" всякого рода барышням. Ведь ни с чем подобным ему раньше сталкиваться не приходилось. Его невинность была почти столь же безмерна, как и его самоуверенность. Положив перед ним отвергнутый сценарий "Седьмой печати", я сказал: "Теперь или никогда, Карл Андерс!" А он в ответ: "Ладно, но сначала я должен прочитать". "Но ведь раз отверг, значит, читал?" - "Читал, но, наверное, невнимательно".

Фильм велено было сделать быстро, за 36 дней, не считая времени, которое потребовалось для выездов на натуре. Производственные затраты минимальные. Когда каннский хмель перешел в похмелье, "Седьмую печать" сочли произведением для узкого круга, слишком мудреным и трудным для проката. Как бы там ни было, но спустя два месяца после того, как было принято решение о постановке, мы приступили к съемкам. Нам предоставили павильон, предназначенный вообще-то для производства какой-то другой картины. Поразительно, с каким веселым легкомыслием можно было в то время начинать съемки такой сложной ленты. За исключением пролога у скал Ховсхаллар и ужина с земляничкой Юфа и Мии, снятого там же, все остальное сделано в Киногородке, где в нашем распоряжении имелось весьма ограниченное пространство. Зато нам повезло с погодой, и мы работали с восхода солнца до позднего вечера.

Стало быть, все постройки и декорации возводились на территории Киногородка. Ручей в ночном лесу, у которого странники встречают ведьму, был сооружен с помощью пожарников и неоднократно вызывал бурные наводнения. Приглядевшись повнимательнее, замечаешь между деревьями таинственные отсветы. Это светятся окна одной из соседних многоэтажек.

Заключительная сцена, где Смерть, танцуя, уводит за собой странников, родилась в Ховсхаллар. Мы уже все упаковали, приближалась гроза. Вдруг я увидел удивительную тучу. Гуннар Фишер вскинул камеру. Многие актеры уже отправились на студию. Вместо них в пляс пустились техники и какие-то туристы, не имевшие ни малейшего представления, о чем идет речь. Столь известный потом кадр сымпровизирован за несколько минут.

Так вот порой бывало. Мы закончили фильм за 35 дней. "Седьмая печать" - одна из немногих картин, по-настоящему близких моему сердцу. Не знаю, собственно, почему. Произведение это поистине не без пятен. В нем хватает ляпов, заметна спешка. Но мне кажется, в фильме отсутствуют признаки невроза, он проникнут жизненной силой и волей. Да и тему свою разрабатывает с радостью и страстью.

Поскольку в то время я все еще барахтался в религиозной проблематике, в картине соперничали две точки зрения, каждой из которых было дозволено говорить собственным языком. Поэтому между детской набожностью и едким рационализмом царит относительное перемирие. Отношения Рыцаря и его Оруженосца не отягощены никакими невротическими осложнениями. И еще - вопрос о Святости человека. Юф и Миа в моих глазах символизируют нечто важное: под богословской шелухой кроется Святость. И семейный портрет сделан с игривой доброжелательностью. Ребенок призван совершить чудо: восьмой мяч жонглера на одно, захватывающее дух мгновение, на тысячную долю секунды должен зависнуть в воздухе.

"Седьмая печать" нигде не жмет и не натирает. Я осмелился на то, на что не осмелился бы сегодня, и это уравнивает небрежности. Рыцарь творит утреннюю молитву. Укладывая шахматы, он оборачивается и видит Смерть. "Кто ты?" - спрашивает Рыцарь. "Я Смерть".

Мы с Бенггом Экерутом договорились сделать Смерти белый грим, грим белого клоуна. Нечто среднее между гримом и черепом. Это был сложный трюк, который вполне мог окончиться неудачей. Внезапно появляется актер в черном одеянии, с выкрашенным в белую краску лицом и говорит, что он - Смерть. И мы соглашаемся с его утверждением вместо того, чтобы возразить: "Э, не старайся, нас не проведешь! Мы ведь видим, что ты - размалеванный белой краской талантливый актер в черном одеянии! Ты вовсе не Смерть! Но никто не возражал. Подобное вселяет мужество и веселье". В те годы во мне жили жалкие остатки детской набожности, чересчур наивное представление о том, что, пожалуй, можно назвать потусторонним избавлением.

=====

Экерут Бенгт (1920 - 1971) - шведский актер. В кино - с 1940 г. У Бергмана сыграл в фильмах "Седьмая печать" и "Лицо".

=====

Но одновременно уже тогда проявились и мои нынешние убеждения. Человек несет в себе Святость, и эта Святость земная, для нее не существует потусторонних объяснений. Таким образом, в моем фильме присутствуют остатки искренней детской веры, в общем-то, без примеси невроза. И эта детская набожность мирно уживается с беспощадным рациональным восприятием действительности. "Седьмая печать", совершенно очевидно, - одна из последних попыток продемонстрировать религиозные взгляды, унаследованные мной от отца и жившие во мне с детства. Во время работы над "Седьмой печатью" молитва занимала центральное и весьма реальное место в моей жизни. Творить молитву казалось абсолютно естественным.

В картине "Как в зеркале" с наследием детства покончено. Ее основная мысль заключается в том, что любое божество созданное людьми, непременно должно быть чудовищем. Двуликим чудовищем или, как говорит Карин, Паучьим богом.

В непринужденной встрече с Альбертусом Пиктором я без всякого стеснения выражаю собственное художественное кредо: Альбертус утверждает, что он занимается шоу-бизнесом. В этой области человеческой деятельности надо уметь выжить и стараться не слишком раздражать людей.

Юф - предшественник мальчика из "Фанни и Александр", того самого, который ужасно злится, что ему все время приходится общаться с призраками и демонами, хотя он их так боится, и все-таки он не в силах удержаться от небылиц, рассказывая их главным образом для того, чтобы обратить на себя внимание. Юф - и безудержный хвостун, и духовидец. В свою очередь и Юф, и Александр - братья маленького Бергмана. Кое-что я, конечно, и в самом деле видел, но чаще всего привирал. Когда видения были исчерпаны, я выдумывал.

Сколько я себя помню, меня всегда преследовал страх смерти, который в период полового созревания и в первые годы после двадцати временами становился невыносимым. Мысль о том, что я умру и тем самым перестану быть, что я войду в ворота Царства мрака, что существует нечто, чего я не способен контролировать, организовать или предусмотреть, была для меня источником постоянного ужаса. И когда я вдруг взял и изобразил Смерть в виде белого клоуна, персонажа, который разговаривал, играл в шахматы и, в сущности, не таил в себе ничего загадочного, я сделал первый шаг на пути преодоления страха смерти.

В "Седьмой печати" есть сцена, раньше вызывавшая у меня восхищение, смешанное с ужасом. Сцена смерти Равалья в ночном лесу. Зарывшись головой в землю, он воет от страха. Сначала я намеревался дать крупный план. Но потом обнаружил, что на расстоянии впечатление жути усиливается. Раваль умер, почему-то я не велел выключать камеру, и вдруг на таинственную лесную опушку, напоминавшую театральную сцену, упал бледный солнечный луч. На небе, весь день затянутом тучами, как раз в момент смерти Равалья, внезапно, словно все было подстроено заранее, выглянуло солнце.

Страх смерти был неразрывно связан с моими религиозными представлениями. И вот однажды я попал на операционный стол - предстояла небольшая операция. По ошибке мне дали слишком сильный наркоз, и я исчез из чувственного мира. Куда подевались долгие часы? Они длились меньше тысячной доли секунды. И вдруг я осознал, что так оно и есть. Трудно примириться с мыслью, что бытие для тебя вдруг превращается в небытие. Человеку же с постоянным чувством страха эта мысль приносит избавление. Хотя чуточку грустно: ведь как бы хорошо было обрести новые впечатления, после того как душа, покинув тело, наконец, обретет покой. Но так, мне кажется, не бывает. Сначала человек есть, а потом его нет. Это прекрасно. Потустороннее, казавшееся ранее таким пугающим, ушло в сторону. Все внутри нас, происходит в нас, и мы вливаемся друг в друга и выливаемся друг из друга: прекрасно.

На "СФ" вдруг решили обставить премьеру "Седьмой печати" с

катастрофической помпезностью юбилея, на котором была бы представлена вся шведская кинематография времен своего величия. Фильм для подобных торжеств не предназначался, и на праздничной премьере в воздухе запахло убийством: специально приглашенная публика, фанфары и речь Карла Андерса Дюмлинга. Надо бы хуже, да некуда. Я лез из кожи, дабы предотвратить диверсию, но оказался бессилен. Скука и злорадство были почти осязаемы. Потом "Седьмая печать" огненным вихрем пронеслась по всему миру. Картина вызвала сильнейшую реакцию у людей, почувствовавших, что она отразила их собственную раздвоенность и боль.

Но праздничную премьеру мне не забыть никогда.

"Как в зеркале"

Если не считать повисшего в воздухе эпилога, у меня нет особых претензий к фильму "Как в зеркале" - ни в отношении формы, ни в отношении драматургии. Это - первая настоящая камерная пьеса, прокладывающая дорогу "Персоне". Я принял решение сократить размах. Что проявляется уже в первых кадрах: из моря выходят четыре человека, возникают из ниоткуда.

Внешне "Как в зеркале" знаменует собой начало чего-то нового. Технически постановка безукоризненна. Ритмически безупречна. Каждый кадр на своем месте. То, что мы со Свенном Нюквистом не раз смеялись над тестообразным освещением, уже другая история. Дело в том, что как раз в то время мы всерьез начали обсуждать проблемы света. Это привело к совсем иным операторским решениям в "Вечере шутов" и в "Молчании". Таким образом, с кинематографической точки зрения "Как в зеркале" - фильм завершающий.

Эпилог - сцена между Давидом и Минусом с заключительной репликой мальчика: "Папа говорил со мной!" - справедливо критиковали за то, что он повисает в воздухе. Думаю, я сочинил его, ощущая потребность быть дидактичным. Возможно, он пристегнут для того, чтобы попытаться сказать нечто, чего сказать не удалось. Не знаю. Сегодня при просмотре у меня возникает неприятное чувство. Фильм пронизан едва ощутимой фальшью. Не следует забывать, что годом раньше я сделал "Девичий источник", картину, которая в то время упрочила мое положение. И даже получила Оскара. И по сей день я головой отвечаю за то, как разрабатывается в "Седьмой печати" религиозная проблематика. Она проникнута светом подлинной мечтательной набожности. Зато в "Девичьем источнике" мотивация в высшей степени пестрая. Образ Бога, уже давно покрывшийся трещинами, присутствует в фильме больше для декорации. На самом деле меня, главным образом, занимала страшная история про девочку, насильника и месть. Мои собственные религиозные представления уже дали сильный крен влево.

В книге Вильгота Шемана о "Причастии" есть фраза, намекающая на связь между "Девичьим источником" и "Как в зеркале". Шеман пишет, что я планирую поставить "Причастие" как заключительную часть трилогии, начатую "Девичьим источником" и "Как в зеркале". Сегодня мне представляется, что этот вывод сделан задним числом. Я вообще скептически отношусь ко всей этой идее трилогии. Она возникла во время моих бесед с Шеманом и окрепла после опубликования "Как в зеркале", "Причастия" и "Молчания" в виде книги (*"En filmtrilogi" Stockholm, Norstedt, 1963* - первое шведское издание киносценариев Бергмана). С помощью Вильгота я состряпал предваряющее объяснение: "Эти три фильма об ограничении. "Как в зеркале" - завоеванная уверенность. "Причастие" - разгаданная уверенность. "Молчание" - молчание Бога - негативный отпечаток. Поэтому они составляют трилогию". Это написано в мае 1963 года. Сегодня я считаю, что у "трилогии" нет ни головы, ни хвоста. То была "Schnaps-Idee", как говорят баварцы.

=====

В книге Вильгота Шемана о "Причастии"... Шеман Вильгот (р. 1924) -

шведский режиссер и писатель, также снимался в своих фильмах. У Бергмана сыграл в картине "Стыд". Был ассистентом режиссера на фильме "Причастие". Написал о его съемках книгу "L 136. Dagbok med Ingmar Bergman" (1963).

=====

"Как в зеркале" прежде всего, отражает мое супружеское сосуществование с Кэби Ларетеи. Мы с ней поставили, как это написано в "Латерне Магике", утомительный, спектакль. Сделав поразительно успешную карьеру, мы оба сбились с пути и очень привязались друг к другу. Болтая обо всем, что придет в голову, о пустяках и о важных вещах, мы в действительности говорили на разных языках.

Наше с Кэби знакомство началось с писем. Мы переписывались почти целый год, прежде чем встретились. Для меня обрести щедро одаренного - и эмоционально, и интеллектуально - корреспондента было потрясающим переживанием, не перечитывал этих писем, но, по-моему, очень скоро я начал прибегать к таким словам и выражениям, на которые никогда раньше не осмеливался. Произошло это потому, что Кэби обладала литературной выразительностью. Она обращается со шведским языком с необыкновенной чуткостью, возможно, потому, что ей когда-то пришлось овладевать им с азов. По дневнику того времени я вижу, что пользуюсь словами, которые мне бы просто в голову не пришло употребить сегодня. В дневниковых записях прослеживается опасная тенденция литературной цветистости. Чем яснее нам с Кэби становилось, что созданный нами с таким трудом спектакль начал разваливаться, тем больше усилий мы прилагали, дабы замазать трещины своеобразной словесной косметикой.

В "Осенней сонате" пастор говорит жене: "К тому же меня переполняют совершенно нелепые мечты и надежды. И даже своего рода тоска". На что Эва отвечает: - До чего красивые слова, правда? Я хочу сказать, слова, которые на самом деле ничего не значат. Я выросла на красивых словах. Например, слово "боль". Мама никогда не злится, не расстраивается, не чувствует себя несчастной, она "испытывает боль". У тебя тоже множество подобных слов. В твоём случае, поскольку ты священник, речь идет, вероятно, о профессиональной травме. Когда ты говоришь, что тоскуешь по мне, хотя я стою здесь, перед тобой, то у меня закрадываются подозрения.

В и к т о р. Ты прекрасно знаешь, что я имею в виду.

Э в а. Нет. Если бы я это знала, тебе бы ни за что не пришло в голову сказать, что ты тоскуешь по мне.

"Как в зеркале" - это нечто вроде инвентаризации перед снижением цен. Я страшился тех громадных усилий, которые нам с Кэби пришлось приложить, чтобы порвать с прошлым и сообща наладить абсолютно иной стиль жизни. Страшился, что этот стиль жизни окажется тем, чем он и был на самом деле: рискованным спектаклем. Владевший мной страх и породил чуть излишне красивые слова, чуть излишне пышные формулировки и чуть излишне изящную пластику "Как в зеркале". Это со всей очевидностью вытекает из дневниковой записи в начале книги Вильгота Шемана о "Причастии": "Обед у Уллы Исакссон. К кофе появляются Ингмар и Кэби. Проблемы художественной трактовки: Кэби говорит о Хиндемите; Ингмар - о режиссуре и интерпретации, после чего рассказывает невероятно веселые истории о животных, которых ему приходилось снимать: змеях в "Жаде", белке в "Седьмой печати", кошке в "Оке дьявола". Внезапно разговор переключается на другую тему - страдание".

Наткнувшись в первый раз на эти строки, я подумал - чертов Вильгот, раскусил-таки нас. Разгадал игру, которую мы с Кэби ведем. Сейчас я понимаю, что у Вильгота не возникло и тени подозрения. Но сцена говорит сама за себя, и говорит языком малоприятным. Итак, "Как в зеркале" - почти отчаянная попытка отразить определенную жизненную позицию: Бог есть любовь, и любовь есть Бог. Тот, кто окружен Любовью, окружен Богом. Именно это я назвал, с помощью Вильгота Шемана, "завоеванной уверенностью".

В кинематографе самое ужасное то, что любой фильм с чудовищной наглядностью разоблачает и человеческий, и художественный статус, в котором ты пребывал при рождении картины. Литература в этом отношении не столь

откровенна. Слова более многозначны, чем изображение. В фильме, стало быть, присутствует фальшь, пусть во многом неосознанная, но все же фальшь. Каким-то странным образом лента на несколько сантиметров оторвалась от земли. Подделка - это одно. Фокусничество - совсем другое. Фокусник знает, что делает, как Альберт Эмануэль Фоглер в "Лице". Поэтому "Лицо" - картина честная, а "Как в зеркале" - трюк.

Лучшее, что есть в "Как в зеркале", тоже берет свое начало в наших с Кэби отношениях. Благодаря ей я стал прилично разбираться в музыке. И это помогло мне найти форму камерной пьесы. Между камерной пьесой и камерной музыкой границ почти нет, как нет ее и между присущими и кинематографу, и музыке способами выражения.

Еще только приступая к планированию работы над картиной, тогда называвшейся "Обои", я записал в рабочем дневнике: "Это будет история поперек, а не вдоль. Черт его знает, как это сделать". Запись помечена первым днем Нового, 1966 года, и я хотя и выразился несколько странно, точно понимаю, что имею в виду: фильм должен проникнуть в неиспробованные глубины.

Рабочий дневник (середина марта):

С ней говорит бог. Она полна смирения и кротости перед этим богом, которому молится. Бог и черен, и светел. Иногда он дает ей непонятные повеления - пить соленую воду, убивать животных и т. д. Но иногда преисполнен любви и вызывает у нее сильные эмоции, даже сексуальные. Он нисходит к ней, переодевшись Минусом, ее младшим братом. В то же время бог заставляет ее отказаться от своего брака. Она - невеста, ожидающая жениха, поэтому обязана сохранить чистоту. Она затягивает в свой мир Минуса. И тот охотно, с энтузиазмом за ней следует, ибо находится в пограничной стране полового созревания. Бог в предостережение делает Мартина и Давида подозрительными в ее глазах. Зато Минуса наделяет самыми примечательными свойствами. В глубине души я хотел, очевидно, описать случай религиозной истерии или, если желаете, шизофрении с религиозными симптомами. Мартин, законный супруг, начинает борьбу с этим богом, чтобы вернуть Карин обратно в свой мир. Но, поскольку он человек очевидностей, его усилия должны быть бесперспективными.

Далее в рабочем дневнике написано: Бог нисходит в человека, поселяется в нем. Сначала он лишь голос, тяжелое знание или приказ. Грозный или умоляющий, отвратительный, но и возбуждающий. Потом он проявляет себя все сильнее, и человеку приходится. Испытать власть бога, научиться его любить, приносить себя в жертву, его принуждают к предельной преданности полнейшей пустоте. Когда эта пустота достигнута, бог овладевает человеком и его руками вершит свои дела. После чего бросает его опустошенным и выжженным, не оставляя возможности продолжать жить в этом мире. Именно это и происходит с Карин. А граница, которую она должна переступить, - необычный узор обоев. Параллельно с красивыми словами тут кроется некое ядовитое представление об облике бога, которого я пытаюсь материализовать.

В рабочем дневнике того периода я коротко свожу счеты и с самим Бергманом: Удивительное впечатление от *Petite Symphonic concertante* Франка Мартена (*произведение для клавирина, арфы, фортепиано и двух струнных оркестров*). Начало в высшей степени приятное, оно мне показалось красивым и трогательным. Но вдруг я понял, что эта музыка похожа на мои фильмы. Я когда-то говорил, что хочу делать фильмы так, как Барток пишет музыку. А в действительности делаю их так, как Франк Мартен - свою Симфонию, что отнюдь не прибавляет мне радости. Не могу сказать, что это плохая музыка, наоборот, она безупречна, прекрасна и трогательна и вдобавок исключительно изысканна в звуковом смысле. Но у меня есть сильное ощущение, что она поверхностна, что использует мысли, не продуманные до конца, прибегает к эффектам, которые намного превосходят ее возможности. Кэби говорит, что я не прав. Но я все-таки продолжаю сомневаться и весьма расстроен.

Это написано в конце марта - начале апреля 1960 года, еще раньше, чем "Как в зеркале" обрело твердые очертания. Я по-прежнему на пути к другому фильму: Карин хочет, чтобы Мартин, ее муж, помолился богу, который в

противном случае может стать опасным. Она пытается его заставить. В конце концов, ему приходится позвать на помощь Давида, и они делают ей укол. И она прямоком уходит в свой мир за обоями.

12 апреля я пишу в рабочем дневнике: Не сентиментальничай с болезнью Карин. Покажи ее во всей ее жуткой выразительности. Не пытайся извлечь массу искусных эффектов из того факта, что она переживает бога.

Страстная пятница 1960 года: Желание работать, сосредоточиться. А возможно, и выкинуть разные дьявольские штучки, хотя, что из этого выйдет, неизвестно. Размышляю над фильмом, и вот до чего додумался: если мы попытаемся представить себе бога, если попытаемся его материализовать, то получится прямо-таки отвратительный тип со многими ликами.

Затронув реально существующее понятие бога, я размалевал его любовной косметикой. Я защищаюсь от того, что угрожало моей собственной жизни. С Давидом, отцом и писателем, возникли проблемы. В нем слились два вида бессознательной лжи: моей собственной и Гуннара Бьернстранда. Общими усилиями нам удастся получить жуткое варево. Гуннар перешел в католичество, наверняка глубоко искренно и страстно стремясь к истине. И тут-то я даю ему немыслимо поверхностный текст. У него нет ни малейшей возможности, как мне представляется сегодня, сказать хоть единое честное слово. Он играет писателя, автора бестселлеров: здесь я вплетаю свою личную ситуацию - ты достиг успеха, а тебя все равно не замечают. Я вкладываю ему в уста рассказ о моей собственной неудачной попытке покончить с собой в Швейцарии, незадолго до появления "Улыбки летней ночи". Текст безнадежно циничен. Я заставляю Давида сделать в высшей степени сомнительный вывод из этой попытки самоубийства: в поисках смерти он вновь обретает любовь к своим детям.

Чудовищная, неприкрыто откровенная ситуация, в которой я оказался в Швейцарии, не дала ровным счетом ничего. Я просто-напросто дошел до точки. Гуннар же воспринял евангелие обращения, звучавшее в монологе, как нечто идущее из глубины его собственного сердца. Ему оно представлялось прекрасным. Плохо сделано и плохо сыграно.

На роль Минуса я выбрал едва оперившегося актера, недавнего выпускника театральной школы, явно не доросшего до сложностей, заложенных в этом образе: преодоление границ, распутство, презрение к отцу и одновременно страстное желание найти с ним контакт, привязанность к сестре. Ларс Пассгорд, трогательный, замечательный юноша, буквально лез из кожи. Но на его месте должен был бы быть молодой Бенгт Экерут. С годами я научился лучше подбирать нужных людей на соответствующие роли. Мы с Пассгордом сделали все, что было в наших силах. Он нисколько не виноват в нашей неудаче. В результате у нас оказался струнный квартет, в котором один инструмент все время фальшивит, а второй играет хоть и по нотам, но, не умея интерпретировать. Третий инструмент играет чисто и уверенно, но я не предоставил фон Сюдову нужного ему простора. Самое поразительное, с какой совершенной музыкальностью Харриет Андерссон исполняет роль Карин. Непринужденно, не спотыкаясь, она скользит из одной заданной ей реальности в другую. Ее игра пронизана чистотой тональности и гениальностью. Благодаря ей произведение получилось терпимым. Она творит фрагменты из другого фильма, который я собирался писать, но не написал.

"Причастие"

Смотря четверть века спустя "Причастие", я ощущаю удовлетворение. И отмечаю, что ничего не заржавело, не пришло в негодность.

Первая запись сделана 26 марта 1961 года. Под заголовком "Разговоры с Богом" в рабочем дневнике написано: "Воскресное утро. "Симфония псалмов" (произведение (1930) Игоря Стравинского для хора и оркестра). Работа с "Rake's Progress". Я бился над оперой Стравинского "Похождения повесы" в

Оперном театре - это было все равно, что взрывать гору. Приходилось ведь учить музыку наизусть, а у меня в принципе отсутствует музыкальная память. "Нужно делать то, что необходимо. При отсутствии необходимости никогда ничего не выйдет".

=====

"Rake's Progress" - имеется в виду серия из 8 картин "Карьера мота" (1732 - 1735) английского художника Уильяма Хогарта, послужившая основой либретто оперы Игоря Стравинского "Похождения повесы". Премьера спектакля в постановке Ингмара Бергмана состоялась 22 апреля 1961 г. на сцене Стокгольмской королевской оперы.

=====

Иду в заброшенную церковь, чтобы поговорить с Богом, получить ответ. Окончательно перестать сопротивляться или же продолжать возиться с этими бесконечными сложностями? Привязанность к более сильному, к отцу, потребность в надежности или желание разоблачить его, того, кто существует как издевательский голос из прошлых столетий? У этого разрушенного алтаря в заброшенной церкви и разыгрывается драма. Персонажи материализуются и исчезают. И в центре все время это "Я", которое угрожает, бушует, молит, пытается внести ясность в собственную сумятицу. Сделать дневную и ночную сцены у алтаря. Последняя, заключительная, всеобъемлющая драма: "Я не выпущу твоей руки, пока ты не благословишь меня".

"Я" входит в церковь, запирает за собой дверь и, трясаясь в лихорадке, проводит там ночь. Отчаянная ночная тишина, склепы, мертвецы, шорох органа и крыс, запах бренности, песочные часы, ужас, наваливающийся именно этой ночью. Это Гефсимания, распятие, приговор. "Боже мой, Боже мой! Для чего Ты меня оставил".

"Я" нерешительно сбрасывает свою старую кожу, переступает через нее, через это серое ничто. Христос - добрый пастырь, которого "Я" любить не может. "Я" должен его ненавидеть.

"Я" разрывает старую могилу, спускается в нее и пробуждает Мертвого.

Драма в моем представлении разыгрывается как средневековое действо. Все происходит у алтаря. Меняется лишь освещение - рассвет, сумерки и т. д.

Я предпочитаю носить в себе тяжелое наследие космического ужаса, чем склониться перед требованием Бога подчиниться и молиться. Это конец первой части. Зато разговор с женой церковного сторожа вполне реален. Она пришла запереть двери, поскольку целую неделю там никого не ждут. Ходит по церкви, что-то прибирая, приводя в порядок. Потом дверь церкви громко хлопает, "Я" остается в одиночестве. Христос - тот, кого любят превыше всего. Нетрудно страдать, зная свое предназначение. Истинное страдание - зная заповедь любви, видеть, как люди обманывают любовью самих себя и друг друга. Как они оскверняют любовь. Тяжелее Всего Христос, должно быть, страдал от собственной прозорливости.

Я начинаю самым безудержным, сбивающим с толку образом смешивать выдуманное "Я" с моим собственным: Мне надо непременно проникнуть внутрь "Как в зеркале". Найти дверь, за которой ни в коем случае не скрывается никаких тайн. Я обязан, во что бы то ни стало избежать блефа и трюков. Я обладаю всей мыслимой властью, но готов отказаться от нее. Конечно, это не так просто, да и неизвестно, получится ли. Ведь драматическими акциями ничего не добьешься. Речь все время об эрозии, движении. В тот миг, когда движение прекратится, я умру. Но если прибавить скорость, то ухудшится видимость, и ты начнешь сомневаться, в том ли направлении едешь. Тут возникает жена, и набросок превращается в историю. Сцены начинают приобретать определенные очертания:

Утром второго дня пастор просыпается оттого, что кто-то колотит в дверь церкви. Это жена пытается проникнуть внутрь. Она поднимает такой чудовищный шум, что он просто-напросто не рискует оставлять ее на улице. Она входит, руки и ноги у нее забинтованы, на лбу рана. Это все ее экзема. Она взволнована, напугана и в то же время раздавлена. Эти два человека любят друг друга и дают друг другу недвусмысленные доказательства своей любви и

привязанности. Но она полностью отреклась. Никакого Бога нет. Поэтому его ожидание в церкви должно ей представляться бессмысленной комедией. Ее страдания очевидны, а решение остаться с ним непоколебимо. И тогда объектом его ненависти становится она. Вечером она уходит, оставив его в состоянии ожесточения. В окна пробиваются лучи багрового солнца. Вокруг все погружено в пугающий сумрак. Совсем тихо, твердым голосом он высказывает свою ненависть к Богу, ненависть к Христу. День гаснет, гулкая тишина. Он укладывается спать под алтарем. Это самая темная ночь, ночь уничтожения. Это пустое, ледяное предвещие смерти, духовной смерти и гниения.

Проходит какое-то время. Где-то ближе к Иванову дню я записываю: Мешает бесконечное количество всяких дерьмовых дел. Меня мучает совесть, на душе тяжело и уныло. Мой фильм покрывается пылью и грязью. Плохо.

Пусть будет так: после богослужения Рыбак с женой заходят к пастору Эрикссону. Жена рассказывает пастору о мужниных страхах. Пастор Эрикссон, целиком поглощенный своим гриппом, в ответ говорит о всепобеждающей силе любви. Рыбак молчит. Жена просит мужа отвезти ее домой, у нее дела, ей надо к детям. Можно ведь вернуться через полчаса или час.

Женщина с забинтованными руками - не жена, а любовница. Жена умерла четыре года тому назад. Любовница Мэрта, худая, измученная, одинокая женщина, потерявшая веру. Она кипит неподдельным гневом. К причастию идет из-за любви, чтобы быть поближе к любимому. Не знаю, наверное, мне надо сначала по-настоящему полюбить своих персонажей, всерьез проникнуться желанием помочь им в их мытарствах, а потом уж приступить к этой драме. Нельзя творить легкомысленно и натужно.

В начале июля мы уехали на Туре, и я начал писать "Причастие". 28 июля сценарий был закончен - довольно быстро для истории, сложной не своей замысловатостью, а своей простотой. По первоначальному замыслу, драма разыгрывается в заброшенной церкви, закрытой в ожидании будущей реставрации, где орган сломан, а под скамейками шныряют крысы. Хорошая была идея! Человек запирается в заброшенной церкви и остается там наедине со своими галлюцинациями. Одна-единственная декорация: замкнутое пространство, маленькая церковка с алтарем и алтарным триптихом. Потом пространство меняется - от рассвета, солнечного света, захода солнца, темноты, ветра, всех невероятных звуков в тишине. Это был более размашистый, необузданный замысел, хотя, быть может, и более театральный, больше театральная драма, чем кинофильм. Но переход от религиозной к высшей степени земной проблематике требовал других декораций. И другого освещения. Поэтому и разрыв с картиной "Как в зеркале" получился настолько решительным.

"Как в зеркале" - фильм благодаря своей взвинченной эмоциональности романтический и кокетливый, в чем вряд ли справедливо обвинять "Причастие". Эти две картины можно связать воедино лишь в том случае, если рассматривать одну как стартовую площадку для другой. Уже тогда я яростно отрекся от "Как в зеркале". Только не говорил об этом вслух.

"Причастие" тоже встретило сильное сопротивление извне, начавшееся уже на стадии производства. Но шеф "СФ" Карл Андерс Дюмлинг тяжело болел, а я находился в положении, когда мог делать что хотел. Настало время для смертельного прыжка. Или, выражаясь словами актера Спегеля в "Лице", острого лезвия, которое соскребло бы всю грязь. Я всегда старался завоевать расположение публики. Но я был не настолько глуп, чтобы не понимать, что из "Причастия" кассового фильма не получится. Печально, но необходимо. Гуннару Бьернстранду тоже приходилось нелегко. Мы с ним сделали целый ряд комедий, но роль Тумаса Эрикссона предъявляла жесткие требования. Вынужденный изображать такого несимпатичного человека, Гуннар страдал. Дошло даже до того, что он с трудом вспоминал текст, чего с ним раньше никогда не случалось. К тому же он был не совсем здоров, и поэтому нам приходилось довольствоваться довольно непродолжительными дневными съемками.

Натурные съемки велись в Даларна, в местах, граничивших с Орса Финнмарк. Ноябрьские дни там коротки, а свет благодарный, но весьма своеобразный. В картине нет ни единого солнечного кадра. Мы снимали только в

пасмурную погоду или в туман. Это - словно собирательный образ шведа, стоящего у конца шведской действительности в самую что ни на есть скверную шведскую погоду. Вдобавок картина в принципе лишена фортиссимо. Кроме одного эпизода - когда Тумас и Мэрта останавливаются у железнодорожного перехода, и он говорит, что стал пастором по желанию отца. И тут мимо пронесется грузовой состав с похожими на громадные гробы вагонами. Это единственная сцена, отличающаяся сильным визуальным и акустическим эффектом. В остальном же фильм сделан предельно просто. Однако под простотой скрывается сложность, ухватить которую нелегко.

На первый взгляд сложность эта связана с религиозной проблематикой, но корни ее уходят намного глубже. Пастор умирает эмоционально. Он существует по ту сторону любви, в сущности, по ту сторону всех человеческих отношений. Его ад - потому что он действительно живет в аду - заключается в том, что он сознает свое положение. Вместе с женой он создал нечто вроде стихотворения. Стихотворения под названием "Бог есть любовь, и любовь есть Бог".

Она заболевает раком, и ее страдания упрочивают их симбиоз. Через боль он приходит к нежности и ощущению реальности, той реальности, с которой ему почти не приходилось сталкиваться. Он обретает собственную реальность благодаря своему бессильному горю при виде мучений жены. Они с женой - одного поля ягода, двое нашедших друг друга детей-подранков, сообща, с помощью красок создающих себе сносную жизнь. Их идеализм хрупок, но он подлинный. При поддержке жены он проповедует некое романтическое религиозное учение, пробуждая местных жителей к вере. Прихожане слушают своего пастора. Говорит он красиво, и жена пастора тоже красива. Над приходом подули ласковые ветры. Муж с женой ходят по домам, беседуют со стариками, поют псалмы. Судя по всему, оба глубоко удовлетворены своими ролями.

Но вот жена умирает, и его реальность гаснет. Теперь он, стиснув зубы, лишь исполняет свой долг. Жена с ее мягкой фальшивостью мертва, и образ Бога-отца поблек. Он истекает кровью эмоционально, ибо его наивным, детским чувствам всегда недоставало субстанции.

Два года после смерти жены он живет один. А потом попадает в цепкие объятия Мэрт. Она любила его все время, даже когда он был женат и недоступен. Священник и учительница в небольшом местечке - естественно, они тесно общаются. Зима, тишина, одиночество и взаимный голод бросают их в объятия друг друга. Мэрта страдает от экземы, носящей психосоматический характер. Он начинает постепенно избегать ее, потому что чувствует физическое отвращение к ее болезни. С неумолимой ясностью она понимает, что их отношения лишены любви. Но она настойчива.

Этот человек - ее предназначение. Ее кредо - смесь искренности и насмешки: "Я просила ниспослать мне предназначение в жизни и получила тебя!" Когда она, преклонив колена, произносит свою молитву, то обращается не к Богу. И преклоняет колена лишь потому, что так принято в церкви. Она молит ниспослать ей веру и надежность.

Стоя у быстрины над телом Юнаса, Тумас с пронзительной очевидностью осознает, что его жизнь потерпела фиаско. И спустя несколько часов он мстит той, которая его любит. Этот трусливый человек больше не в силах молчать. К собственному удивлению, он слышит свои слова: "Причина, главная причина - в том, что я не хочу тебя".

М э р т а (про себя). Понимаю, я вела себя неправильно. Все время.

Т у м а с (с мукой). Мне надо ехать. Я поговорю с фру Перссон.

М э р т а. Да, я вела себя неправильно. Каждый раз, проникаясь ненавистью к тебе, я старалась превратить ненависть в сострадание. (Смотрит на него.) Мне было жалко тебя. Я так привыкла жалеть тебя, что теперь уже больше не могу тебя ненавидеть. (Улыбается извиняюще-кривой ироничной улыбкой.)

Он быстро вскидывает на нее глаза: опущенные плечи, вытянутая вперед голова, большие неподвижные руки, взгляд, вдруг ставший беззащитным и пронзительным, выглядывающие из-под жидких, неухоженных волос мочки ушей.

М э р т а. Что с тобой будет... без меня?

Т у м а с. Э! (Презрительный жест. Закусывает губу. Изнутри к голове приливает тяжелое отвращение.)

М э р т а (безутешно). Нет, тебе не справиться. Ты погибнешь, мой милый Тумас. Тебя ничто не спасет. Ты ненавистью доведешь себя до смерти.

Он встает и направляется к двери, и за эти короткие мгновения успевает прожить еще более ужасную жизнь. Жизнь без нее. Это безвозвратно, это конец, в школьном зале хозяйничает смерть. В дверях он оборачивается и слышит собственный голос: "Может, поедешь со мной во Фростнэс? Я постараюсь быть хорошим".

Она поднимает глаза. На ее лице строгое, замкнутое выражение.

М э р т а (сухо). Ты этого на самом деле хочешь? Или тебя просто снова обуял страх?

Т у м а с. Поступай как знаешь, но я прошу тебя.

М э р т а. Разумеется. Конечно, я поеду. У меня нет выбора.

Происходящее - это дренаж. Не только для него, но и для нее. Он выворачивается наизнанку, а она беззащитна. Она внезапно понимает, что поступала неправильно, что ее бурные чувства были замешены на жестком эгоизме.

В три часа того же дня Тумас с Мэртой приезжают во Фростнэс. Звонят колокола, созывая прихожан на службу, и, как мне представляется, на Тумаса и Мэрту, молчаливо идущих рядом в наступающих сумерках, снисходит какой-то покой. Размышления Альгота о покинутости тоже пробуждают надежду. Тумаса на мгновение озаряет, что страдания Христа не отличаются от его собственных: "Боже мой, Боже мой! Для чего Ты меня оставил?" Над Фростнэсом и над Голгофой спускаются сумерки. Это понял Альгот Фревик, и Тумас тоже на какой-то миг осознает загадочную общность страдания.

Все выжжено, теперь можно засеять вновь. Впервые в жизни пастор Эрикссон самостоятельно принимает решение. Он служит мессу, хотя в церкви никого, кроме МэРТы Люндберг, нет. Верующий человек сказал бы, что пастор услышал Божье слово. Неверующий предпочел бы выразиться иначе - Мэрта Люндберг и Альгот Фревик помогают упавшему собрату, готовому вот-вот уйти в землю, встать на ноги. В таком случае безразлично, молчит Бог или говорит.

В "Латерне Магике" я пишу: Готовясь к съемкам "Причастия", я на исходе зимы поехал осматривать церкви Уппланда. Обычно, взяв ключ у пономаря, я заходил внутрь и проводил там помногу часов, наблюдая за блуждающим светом и думая, чем мне закончить фильм. Все было написано и выверено, кроме конца. Как-то рано утром в воскресенье я позвонил отцу и спросил, не хотел бы он составить мне компанию. Мать лежала в больнице с первым инфарктом, и отец жил в полном уединении. С руками и ногами у него стало еще хуже, он передвигался с помощью палки и ортопедической обуви, но благодаря самодисциплине и силе воли продолжал исполнять свои обязанности в дворцовом приходе. Ему было семьдесят пять лет.

Туманный день на исходе зимы, ярко белеет снег. Мы приехали заблаговременно в маленькую церквушку к северу от Упсалы. Там на тесных скамьях уже сидели четверо прихожан. В преддверье перешептывались ризничий со сторожем. У органа суежилась женщина-органист. Перезвон колоколов замер над равниной, а священника все не было. В небе и на земле воцарилась тишина. Отец нетерпеливо заерзал, что-то бормоча. Через какое-то время со скользкого пригорка послышался шум мотора, хлопнула дверь, и по проходу, тяжело отдуваясь, заспешил священник. Дойдя до алтаря, он повернулся и оглядел паству покрасневшими глазами. Он был худой, длинноволосый, ухоженная борода едва прикрывала безвольный подбородок. Он кашлял, размахивая руками, точно лыжник, на затылке кучерявились волосы, лоб налился кровью. "Я болен. Температура около тридцати восьми, простуда, - проговорил священник, ища сочувствия в наших взглядах. - Я звонил настоятелю, он разрешил мне сократить богослужение. Поэтому за престольной службы и причастия не будет. Мы споем псалом, я прочитаю проповедь - как сумею, потом споем еще один псалом и на этом закончим. Сейчас я пройду в ризницу и переоденусь". Он поклонился и в нерешительности замер, словно ожидая аплодисментов или, по

крайней мере, знаков взаимопонимания. Не увидев никакой реакции, он исчез за тяжелой дверью. Отец, возмущенный, начал приподниматься со скамьи. "Я обязан поговорить с этим типом. Пусти меня". Он выбрался в проход и, прихрамывая, направился в ризницу, где состоялся короткий, но сердитый разговор. Появившийся вскоре ризничий, смущенно улыбаясь, объявил, что состоится и запрестольная служба, и причащение. Пастору поможет его старший коллега. Органистка и немногочисленные прихожане запели первый псалом. В конце второго куплета торжественно вошел отец - в белой ризе и с палкой. Когда голоса смолкли, он повернулся к нам и своим спокойным, без напряжения голосом произнес: "Свят, свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы его!"

Что до меня, то я обрел заключительную сцену для "Причастия" и правило, которому следовал и собираюсь следовать всегда: ты обязан, невзирая ни на что, совершить свое богослужение.

Глава 5

ДРУГИЕ ФИЛЬМЫ

"К радости" - "Лето с Моникой"

"Стыд"

"Страсть"

"На пороге жизни"

"Осенняя соната"

=====

"К радости" - "Лето с Моникой"

Биргер Мальмстен собрался навестить своего друга детства, художника,

обосновавшегося в Кань-сюр-Мер. Я составил ему компанию, и мы нашли маленькую гостиничку в горах, высоко над гвоздичными плантациями, с широкой панорамой Средиземного моря.

Мой второй брак находился на нулевой отметке. Мы с моей тогдашней женой осторожно пытались в письмах возродить нашу любовь. Одновременно я начал вспоминать время, проведенное в Хельсингборге. И набросал несколько сцен из супружеской жизни. Выразить предстояло немало - как мое понимание своего места в мире искусства, так и супружеские осложнения, неверность и верность. Кроме того, я хотел сделать фильм, в котором было бы много музыки.

В Хельсингборге имелся симфонический оркестр с явно недостаточным числом музыкантов, великолепно исполнявший весь симфонический репертуар. Как только у меня выдавалась свободная минута, я шел на их репетиции. Для окончания сезона они выбрали Девятую симфонию Бетховена. Одолжив у дирижера Стена Фрюкберга партитуру, я смог вжиться в бесстрашную работу маленького оркестра и неоплачиваемого, но страстно увлеченного любительского хора. Их усилия были величественны и трогательны. Великолепный сюжет для фильма. Превратить актеров в моей автобиографической картине в музыкантов и назвать ее "К радости" по имени бетховенской симфонии мне показалось вполне естественным.

Я считал себя исключительно талантливым человеком. В профессиональном отношении неврозы меня не мучили. Я работал, потому что мне было интересно и были нужны деньги. Ценность достигнутых мной результатов меня волновала мало. Иногда, бывая подшофе, я просто поражался собственной гениальности.

В фильме "К радости" есть сцена, в которой разгорается дискуссия о том, как важно приходить вовремя на репетицию и быть прилежным. Вот что я пишу в "Латерне Магике" о годах, проведенных в Хельсингборге: "Репетиционный период был краток, подготовка - незначительна. В итоге из наших рук выходила наспех изготовленная массовая продукция. Но мне думается, это неплохо, даже полезно. Молодежь должна постоянно сталкиваться с новыми задачами. Инструмент необходимо все время испытывать и закалывать. Техника оттачивается лишь благодаря тесному и прочному контакту со зрителями".

Тот факт, что герой фильма, молодой скрипач, исполняет скрипичный концерт Мендельсона приблизительно с тем же блеском, с каким я сделал "Кризис", неразрывно связан с сюжетом.

"К радости" - безнадежно неровная картина, но в ней есть и несколько достойных сцен. Хорош эпизод ночного выяснения отношений между Стигом Улином и Май-Бритт Нильссон. Он хорош благодаря грамотной игре Май-Бритт Нильссон. В нем отсутствует фальшь, ибо он честно обнажает мои собственные супружеские проблемы.

=====

Нильссон Май-Бритт (р. 1924) - шведская актриса. В кино - с 1945 г. У Бергмана сыграла в фильмах "К радости", "Летняя игра", "Женщины ждут".

=====

Но "К радости" еще и невероятная мелодрама - взрывается роковой примус, бессовестно эксплуатируется Девятая симфония Бетховена. В принципе я с полным пониманием отношусь и к мелодраме, и к так называемой "мыльной" опере. Перед тем, кто правильно пользуется мелодрамой, раскрываются широкие эмоциональные возможности. Я способен - как в "Фанни и Александре" - на абсолютную свободу. Только я должен знать, где проходит граница неприемлемого или смешного.

В фильме "К радости" я этого не знал. Связь между смертью жены и "An die Freude" Бетховена выявлена небрежно, с непостижимым легкомыслием. Моя первоначальная история была лучше. Она кончалась просто-напросто тем, что супруги расходились. Правда, они по-прежнему играют в одном оркестре, но жена получает предложение из Стокгольма, что ускоряет развязку. К сожалению, я не сумел воплотить такую незамысловато-горькую концовку.

Мои фильмы того периода страдают одним общим недостатком - неспособностью изобразить на экране счастливую молодость. Проблема, очевидно, состояла в том, что я сам никогда не был молодым - только

незрелым. Я не общался с молодежью. Я жил в изоляции от нее, а она - в изоляции от меня. Одновременно я с риском для жизни страстно увлекся Яльмаром Бергманом и его манерными молодежными повествованиями, что отразилось на "Летней игре" и является самым серьезным изъяном "Земляничной поляны". Мир молодежи был чужим для меня миром. Я заглядывал в него, оставаясь снаружи. И когда потом мне в моих картинах требовалось воссоздать молодежный язык, я прибегал к литературным шаблонам, кокетливому лепету.

В фильме "К радости" я изображаю события не только реальные, но и чрезвычайно личные - отсюда настоятельная необходимость отстраниться, создать достаточный обзор. Я не удержал дистанции по отношению к материалу, и поэтому карточный домик рассыпался.

Воплощение личностного мотива в "Летней игре" получилось уже более достойно. Я сумел отстраниться, по крайней мере, на расстояние вытянутой руки. У "Летней игры" долгая предыстория. Началом ее послужил довольно трогательный, если смотреть во временной перспективе, любовный эпизод, пережитый мной одним летом, когда семья жила на Урне. Мне было шестнадцать лет, я, по обыкновению, увяз в школьных заданиях на лето, лишь изредка принимая участие в развлечениях своих сверстников. Я был худ, прыщав, заикался, если не молчал, читая Ницше, да и одет был намного хуже всех других. Фантастический мир лени и распутства в обрамлении первозданного и чувственного пейзажа - а я совсем один. На этом так называемом Райском острове, на дальней его оконечности, ближе к фьордам, жила девочка, тоже страдавшая от одиночества. Между нами возникла робкая любовь, как бывает, когда встречаются два одиноких человека. Она вместе с родителями обитала в большом, по-нелепому недостроенном доме. Мать ее отличалась несколько увядшей, безжизненной красотой. Отец, перенесший кровоизлияние в мозг, неподвижно сидел в музыкальной гостиной или на обращенной к морю террасе. Их посещали удивительные дамы и господа, любовавшиеся экзотическими плантациями роз. В сущности, ты словно попадаешь на страницы рассказов Чехова.

Наша любовь умерла с наступлением осени, но послужила основой новеллы, написанной мной после сдачи школьного выпускного экзамена. Попав на "СФ" в качестве негра-сценариста, я нашел ее и переделал в киносценарий. Работа оказалась головоломной, я погряз в воспоминаниях, из которых никак не мог выпутаться. Я переписывал сценарий несколько раз, но дело не шло. И тут на помощь пришел Херберт Гревениус. Он обрезал все лишнее, вытащив на свет божий первоначальную историю. Благодаря усилиям Херберта Гревениуса мой сценарий, наконец, одобрили к производству.

Мы снимали в островном мире внешних фьордов. Ландшафт со своим неповторимым смещением культурной застройки и первозданной дикости хорошо вписывался в разные временные планы фильма - в летний свет и осенние сумерки. Налет подлинной нежности усиливает Май-Бритт Нильссон. Камера следит за ней с легко понятной влюбленностью. Май-Бритт, впитав в себя суть истории, своей игривостью и серьезностью преодолела земное притяжение. То были одни из моих самых счастливых съемок.

Но надвигались более суровые времена. Вот-вот должен был вступить в силу запрет на производство фильмов, и "СФ" торопилась сделать шпионский триллер "Такого здесь не бывает" с импортированной из Голливуда Сигне Хассо (шведская актриса и писательница. В кино с 1937 г.). По экономическим соображениям я согласился поставить его и практически на ходу перескочил с одной картины на другую. "Летняя игра" была отложена. В первую очередь следовало делать "Такого здесь не бывает".

Для меня съемки превратились в муку - прекрасный пример того, как плохо себя чувствует человек, выполняющий работу, к которой у него не лежит душа. Боль причиняло вовсе не то, что я снимал заказную картину. Когда позднее, в период запрета на производство фильмов, я работал над серией рекламных роликов мыла "Бриз", мне было даже интересно бросить вызов стереотипам рекламных фильмов и поиграть с этим жанром, создавая киноминиатюры в духе Жоржа Мельеса. Фильмы "Бриз" спасли жизнь мне и моим семьям. Но это второстепенное обстоятельство. Главное же - я мог свободно распоряжаться

ресурсами и делать все, что пожелаю, с этим коммерческим материалом. Кстати, меня никогда не возмущал тот факт, что промышленность выручает культуру деньгами. На протяжении всей моей кинематографической деятельности я получал поддержку от частного капитала. Мне никто ничего не давал ради красивых глаз. Капитализм в качестве работодателя жестоко откровенен и когда надо - довольно щедр. Нет нужды терзаться сомнениями по поводу того, сколько ты сегодня стоишь - полезный опыт и хорошая закалка.

Съемки "Такого здесь не бывает" стали, как я уже говорил, мучением с начала и до конца. Я вовсе не имел ничего против того, чтобы поставить детектив или триллер. Не в этом была причина моего поганого состояния. И не в Сигне Хассо. Ее - мировую звезду - пригласили сняться в картине, которая, как с непостижимой тупостью надеялась "СФ", получит международное признание. Посему "Такого здесь не бывает" делалась в двух вариантах - на шведском и на английском языках. Но Сигне Хассо - талантливый, теплый человек - во время съемок плохо себя чувствовала. Она не могла обходиться без лекарств, и поэтому понять, находится ли она в состоянии эйфории или депрессии, было невозможно. Безусловно, это создавало определенные трудности, но не они оказались решающими.

Творческий паралич у меня наступил спустя четыре съемочных дня. В это время я познакомился с прибалтийскими актерами-эмигрантами, которым предстояло участвовать в фильме. Я был в шоке от этой встречи. Внезапно я понял, какой фильм нам бы надо поставить. Легкомысленно сколоченная интрига "Такого здесь не бывает" на фоне некоторых судеб и опыта этих актеров-беженцев представлялась чуть ли не непристойной. Не дожидаясь конца первой съемочной недели, я, потребовав приема у шефа "СФ" Дюмлинга, попросил его прекратить съемки. Но поезд набрал скорость, и остановить его было нельзя. Приблизительно в те же дни я заболел гриппом, осложнившимся почти комически ярым синуситом, изводившим меня весь оставшийся съемочный период. Это сопротивлялась душа, угнездившаяся в темноте гайморовых полостей.

Есть несколько фильмов, которых я стыжусь или от которых меня с души воротит. "Такого здесь не бывает" первый из них. Он создавался при сильнейшем внутреннем сопротивлении. Второй - "Прикосновение". Оба камнем лежат на дне. Возмездие не заставило себя ждать. Фильм "Такого здесь не бывает", премьера которого состоялась осенью 1950 года, вполне заслуженно потерпел фиаско и у зрителей, и у критиков. А "Летняя игра" все лежала и ждала. Ее выпустили лишь год спустя.

Мою репутацию кинорежиссера, возможно, мог бы спасти еще один фильм. В этой связи было решено, что я поставлю для "Народных кинотеатров Швеции" "Она танцевала одно лето" - по какой-то причине на картину не распространялся запрет на производство фильмов. Но в последнюю минуту Карл Чильбум (шеф кинопроизводства народных движений) сдрейфил. Он хотел получить "красивый" фильм, а не "невротическую непристойность вроде "Жажды". Меня отстранили. Тем не менее, решающий пробный ролик с Уллой Якобссон мы успели отснять.

=====

Якобссон Улла (1929 - 1982) - шведская актриса. В фильме "Она танцевала одно лето" (1951), который поставил Арне Маттссон, сыграла главную роль. У Бергмана снялась в фильме "Улыбка летней ночи".

=====

Вместо этого моей следующей картиной стала "Женщины ждут", и ее производство спешно начали на следующий день после снятия запрета. Идею мне подала моя тогдашняя жена Гун. Ранее она была замужем за членом семейного клана, имевшего громадную дачу на Юлланде. Гун рассказала, что как-то вечером женщины этого клана, оставшись одни после ужина, разговорились, открыто делясь сокровенными историями о своих браках и влюбленностях. Мне показалось это хорошей основой для фильма, состоящего из трех историй, скрепленных единой рамкой.

Мое финансовое положение после отмены запрета на производство фильмов вынудило меня заключить постыдный контракт с "СФ". Я был обязан добиться

успеха, во что бы то ни стало. Нужна комедия, ясно как божий день. Комедию пробилась в третьей части фильма: Эва Дальбек и Гуннар Бьернстранд в лифте. Впервые я слышал, как смеется публика над тем, что я сотворил. Эва и Гуннар, опытные комедийные актеры, знали совершенно точно, как добиться нужного эффекта. И если это небольшое упражнение в технике и эстетике тесного пространства получилось смешным, то заслуга целиком и полностью принадлежит им.

Средний эпизод более интересен. Я давно носился с идеей сделать фильм без диалога. Был в 30-х годах такой чешский режиссер по имени Густав Махаты. Я видел два его фильма - "Экстаз" и "Ноктюрн", представлявшие собой рассказ в картинках, практически без диалога. "Экстаз", который я посмотрел в восемнадцать лет, поразил меня до глубины души. Отчасти, естественно, потому, что я впервые увидел на экране обнаженное женское тело, но отчасти и, прежде всего потому, что рассказ велся почти исключительно изобразительными средствами.

=====

Дальбек Эва (р. 1920) - шведская актриса и писательница. В кино - с 1942 г. У Бергмана в 1952 - 1964 гг. снялась в 6-ти фильмах. На русский язык переведено ее эссе о Бергмане "Некоторые размышления о старом коллеге на его пути к канонизации" ("Ингмар Бергман. Приношение к 70-летию", с. 48 - 53).

Махаты Густав (1901 - 1963) - чешский режиссер. Фильм "Экстаз" был поставлен им в 1933 г., "Ноктюрн" - в 1934 г. в Австрии.

=====

Такого рода изобразительное повествование перекликалось с определенными детскими впечатлениями. Я соорудил миниатюрный картонный кинотеатрик - с партером и несколькими рядами стульев, оркестровой ямой, занавесом и просцениумом. По бокам - крошечная галерка. На фасаде красовалась вывеска - "Редс Кварн". Для этого кинотеатрика я рисовал целые серии картинок на длинных бумажных лентах, которые потом протягивал через держатель, укрепленный за вырезанным четырехугольником, представлявшим собой "экран". Картинки перемежались текстами, но я сознательно доводил тексты до минимума. Очень скоро я понял, что можно рассказывать без слов, точно как в "Экстазе".

Во время подготовки "Женщины ждут" мы регулярно встречались с Пером Андерсом Фогельстромом. Он писал новеллу о девочке и мальчике, которые сбегают из дому и прежде, чем вернуться в общество, наслаждаются вольной жизнью в шхерах. Сообща мы сочинили киносценарий. И отдали в "СФ" вместе с подробной инструкцией. Мой замысел состоял в том, чтобы поставить низкозатратный фильм в самых что ни на есть примитивных условиях, вдали от павильонов и с возможно минимальным числом участников. "Лето с Моникой" - моя вторая картина, одобренная к производству в период действия рабского контракта. Пробы с Харриет Андерссон и Ларсом Экборгом снимались в одной из декораций к "Женщины ждут". Я вновь на ходу перескакивал с одного фильма на другой. Более незамысловатой картины мне никогда не приходилось делать. Мы просто-напросто отправились на место съемок, где и сняли фильм, радуясь нашей свободе. Картина имела значительный зрительский успех.

Очень поучительно было смотреть, как раскрывается перед камерой природный талант Харриет Андерссон. До того она играла в театре и режю, исполнила маленькие роли в фильмах "Андерссонов Калле", "Бифштекс и Банан", локтями выбила себе роль в фильме Густафа Муландера "Наперекор".

=====

Экборг Ларс (1926 - 1969) - шведский актер. В кино с 1947 г. У Бергмана сыграл в фильмах "Лето с Моникой" и "Лицо".

"Андерссонов Калле" (1950) и "Бифштекс и Банан" (1951) - фильмы режиссера Рольфа Хусберга.

=====

Когда встал вопрос о "Лете с Моникой", ее кандидатура вызвала большие сомнения у производственного начальства. Я спросил мнение Густафа Муландера о Харриет. Он посмотрел на меня и подмигнул: "Ну что ж, коли ты рассчитываешь чего-нибудь от нее добиться, желаю успеха". Лишь много времени

спустя я понял дружески-скабрёзный двойной смысл в рекомендации моего старшего коллеги.

Харриет Андерссон - одна из по-настоящему гениальных киноактрис. На петляющей дороге в джунглях этого вида искусства нечасто удастся встретить подобные ослепительные экземпляры. Вот пример. Лето кончилось. Харри нет дома, и Моника отправляется в кафе с Лелле. Он включает музыкальный ящик. Под грохот музыки камера поворачивается к Харриет. Она переводит взгляд со своего партнера прямо в объектив. И здесь внезапно, впервые в истории кинематографии, возникает бесстыдно прямой контакт со зрителем.

"Стыд"

Премьера "Стыда" состоялась 29 сентября 1968 года. На следующий день я делаю очередную запись в рабочем дневнике: Сажу на Форс и жду. В полной добровольной изоляции, и прекрасно. Лив в Сорренто, на фестивале. Вчера состоялась премьера и в Стокгольме, и в Сорренто. Я сижу и жду рецензий. Съезжу на двенадцатичасовом пароме в Висбю и куплю сразу утренние и вечерние газеты. Хорошо проделать все это одному. Хорошо, что не нужно показывать лицо. Дело в том, что я измучен. Чувствую какую-то непрекращающуюся боль, смешанную со страхом. Ничего не знаю. Никто ничего не говорит. Но интуитивно я в угнетенном состоянии. Думаю, критика будет прохладной, если не напрямую злобной. Не добиться понимания именно в этот раз тяжело. Разумеется, хочется, чтобы и критики, и зрители хвалили тебя постоянно. Но как давно этого уже не было. У меня такое чувство, будто меня отодвинули в сторону. Что вокруг меня установилась вежливая тишина. Трудно дышать. Как я смогу продолжать работать? В конце концов, я позвонил в главную контору "СФ" и попросил к телефону начальника пресс-службы. Он пошел пить кофе. Вместо него со мной говорила его секретарша: Нет, нет, рецензий она не читала. Но все отлично. "Экспрессен" дал пять "ос", цитировать, правда, нечего. ("Осами" газета "Экспрессен" отмечала качество фильма. Пять "ос" - наивысший балл). Ну, Лив, само собой, великолепна, хотя мы ведь знаем, как они пишут. К этому моменту температура у меня поднялась до сорока, и я положил трубку. Сердце билось так, словно хотело выпрыгнуть изо рта от стыда, тоски и усталости. От отчаяния и истерики. Да, не слишком-то мне весело.

Приведенная выше запись отражает два факта - во-первых, что режиссер со страхом ждет рецензий, а во-вторых, что он убежден, будто сделал хороший фильм.

Смотря "Стыд" сегодня, я не вижу, что он распадается на две части. Первая половина, повествующая о войне, - плохая. Вторая, рассказывающая о последствиях войны, - хорошая. Первая половина намного хуже, чем я себе представлял. Вторая - намного лучше, чем мне запомнилось. Хороший фильм начинается с того момента, когда война окончена и в полную силу проявляются ее последствия. Он начинается с эпизода на картофельном поле, по которому в глухом молчании идут Лив Ульман и Макс фон Сюдов. Возможно, второй половине картины мешает чересчур искусно выстроенная интрига вокруг пачки денег, несколько раз меняющей владельца. Это американская драматургия 50-х годов. Да ради бога, в первой части тоже есть вполне приемлемые куски. Да и начало хоть куда. Сразу разъясняются и предыстория героев, и положение, в котором они оказались.

Мне давно хотелось изобразить "маленькую" войну. Войну на окраине, где царит полнейшая растерянность и никто, в сущности, ничего не знает. Если бы мне хватило терпения как следует поработать со сценарием, я бы смог показать такую "маленькую" войну по-другому. Но мне терпения не хватило. По правде говоря, я был непомерно горд своей картиной. И, кроме того, полагал, будто внес свой вклад в общественные дебаты (война во Вьетнаме). Я считал, что "Стыд" хорошо сделан. В таком же ослеплении я находился, закончив "Корабль в

Индию". Сходные иллюзии я питал и в отношении "Змеинового яйца".

Поставить военный фильм - значит продемонстрировать коллективное и индивидуальное насилие. В американском кино изображение насилия имеет давние традиции. В японском - это мастерский ритуал и бесподобная хореография. Делая "Стыд", я был преисполнен страстного желания показать связанное с войной насилие без всяких прикрас. Но мои намерения и желания превзошли мое умение. Я не понимал, что от современного военного рассказчика требовались иного рода выдержка и профессиональная точность, чем те, которыми обладал я.

В то самое мгновение, когда прекращается внешнее насилие и вступает в действие внутреннее, "Стыд" становится хорошим фильмом. В развалившемся обществе герои теряют точку опоры и ориентиры, их социальные связи обрываются. Они повержены. Слабый мужчина делается жестоким. Женщина, которая была сильнейшей из них двоих, сломлена. Все соскальзывает в игру снов, завершающуюся в лодке с беженцами. Рассказ ведется в образах, картинах, как в кошмаре. В мире кошмаров я был как у себя дома. В реальности войны - я человек погибший. (Сценарий все то время, пока я над ним работал, назывался "Сны стыда").

Дело, таким образом, в неверно построенном сценарии. Первая часть картины, собственно говоря, - бесконечно затянутый пролог, который следовало закруглить за десять минут. Все происходящее потом можно было развивать сколько душе угодно. Я этого не видел. Не видел, когда писал сценарий, не видел, когда снимал фильм, не видел, когда монтировал его. Я все время жил с убеждением, что "Стыд" с начала и до конца - произведение самоочевидное и цельное. То обстоятельство, что в процессе работы ты не обнаруживаешь дефекта в машине, связано, очевидно, с защитным механизмом, действующим на протяжении длительного и сложного периода. Этот защитный механизм заглушает критический голос высшего "Я". Создавать фильм под аккомпанемент орущей тебе в ухо самокритики, вероятно, было бы чересчур тяжело и мучительно.

"Страсть"

"Страсть", снимавшаяся на Форе осенью 1968 года, носит следы тех ветров, что дули над реальным миром и над миром кино. Поэтому в некоторых отношениях картина рискованно жестко привязана ко времени. В других же она сильна и своенравна. Я смотрю ее со смешанными чувствами. На поверхностном, но бросающемся в глаза уровне привязанность ко времени проявляется в прическах и одеждах моих актрис. Очевидно, разницу между кинопроизведением, привязанным ко времени, и вневременным можно измерять длиной юбок, и мне больно, когда я вижу Биби Андерссон и Лив Ульман, двух зрелых дам, в мини-юбках той поры. Помнится, я слабо сопротивлялся, но перед сдвоенным женским напором, увы, не устоял. Промах, незаметный тогда, проявился позднее, как сделанная симпатическими чернилами запись.

"Страсть" - это своего рода вариация "Стыда". Фильм раскрывает то, что я, собственно говоря, хотел отобразить в "Стыде" - скрыто проявляющееся насилие. В сущности, одна и та же история, но более правдоподобная. У меня сохранился подробный, не лишенный интереса рабочий дневник. Еще в феврале 1967 года там появляется запись, свидетельствующая о том, что меня занимает идея о Форе как о Царстве мертвых. По острову бродит человек, тоскующий о чем-то, что находится далеко-далеко. По дороге - остановки. Светлые, пугающие, странно возбуждающие. Это и есть на самом деле основной замысел, своей тональностью окрасивший позже готовый фильм. Внезапно идея разрослась во все стороны. Одно время я работал над сложным сюжетом о двух сестрах: мертвой Анне и живой Анне. Обе линии должны были перемежаться контрапунктически. И вдруг в рабочем дневнике 30 июня 1967 года написано: "Как-то утром, проснувшись, я решил похоронить историю о двух сестрах. Больно уж она объемна, неуклюжа, неинтересна с кинематографической точки

зрения".

Сценария не было, зато имелся подробный план. Обе истории отличались длинными диалогами. И когда Европейский радиосоюз заказал телевизионную пьесу, понадобилась всего неделя, чтобы вычленить "Заповедник" и создать спектакль. Неудивительно поэтому, что "Заповедник" и "Страсть" тесно переплетены. Оставшаяся часть операции заключалась в переделке того, что должно было стать "Страстью". Она продолжалась все лето, а осенью начались съемки.

В моих дальнейших записях Царство мертвых возвращается раз за разом. Сегодня я жалею, что не держался крепче своего первоначального видения. Вместо этого из Царства мертвых вырос готовый фильм. И связь со "Стыдом" становилась, между прочим, все важнее.

В обеих картинах одинаковый ландшафт, но конкретные опасности "Стыда" в "Страсти" сделались subtilнее. Или, как стоит в тексте: предостережение скрывается на изнанке. Сон в "Страсти" начинается там, где кончается реальность "Стыда". К сожалению, он не слишком убедителен. Зарезанные ягнята, горящая лошадь и повешенный щенок - всего этого и так вполне достаточно для кошмара. Грозные ложные солнца во вступлении уже задали настроение и тональность. "Страсть", может, и стала бы неплохой картиной, если бы не следы времени. Они накладывают отпечаток не только на юбки и прически, но и на более важные, формальные эпизоды: интервью с актерами и импровизированный обед. Интервью надо было вырезать. Сцене обеда следовало придать другую, более четкую форму. Очень жаль, что я зачастую ударяюсь в боязливую дидактичность. Но я боялся. Так бывает, если долго пилить сук, на котором сидишь. "Стыд" воистину не принес мне славы. Я работал под прессом требования быть понятным. Возможно, в свою защиту могу лишь сказать, что, несмотря на это, форма, которую "Страсть" обрела в окончательном виде, свидетельствует об определенном мужестве.

Партнер четырех главных действующих лиц Юхан (Эрик Хелль). Между этим Юханом и рыбаком Юханом из "Причастия" есть параллель. Оба становятся жертвой бездеятельности главных героев в их неспособности к человеческому сопереживанию. Я считаю (по-прежнему), что существует зло, не поддающееся объяснению, вирулентное, ужасающее зло, присущее в животном мире исключительно человеку. Зло иррациональное, не укладывающееся в закономерности. Космическое. Беспричинное. Ничего люди так не страшатся, как непонятного, необъяснимого зла.

Съемки "Страсти", длившиеся сорок пять дней, шли тяжело. Сценарий, написанный на одном дыхании, скорее представлял собой отчет о различных настроениях, чем киносценарий в традиционном смысле. Как правило, я имею обыкновение решать возможные технические проблемы уже на стадии сценария. Но здесь предпочел отложить до съемок. В какой-то степени это объяснялось нехваткой времени, но, прежде всего потребностью бросить вызов самому себе.

"Страсть" к тому же - первый настоящий цветной фильм, созданный мной и Свеном Нюквистом. Цвет в картине "Не говоря уж обо всех этих женщинах" мы делали по учебнику. На этот раз мы хотели сделать цветной фильм так, как цветные фильмы никогда прежде не снимались. Между нами то и дело вспыхивали конфликты, что было весьма необычно. У меня давала себя знать язва желудка, у Свена начались приступы головокружения. В наши честолюбивые планы входило создать черно-белый фильм в цвете, с отдельными сильными акцентами в сдержанной цветовой гамме. Это оказалось нелегким делом. Экспонирование цветного негатива - процесс медленный, требовавший совершенно иного освещения, чем сегодня. Результаты наших усилий сбивали нас с толку, и мы частенько нехотя ругались.

Это, стало быть, происходило в 1968 году. Специфическая бацилла года добралась и до съемочной группы на Форе. У Свена был ассистент, с которым мы уже работали на многих картинах - коротышка с круглыми рекрутскими очками на носу. И вот этот способнейший, прилежнейший человек вдруг заделался активным агитатором. Он созывал собрания, где заявлял, что мы со Свеном ведем себя как диктаторы и что любые художественные решения должны приниматься всей

съемочной группой. Я предложил тем, кому не нравятся наши методы работы, на следующий же день вернуться домой, обещав сохранить за ними зарплату. Я не намерен менять привычного порядка съемок и не собираюсь получать творческих указаний от группы. Никто не пожелал уезжать. Я проследил, чтобы агитатору нашли другое применение, и мы продолжили работу над "Страстью" уже без собраний. Но съемки эти по тому, как тяжело они шли, сравнимы только с "Такого здесь не бывает", "Причастием" и "Прикосновением".

"На пороге жизни"

Я не смотрел "На пороге жизни" с тех пор, как закончил картину осенью 57-го года. Тем не менее, это обстоятельство не мешало мне презрительно высказываться о ней. Завершив наши беседы о моих фильмах и выключив магнитофон, мы с Лассе Бергстромом вдруг вспомнили, что ни словом не упомянули "На пороге жизни". И оба нашли это весьма странным. И вот я решаю наконец-то посмотреть фильм, но внутри у меня все сопротивляется. Сопротивляется чертовски, сам даже не знаю почему.

Свидание состоялось наедине в моей просмотровой на Форе. Я удивляюсь собственной агрессивности, ведь фильм заказной - я пообещал (причина неизвестна) "Народным кинотеатрам Швеции" сделать для них какую-нибудь ленту. В сборнике Уллы Исаксон "Тетка Смерти" (1954) мое внимание привлекли две новеллы, которые вполне могли бы лечь в основу картины. Работа над сценарием шла споро и весело (как всегда бывает с моим другом Уллой). Мне предоставили ту команду, какую я пожелал. Биби Линдстрем возвела удобную конструкцию, представлявшую собой родильное отделение, в группе царило приподнятое настроение, и фильм вскоре был готов. Откуда же такая подозрительность? Ну, разумеется! Я вижу и слабости, и изъяны, и вижу их гораздо отчетливее, чем тридцать лет назад, но, сколько фильмов 50-х годов отвечают требованиям сегодняшнего дня?

=====

Линдстрем Биби (1904 - 1984) - шведская художница кино. В кино - с 1932 г. За время работы оформила более 150-ти фильмов. С Бергманом работала в 1955 - 1966 гг. на 3-х фильмах.

=====

Наши критерии меняются (а в отношении кино и театра они меняются с потрясающей быстротой). Несомненное преимущество театрального спектакля в том, что он погружается в море забвения и исчезает. Фильмы же остаются. Интересно, как бы выглядела эта книга, если бы сгинул *corpus delicti* (вещественное доказательство чего-либо (лат.)) и я опирался в своих комментариях лишь на рабочие дневники, фотографии, рецензии и поблекшие воспоминания.

Теперь же "На пороге жизни" предстала передо мной точно в том виде, в каком картину слушали и смотрели в день премьеры 31 марта 1958 года, и я сидел в темноте, невозмутимый и одинокий. Передо мной разворачивалась хорошо выстроенная, чуть более обстоятельная, чем надо, история трех женщин, лежащих в одной больничной палате. Все сделано честно, с большим сердцем и умом, сыграно в основном первоклассно, чересчур много грима, ужасный парик у Эвы Дальбек, местами скверная операторская работа, кое-где налет литературщины. Когда фильм закончился, я был удивлен и немного раздосадован: мне вдруг понравилась эта старая лента. Милый, добротный сделанный фильм наверняка не без пользы в свое время крутили по кинотеатрам. Помнится, на сеансах присутствовал больничный персонал - зрители от ужаса падали в обморок. Помню также, что консультант фильма, профессор Ларс Энгстрем, разрешил мне присутствовать при родах в Каролинской больнице. Потрясающее и поучительное впечатление. Правда, у меня у самого уже было пятеро детей, но я ни разу не присутствовал при родах (тогда это не позволялось). Я

напивался, или играл со своей игрушечной железной дорогой, или шел в кино, или репетировал, или снимал, или проводил время с неподобающими дамами. Точно уже и не помню. Как бы то ни было, роды прошли достойно, без всяких осложнений. Пухленькая, молоденькая мама рожала с воплями и смехом. В палате, можно сказать, царило веселье. Сам я два раза был близок к обмороку и, чтобы прийти в себя, выходил в коридор и головой колотился о стену. После чего возвращался потрясенный и благодарный.

Не собираюсь утверждать, будто съемки проходили гладко. Съёмочный павильон "Народных кинотеатров" располагался в длинном узком гимнастическом зале в подвальном этаже старого, ветхого дома на Эстермальме. Подсобные помещения крошечные. Вентиляция сомнительная - воздухозаборник находился на уровне тротуара, всасывая с улицы выхлопные газы. Теснота, грязь, ветхость. Свиристествовала эпидемия азиатского гриппа, мы валялись один за другим, как костяшки домино, но остановить съемки не могли, потому что у актеров уже были подписаны другие контракты. Проводить съемку при температуре сорок градусов вроде бы невозможно. Выяснилось, что вполне возможно. Все работали с повязками на лице. Время от времени (довольно часто) мы скрывались за декорациями, где хранились баллоны с веселящим газом. Веселящий газ, как и наркотики, вызывает привыкание, только более кратковременное. Макс Вилен, оператор, оказался хорошим ремесленником, нечувствительным и безрадостным. Наше тоскливое сотрудничество проходило при соблюдении кислой вежливости. Лаборатория - тихий ужас (царапины и грязь). Все это, вместе взятое, не так уж важно. Главное все-таки - актрисы. Как и в других гнетущих ситуациях, актрисы демонстрировали присутствие духа, изобретательность и непоколебимую лояльность. Способность смеяться в беде. Братство. Заботу.

Вообще, актеры - это отдельная глава, и я не знаю, достаточно ли компетентен, чтобы определить их влияние на рождение и качество моих фильмов. Но что была бы "Персона" без Биби Андерссон в роли Альмы, и как бы сложилась моя жизнь, если бы Лив Ульман не взяла на себя заботу обо мне и об Элисабет Фоглер? "Лето с Моникой" без Харриет? "Седьмая печать" без Макса фон Сюдова? Виктор Шестрем и "Земляничная поляна"? Ингрид Тулин и "Причастие"? Я бы ни за что не рискнул поставить "Улыбку летней ночи" без Эвы Дальбек у Гуннара Бьернстранда.

Я наблюдал актеров и в другой связи, и моя мотивация крепла. Гунн Волльгрен (1913 - 1983), ну, разумеется, она сыграет бабушку в "Фанни и Александре". Я бы никогда не написал "После репетиции", не будь Лены Улин и Эрланда Юсефсона - эти двое прямо-таки излучают желание и соблазн. Ингрид Бергман и Лив Ульман стали условием создания "Осенней сонаты". Сколько радости, сложностей и нежности. И преданности - по окончании съемок чувства меняли тональность и окраску, стабилизировались или бледнели и улетучивались. Любовь, объятия, поцелуи, растерянность и слезы. Четыре девушки из "Шепотов и криков". У меня есть ролик, сделанный во время съемок с заднего плана: они сидят рядом на низком диване, все в черном, вид торжественный; Харриет загримирована, на ней погребальное одеяние. Внезапно они начинают подпрыгивать на диване, у которого хорошие, прочные пружины, они подпрыгивают и подсакивают, безудержно хохоча: Кари Сьюлван, Харриет Андерссон, Лив Ульман, Ингрид Тулин. Какая концентрация женского опыта, какая актерская компетентность.

Гуннар Бьернстранд смотрит на меня своими темными прищуренными глазами, губы растянуты в саркастической усмешке, мы - два самурая среди буйно дерущейся, обреченной на гибель солдатни. Потом он заболел, у него возникли проблемы с запоминанием текста, премьера в одном частном театре закончилась катастрофой, и в довершение парочка проницательных стокгольмских критиков смешала его с грязью. Мне хотелось, чтобы он принял участие в моем последнем фильме, поскольку мы проработали вместе всю мою кинематографическую жизнь (начало было положено господином Пюрманом в фильме "Дождь над нашей любовью"). Я написал для Гуннара роль. Более или менее с учетом его недуга: директор Театра в "Фанни и Александре". Директор, режиссер и *pere noble* в одном лице. Труппа дает "Двенадцатую ночь". Гуннар играет Шута. В конце он

сидит на лесенке с зажженной свечой на лысой макушке и красным зонтиком в кулаке. И поет песню Шута: "А дождь лил каждый вечер". Дождь льет прилично, все выглядит стильно и трогательно, точно во вкусе Бьернстранда. Наш оператор-документалист ни на секунду не выпускает из виду Гуннара. Никто, включая меня, не знает, что он увековечивает этот примечательный день в Седра Театерн. Гуннару тяжело. Тяжело с памятью, тяжело с координацией движений. Мы делали бесчисленные дубли, но ни у него, и ни у меня не возникло даже отдаленной мысли сдать. Он героически боролся со своим недугом и с ускользающей памятью. В конце концов, эпизод с Шутом был полностью записан на кассету. Полный триумф.

=====

Pere noble - благородный отец (франц.). Наш оператор-документалист... Имеется в виду Арне Карлссон, оператор фильма "Фанни и Александр" - документ". Снимал с Бергманом также фильм "Форе - документ 1979"

=====

В двухчасовом документальном фильме о съемках "Фанни и Александра" борьба и триумф Гуннара Бьернстранда занимали центральное место. Смонтировав весьма внушительный материал - тысячи метров пленки, - я сделал фильм в фильме, приблизительно на двадцать минут. На всякий случай я попросил Гуннара и его жену дать "добро" на этот кусок. Они заявили, что у них возражений нет. Я был доволен, мне казалось, что я воздвиг памятник последней победе великого актера, и не какой-то там обыкновенной победе, а победе на высшем артистическом уровне. Позднее вдову одолели сомнения, и она настояла, чтобы кусок с песней Шута был вырезан. С грустью я счел себя обязанным удовлетворить ее желание. Тем не менее, мы сохранили негатив. Величайший актерский триумф Гуннара Бьернстранда не должен кануть в небытие.

Что же касается выбора и осуществления театральных постановок, то здесь влияние актеров еще сильнее: король Лир в исполнении Ярла Кюлле (1984 г.). Петер Стормаре в роли Гамлета (1986 г.). Биби Андерссон воплощает Сказку (спектакль 1958 г. по пьесе Яльмара Бергмана "Sagan"). Сажу напротив Гертруд Фрид в зеленом кафетерии театра Мальме. Мы делимся воспоминаниями, столько лет мы работаем бок о бок, сначала в Гетеборге, потом в Стокгольме и вот сейчас в Мальме. Мы сплетничаем, болтаем о пустяках. В большие грязные окна, выходящие в Театральный парк, сочится скупой, синеватый сумрак сконской зимы, стеклянные шары на потолке уже зажжены. На лице Гертруд двойное освещение - холодное извне, теплое сверху, голос усталый, но мурлыкающе напряженный, серо-зеленые глаза мерцают. Внезапно меня пронзает мысль: ведь это сидит Селимена, вот именно, Селимена из "Мизантропа" Мольера! "В следующем году я собираюсь поставить "Мизантропа" (декабрь 1957 г.), и ты должна сыграть Селимену, хочешь, Гертруд?" Да, пожалуй, она не против, хотя в данный момент не совсем уверена, кто такая, собственно говоря, эта Селимена и что за тип этот Мизантроп. Правда, Ингмар весь преисполнен счастья и энтузиазма, так что у меня не хватает духу высказывать сомнения. Да, Гертруд Фрид, огонь, пламень горелки, обжегший ее столь тяжело и пугающе. Гедда Габлер, великая трагическая интонация, юмор, жестокая игривость. Да!

Когда я несколько лет тому назад ставил "Игру снов", маленькую, но важную роль Балерины исполняла молодая актриса Пернилла Эстергрен. Она воплотила мою веселую хромоногую няньку в "Фанни и Александре". А вот теперь мы репетировали "Игру снов" (1986). Я видел силу и горение Перниллы, ее уверенную естественность (даже когда она ошибалась, выходило правильно). Внезапно меня осенило: наконец-то Драматический театр дождался своей Норы! После репетиции я нашел девушку и сказал ей, что через три, максимум четыре года она будет играть Нору.

=====

Кюлле Ярл (р. 1927) - шведский актер. В кино - с 1950 г. У Бергмана в 1952 - 1982 гг. сыграл в 5-ти фильмах.

...молодая актриса Пернилла Эстергрен... Речь идет о Пернилле Вальгрен (р. 1958), сыгравшей у Бергмана в фильме "Фанни и Александр" роль Май, затем она приняла фамилию первого мужа - писателя Класа Эстергрена, в настоящее

время - Аугуст, по второму мужу, режиссеру Билле Аугусту.

=====

Театр держится на актерах. Режиссеры и сценографы пусть делают все, что им вздумается, пусть подкладывают любые мины под самих себя, артистов и драматургов. Все равно театр держится на сильных актерах. Помню представление "Трех сестер", адресированное вконец, размолотое в пыль одним старым среднеевропейским угрюмцем. Способные, кроткие актеры бродили по сцене, как скучающие лунатики. Но над серостью возвышалась одетая в черное королева, нестигаемо, бешено живая: Агнета Экманнер.

=====

Помню представление "Трех сестер"... Бергман ставил "Три сестры" Чехова в 1978 г. в Резиденцтеатре (Мюнхен). Не исключено, что это автохарактеристика.

Экманнер Агнета (р. 1938) - шведская актриса. В кино - с 1965 г. У Бергмана играла в ТВ-спектакле "Маркиза де Сад" (1992).

=====

Я знаю, что сказанное выше не связано с моими рассуждениями о фильме "На пороге жизни". Хотя, может быть, в конечном счете, и связано. Как правило, сценарии своих картин я пишу сам. Пишу и переписываю. Рабочие дневники свидетельствуют (зачастую потом к моему собственному удивлению) о длительных процессах. Диалоги подвергаются жесткой проверке, они сокращаются, уплотняются, надстраиваются, отвергаются, слова опробуются и изменяются. На заключительном этапе исчезают большие куски, "kill your darlings". К тому моменту, когда эстафету принимает актер, трансформируя мои слова в собственные выражения, я уже обычно теряю контакт с первоначальным содержанием реплик. Артисты пробуждают к новой жизни вконец заболтанные сцены. Я с опаской радуюсь, испытывая легкое удовлетворение, - значит, вот как это звучит! Ну да, конечно, именно так я и задумывал, пусть и забыл многое в длительном и исключительно одиноком процессе настройки.

С лентой "На пороге жизни" дело обстояло иначе. Я нес ответственность за слова Уллы Исаксон. Мне предстояло работать с хорошо знакомой и в то же время далекой от меня действительностью: "женщины и роды". Я в буквальном смысле находился на пороге жизни. Многие побочные эффекты оказались неожиданными: палата с шестью только что разрешившимися от бремени матерями и их новорожденными детьми. Набухшие груди, повсюду лужицы скисшего молока, неназываемые физические подробности, веселая животная суэта. Я чувствовал себя прескверно, вынужденный соотносить это с моим собственным опытом вечно беспомощного, вечно ретирующегося папы. Ингрид Тулин играет Сесилию, у которой на третьем месяце беременности происходит выкидыш. Она откидывает одеяло и с ужасом, в холодном поту, видит, что кровать и простыни до самой груди в пятнах крови. Профессионализм, ежедневное присутствие акушерки, кровь (бычья кровь, разбавленная химическим красителем для придания нужного оттенка). Помню внезапно подкатившую дурноту и возникшую перед глазами картину - панически испуганная девушка сидит на корточках на унитазах, из нее хлещет кровь. Тем не менее, я, призвав на помощь все свое профессиональное чутье, управлял словами и ситуациями Уллы Исаксон, думая в минуты отчаяния, что если бы я знал, то уж поистине никогда бы... Я барахтался как утопающий, пытаюсь нащупать дно, но дна не было. Черт бы побрал поразивший меня вдобавок азиатский грипп. Черт бы побрал процесс вытеснения! Наши четыре актрисы оставались невозмутимыми и милыми. Они видели, как мне плохо. Несмотря на поставленные перед ними напряженные задачи, они относились ко мне со снисходительным дружелюбием. Я испытывал благодарность, я почти всегда испытываю благодарность к актерам.

=====

Наши четыре актрисы... Речь идет об Эве Дальбек, Ингрид Тулин, Биби Андерссон и Барбару Юрт аф Урнес, получивших премию за лучшее исполнение женских ролей в фильме "На пороге жизни" на кинофестивале в Канне в 1958 г.

=====

В момент предстоящей после завершения работы разлуки меня охватывает

страх перед этой самой разлукой, сопровождающейся последующей депрессией. Порой некоторые удивляются, почему я избегаю премьер и банкетов по случаю окончания работы. В этом нет ничего удивительного. Я уже обрезал эмоциональные связи. Мне больно, я плачу про себя. Разве в таком состоянии можно идти на банкет?

"После репетиции" - это, собственно, диалог молодой актрисы со старым режиссером:

А н н а. Почему ты уверен, что говоришь актеру нужные слова?

Ф о г л е р. Я не уверен. Я чувствую.

А н н а. Ты не боишься ошибиться?

Ф о г л е р. Когда я был моложе и мог бы иметь основания бояться, я не понимал, что у меня есть основания бояться.

А н н а. Многие режиссеры оставляют позади себя униженных и парализованных актеров. Тебе когда-нибудь приходило в голову подсчитать свои жертвы?

Ф о г л е р. Нет.

А н н а. Может, у тебя не было жертв?

Ф о г л е р. Думаю, не было.

А н н а. Откуда у тебя такая уверенность?

Ф о г л е р. Наверное, в жизни, или давай назовем это действительностью, есть люди, которым мои действия наносили травмы, точно так же, как действия других людей наносили травмы мне.

А н н а. Но не в театре?

Ф о г л е р. Нет, не в театре. Ты, вероятно, спрашиваешь себя, почему я в этом так уверен, и сейчас я тебе скажу кое-что, что покажется сентиментальным и преувеличенным, но что, тем не менее, чистая правда: я люблю актеров!

А н н а. Любишь?

Ф о г л е р. Вот именно, люблю. Я люблю их как явление чувственного мира, я люблю их профессию, люблю их мужество или презрение к смерти, или назови это как хочешь. Я люблю их увертки, но вместе с тем и их черную и беспощадную искренность. Люблю, когда они пытаются манипулировать мной, и завидую их доверчивости и их проницательности. Да, я люблю актеров безусловно и от всей души. Поэтому я не способен нанести им травму.

"Осенняя соната"

Набросок "Осенней сонаты" написан 26 марта 1976 года. Предыстория его связана с делом о налогах, свалившимся мне на голову в начале января: я попал в психиатрическую клинику Каролинской больницы, затем в Софияхеммет и, наконец, на Форе. Через три месяца обвинение было снято. Из преступления дело превратилось в банальный налоговый вопрос. Моя первая реакция была эйфорической.

Вот что написано в рабочем дневнике: Ночью, после оправдания, когда я не мог заснуть, несмотря на снотворное, мне становится ясно, что я хочу сделать фильм о матери-дочери, дочери-матери, и на эти две роли я должен взять Ингрид Бергман и Лив Ульман - их, и только их. Возможно, найдется место и для третьего персонажа. Вот как это примерно должно выглядеть:

Хелена отнюдь не прекрасна, 35 лет, замужем за милым пастором, которого зовут Виктор. Они живут в пасторской усадьбе недалеко от церкви, живут мирной жизнью прихожан, следуя смене времен года, с тех пор как их маленький сынишка умер от необъяснимой болезни. Ему было шесть лет, и звали его Эрик. Мать Хелены, выдающаяся пианистка, разъезжающая по всему свету, вот-вот должна нанести ежегодный визит дочери. Вернее, она уже не была здесь несколько лет, поэтому в пасторской усадьбе переполох, радостные приготовления и искреннее, хотя и боязливое ожидание. Хелена страстно

мечтает о встрече с матерью. Она тоже играет на рояле и обычно берет у матери уроки. Всеобщая, искренняя радость перед встречей, которой и мать, и дочь ждут с некоторым страхом и энтузиазмом. Мать в великолепном настроении. По крайней мере, ей удастся изобразить прекрасное настроение. Все для нее устроено наилучшим образом, даже деревянная доска (для спины) на кровати в комнате для гостей не забыта. Она привезла из Швейцарии гостинцы и т. д. и т. п.

Колокола созывают на праздничную службу, и Хелена собирается пойти на могилку, могилку Эрика. Она ходит туда каждую субботу. Она говорит, что Эрик иногда навещает ее, и она чувствует его осторожные, ласковые прикосновения. Матери такая фиксация на умершем ребенке кажется пугающей, и она пытается в мягких выражениях заставить Хелену осознать, что им с Виктором следует усыновить ребенка или завести еще одного. Потом Хелена играет матери какую-то пьесу, мать рассыпается в похвалах, но потом все-таки играет эту пьесу сама. И тем самым тихо, но эффективно не оставляет камня на камне от неприятной интерпретации дочери.

Второй акт начинается с того, что мать мучается бессонницей. Она принимает таблетки, читает книгу, прибегает к привычным заклинаниям, но все равно не может заснуть. В конце концов, она встает и идет в гостиную. Хелена слышит ее шаги, и тут происходит великое разоблачение. Женщины выясняют свои отношения. Хелена впервые осмеливается сказать правду. Мать ошеломлена, видя прорвавшиеся наружу ненависть и презрение. Тут наступает черед матери говорить о себе, своем ожесточении, тоске, безнадежности, одиночестве. Она рассказывает о своих мужьях, об их равнодушии, об их унижительной охоте на других женщин. Но сцена имеет более глубокий смысл: в конце концов, дочь рождает мать. И на какие-то короткие мгновения они сливаются в полнейшем симбиозе. Однако наутро мать уезжает. Она не в силах выносить тишину и новые обнаженные чувства. Она устраивает так, что ей присылают телеграмму, требующую ее немедленного возвращения. Хелена слышит разговор.

Воскресенье, мать уехала, Хелена идет в церковь слушать проповедь мужа. Вместо двух персонажей стало четыре. Мысль о том, что Хелена рождает мать, довольно путаная, и, к сожалению, я ее отбросил. Ведь персонажи следуют собственной логике. Раньше я пытался их обуздать и наставить, но с годами поумнел и научился разрешать им вести себя, как им захочется. Это привело к тому, что ненависть сцементировалась: дочь не может простить мать. Мать не может простить дочь. Прощение - в руках больной девочки.

"Осенняя соната" в черновом варианте создана за несколько ночных часов после периода полной блокировки. Загадкой по-прежнему остается вопрос - почему именно "Осенняя соната"? Ведь ни о чем подобном я раньше не думал.

Мысль поработать с Ингрид Бергман сидела во мне давно, но не она дала толчок этой истории. В последний раз мы с Ингрид встречались на Каннском фестивале в связи с показом "Шепотов и криков". Она тогда опустила мне в карман письмо, в котором напоминала про мое обещание сделать вместе фильм. Когда-то мы планировали экранизировать роман Яльмара Бергмана "Начальница фру Ингеборг". Но вот в чем завычка: почему именно эта история и почему в таком готовом виде? В черновом варианте она имеет более завершенную форму, чем в окончательном.

За несколько летних недель на Форе я написал "Осеннюю сонату", дабы иметь что-нибудь про запас в случае, если "Змеиное яйцо" пойдет прахом. Мое решение было окончательным: я больше никогда не буду работать в Швеции. Поэтому и всплыла эта странная затея со съемками "Осенней сонаты" в Норвегии. В принципе я хорошо себя чувствовал в примитивных павильонах в окрестностях Осло. Построенные в 1913 или в 1914 году, они так и стояли нетронутые. Правда, при определенном направлении ветра самолеты летели прямо над нашими головами. Но в остальном было по-старомодному мило. Имелось все необходимое, но, несколько дряхлое и неухоженное. Приветливые сотрудники, хотя им все же чуточку недоставало профессионализма.

Съемки шли тяжело. Того, что имеют в виду под рабочими трениями, у нас с Ингрид Бергман не возникало. Скорее уж можно говорить о языковой путанице

в более глубоком смысле. Уже в первый день, когда мы читали вместе сценарий в репетиционной студии, я обнаружил, что она отработала свою роль перед зеркалом с интонациями и жестами. Было очевидно, что у нее совсем иной подход к профессии, чем у нас. Она осталась в 40-х годах.

По-моему, Ингрид обладала какой-то гениальной, странно устроенной компьютерной системой. Несмотря на то, что ее механизмы для восприятия режиссуры размещались не там, где мы привыкли, - и где они должны размещаться, - она, вероятно, все-таки каким-то образом была восприимчива к импульсам отдельных режиссеров. В некоторых американских фильмах она необыкновенно хороша. Например, у Хичкока, которого она на дух не переносила, она всегда великолепна. Мне кажется, он не слишком-то стеснялся проявлять неуважительность и легкую заносчивость, что, естественно, было самым верным способом заставить ее слушать.

Уже во время репетиций я пришел к выводу, что тут и речи быть не может о понимании и чуткости. Придется прибегнуть к методам, обычно для меня неприемлемым, и, прежде всего, к агрессивности. Однажды она сказала мне: "Если ты мне не объяснишь, как нужно делать эту сцену, я влеплю тебе пощечину". Мне это страшно понравилось. Но с чисто профессиональной точки зрения работать с этими двумя актрисами было трудно.

Смотря картину сегодня, я замечаю, что бросил Лив на произвол судьбы там, где был обязан ее поддержать. Она принадлежит к самым что ни на есть щедрым артистам, отдающим себя игре целиком, до конца. Иногда она пускается в самостоятельное плавание. И это происходит потому, что я слишком много внимания уделяю Ингрид Бергман. Ингрид к тому же с трудом запоминала текст. По утрам она нередко бывала колючей, раздраженной, грустной, что вполне вероятно. Страх перед болезнью цепко держал ее в своих тисках, и в то же время наши методы работы казались ей непривычными и ненадежными. Но ни разу она не сделала попытки увернуться. Ее поведение отличалось исключительным профессионализмом. Несмотря на все свои бросавшиеся в глаза недостатки, Ингрид Бергман была удивительным человеком: щедрым, широким и высокоодаренным.

Один французский критик зорко подметил, что "Осенней сонатой" Бергман создал "бергмановский фильм". Хорошо сформулировано, но вывод печальный. Для меня. По-моему, так оно и есть - Бергман и в самом деле создал бергмановский фильм. Имей я силы осуществить свои первоначальные намерения, этого бы не произошло.

Я люблю Тарковского и восхищаюсь им, считаю его одним из самых великих. Мое преклонение перед Феллини безгранично. Но мне кажется, что Тарковский начал делать фильмы под Тарковского, и Феллини в последнее время создал один-два феллиниевских фильма. А вот Куросава не создал ни одной картины под Куросаву. Мне никогда не нравился Бунюэль. Рано обнаружив, что придуманные им ухищрения возводятся в особого рода бунюэлевскую гениальность, он стал повторять и варьировать их. Занятие оказалось благодарным. Бунюэль почти всегда делал бунюэлевские фильмы.

Итак, настало время посмотреть на себя в зеркало и спросить: что же происходит, неужели Бергман начал делать бергмановские фильмы? Пожалуй, "Осенняя соната" - печальный тому пример. Но вот чего я никогда не узнаю: каким образом вышло так, что этим примером стала именно "Осенняя соната"? Если долго носить в себе какую-то историю или круг тем, как в случае с "Персоной" или "Шепотами и криками", то потом легко проследить, как картина развивалась и получилась такой, какой получилась. Но почему вдруг возникла "Осенняя соната" именно в данном своем облике, словно греза. Возможно, в этом и кроется ошибка: она должна была остаться грезой. Не фильмом грез, а киногорезой. Два персонажа. Обстановка и все остальное отодвинуто на второй план. Три акта при трех различных освещениях: в вечернем свете, в ночном и в утреннем. Никаких громоздких кулис, два лица и три разных освещения. Пожалуй, такой вот я представлял себе "Осеннюю сонату".

Что-то загадочное скрывается во фразе о том, что дочь рождает мать. Здесь прячется чувство, которое я не смог выявить до конца. Внешне готовая

картина производит впечатление наброска, но это глубоко неверно. Я бурю скважину, но - или ломается бур, или я не отваживаюсь бурить достаточно глубоко. Либо у меня нет сил, либо я не понимаю, что надо бурить глубже. И тогда я вытаскиваю бур и говорю, что удовлетворен. Это недвусмысленный симптом творческого истощения, к тому же весьма опасный, ибо не вызывает боли.

Глава 6

КОМЕДИИ. ЗАБАВЫ

Комическое - "Улыбки летней ночи"

"Волшебная флейта"

"Фанни и Александр"

Фильмография

=====

"Улыбки летней ночи"

Во время запретов на производство фильмов в 1951 году я сделал серию рекламных роликов мыла "Бриз". Они спасли меня от тяжелого экономического краха. Сегодня я по-прежнему смотрю их с определенным энтузиазмом. Они не страдают недостатком честолубия или отсутствием энергии. Сделаны необычно и с хорошим настроением. А то, что они рекламировали мыло, которое чуть ли не сдирало с тебя кожу, наверное, можно и забыть.

Комедии в моем творчестве появились по тем же причинам, что и фильмы "Бриз", - ради денег. Я ничуть этого не стыжусь. Большинство произведений в мире кино создано по этой же самой причине. Но мое отношение к жанру комедии довольно сложное, и корни этих сложностей уходят глубоко в прошлое. Я считался мрачным и легкоранимым ребенком. "У Ингмара нет чувства юмора", - такое мнение господствовало изначально. Зато мой брат уже в молодости отличался умением произносить блестящие, необыкновенно смешные речи на всяких празднествах, был невероятный затейник, саркастичный, острый на язык

человек, с годами впадавший во все более черный юмор. Мне тоже хотелось, чтобы люди смеялись моим трюкам, и я предпринял не одну попытку быть забавным.

В Хельсинборге поставил два новогодних ревю и сочинил несколько, как мне казалось, веселых номеров. Но никто даже не улыбнулся, и я долго размышлял: как же другим-то удастся рассмешить публику! Для меня это было непостижимо. В городском театре Гетеборга я наблюдал за репетициями классического французского фарса "Бишон" в постановке Торстена Хаммарена. Гениальный постановщик фарсов, он обладал несравненным талантом точно акцентировать ядро смеховых ситуаций. Он заставлял актеров разыгрывать кульминацию комедийной ситуации, начиная издалека, на периферии, с тем, чтобы спустя двенадцать мгновений она взорвалась точно в центре. Классические французские фарсы сами по себе нисколько не остроумны. Они строятся на комичности ситуации. Все рассчитано с математической точностью, и кульминация приходится на ситуацию, которая должна вызвать смех.

В картине "Женщины ждут" я сделал свою первую серьезную попытку. В основе эпизода в лифте с Эвой Дальбек и Гуннаром Бьернстрандом лежал реальный случай. После пережитых супружеских передраг мы с моей второй женой решили вновь наладить семейную жизнь, для чего прибыли в Копенгаген и остановились у хороших друзей, уехавших на дачу. Превосходно пообедав, мы, слегка возбужденные, вернулись домой. Я достаю ключ, вставляю его в замок, и тут он ломается и застревает в замке. Мы вынуждены до утра сидеть на лестнице, пока не соблаговолит проснуться консьержка. Ночь не прошла даром, ибо нам представился неожиданный случай откровенно поговорить. Очевидно, про себя я отметил заложенные в этой ситуации реальные комедийные возможности. Поскольку Эва Дальбек и Гуннар Бьернстранд в то время работали в штате "Свенск Фильминдастри", я, естественно, именно для них и написал роли. Моя встреча с Эвой и Гуннаром в какой-то степени оказалась судьбоносной. Талантливые, творческие актеры, они сразу почувствовали, что, хотя сочиненный мной текст и не представлял собой ничего выдающегося, ситуация сама по себе была благодарная. Меня же страх перед этим первым комедийным экспериментом привел в состояние паралича. С открытой доверительностью и большим тактом они учили меня что делать. Их гармоничная игра в эпизоде с лифтом вылилась потом в полноценную комедию "Урок любви". В одной, почти фарсовой сцене Эва собирается повеситься. В то же самое время Гуннар объясняется ей в любви. Тут рушится потолок, и все происходящее предстает действительно в комическом виде. Когда настало время снимать эту сцену, у меня дрожали ноги и руки. Я сказал Эве и Гуннару, что перечитал текст, он никуда не годится. Написано скучно и плохо, надо что-то менять. Эва и Гуннар хором запротестовали. Они попросили меня выйти из павильона или сходить в город развлечься. "Мы часок поработаем над этой сценой, а когда будем готовы, сыграем ее тебе". На том и порешили. И внезапно я увидел: вот как, оказывается, нужно делать! Лучшего урока я не мог бы и пожелать. В наших отношениях была заложена хорошая основа для доверия, чувства надежности, раскованности и профессионализма. Прочная основа для комедий, не в последнюю очередь - "Улыбки летней ночи". Прихожу на премьеру "Урока любви". Несчастный, неприкаянный, меряю шагами фойе кинотеатра "Редс Кварн". И вдруг из зала раздаются взрывы смеха, один за другим. Не может быть, подумал я. Смеются. Неужто и впрямь смеются чему-то, созданному мной?

"Улыбка летней ночи" возникает в начале 1955 года. Я уже поставил "Дон Жуана" Мольера и "Чайный домик августовской Луны" в Городском театре Мальме, а в марте показал "Роспись по дереву". И отправился в Швейцарию, где остановился в гигантском первоклассном отеле с обязывающим названием "Монте Верита". Туристский сезон еще не начался. Вскоре я выяснил, что постояльцев в гостинице всего около десяти человек, но отель функционирует, несмотря на идущие всюду ремонтные работы перед открытием сезона. Горы оказывали на меня гнетущее действие, не в последнюю очередь потому, что солнце внезапно скрывалось за альпийскими вершинами уже в три часа дня. Я ни с кем не общался, подолгу гулял и пытался выработать какой-то распорядок дня.

Поблизости находился первоклассный санаторий для аристократов-сифилитиков. Они совершали свои ежедневные прогулки одновременно со мной. Зрелище просто неправдоподобное: упрятанная в укромный уголок падала в разной степени разложения. В сопровождении слуг или санитаров они бродили по этой вибрирующей от весенних соков местности.

=====

"Чайный домик августовской Луны" - пьеса (1953) американского писателя Джона Патрика, написанная им по мотивам романа Верна Шнейдера. Джон Патрик получил за нее Пулитцеровскую премию.

Monte Verita - Вершина Истина (итал.).

=====

Как-то раз, совсем доведенный до отчаяния, я взял напрокат машину и поехал в Милан, где, купив билет в Ла Скала, с галерки посмотрел отвратительную постановку "Сицилийской вечерни" Верди. А, вернувшись после этой вылазки в "Монте Верита", к горам и сумасшедшим, почувствовал, что конец близок.

Я нередко тешился мыслью о самоубийстве, особенно когда был помоложе, когда меня одолевали демоны. Теперь я счел, что момент настал. Я сяду в автомобиль и, убрав тормоза, разгоню машину на ведущем к отелю серпантине. Все будет выглядеть как несчастный случай. Никому не придется горевать. И тут приходит телеграмма из Стокгольма с просьбой позвонить Дюмлину в "Свенск Фильминдастри". Еще раньше из Асконы я отправил оптимистическое письмо, в котором рассказал, что тружусь над "Улыбкой летней ночи". В картине будут большие роли для Эвы Дальбек и для Гуннара Бьернстранда. Фильм рассчитан на широкого зрителя. Сценарий, по всей видимости, закончу в апреле. Съемки наверняка можно начать к Иванову дню. Дюмлину, когда я дозвонился до него, попросил меня вернуться домой, но не для продолжения "Улыбки летней ночи", а чтобы поработать вместе с Альфом Шебергом. Сценарий назывался "Последняя пара, выходи". Он давно лежал в "СФ" в виде синопсиса. Мне заплатят дополнительно, сверх рабского контракта. Дело не терпит отлагательств.

С облегчением отложив планы самоубийства, я отправился домой. Мы с Шебергом быстро нацарапали рабочий сценарий "Последней пары". Позднее он собственноручно его переработал. Мне было абсолютно плевать на этот фильм. Но если "СФ" и Шеберг желают его снимать, я не стану отказываться от денег. С этими шальными деньгами в кармане я укатил в Даларна, в туристическую гостиницу "Сильянсборг", где обычно снимал небольшой двухкомнатный номер на верхнем этаже с видом на Сильян и горы. Багаж мой состоял из желтой бумаги, на которой я писал сценарий, двух джемперов, темного костюма и галстука. Здесь было принято переодеваться к обеду. Я чувствовал себя как человек, наконец-то возвратившийся в родной дом, нежданно-негаданно обретший забытую надежность существования. Работа над "Улыбкой летней ночи" среди сифилитиков совсем застопорилась. Правда, я вычертил схему персонажей и их взаимоотношений. Составил уравнение и знал его решение. Но потом увяз.

В гостинице жили не только Свен Стольпе со своей любезной женой Карин, но и молодая девушка, страдавшая от последствий тяжелого отравления пенициллином и возникших в связи с этим аллергических осложнений. Две одинокие души нашли друг друга. После обеда мы катались на машине по местам моего детства - вокруг Сильян и вдоль реки - и наслаждались приходом весны. Внезапно процесс писания превратился в веселую забаву.

=====

Стольпе Свен (1905 - 1996) - шведский писатель и критик, автор известной "Истории литературы шведского народа".

=====

Вернувшись в середине марта в Стокгольм, я, как и обещал, привез законченный сценарий. Его немедленно приняли к производству. В те годы времени на подготовку отводилось всего ничего, но картина уже на стадии планирования предусматривала большие расходы. Этот костюмный по замыслу фильм требовал более длительного, чем обычно, съемочного периода. С выездами

на натуру в разные места съемки заняли около пятидесяти дней.

"Улыбка летней ночи" развивает темы "Урока любви". Фильм обыгрывает ужасающее осознание того факта, что можно любить друг друга, не будучи в состоянии жить вместе. Здесь присутствуют и ностальгия, и отношения отца и дочери из моей собственной жизни, и великая растерянность, и грусть.

Мы приступили к съемкам сразу после Иванова дня. Уже с первых часов дал о себе знать мой старый желудочный демон. Я маялся весь съемочный период и находился, судя по всему, в кошмарном настроении. Очевидно, это не смущало актеров, которых я всегда стараюсь оберегать от своей несдержанности. Но те, кто помнит, утверждают, что я, как коршун, набрасывался на продюсеров, персонал лаборатории, звукооператоров и, не в последнюю очередь, на администрацию. Помощник режиссера Леннарт Ульссон составил объемистый, правда, не опубликованный, дневник съемок. Он описывает каждую сцену, приводя вычерченные мизансцены и режиссерские указания. Труд этот амбициозен и скучен, как "Анабазис" Ксенофонта. Но вдруг среди технических деталей, заполняющих страницу за страницей, написано: "Все очень устали. Катинка разражается слезами, стоит лишь ей услышать: "заткнись".

Съемки, тем не менее, неумолимо продвигались вперед, нам повезло с погодой, актерам нравилось то, что им приходилось делать, и фильм, несмотря на мое злое, раздраженное и болезненное состояние, получился удачным. В последний съемочный день я весил 57 кг. Все кругом, включая меня самого, были уверены, что у меня рак. Я лег в больницу, где мне провели тщательнейшее обследование. Выяснилось, что я здоров как бык.

Комедийную линию продолжает "Око дьявола". Фирма купила затхлую датскую комедию под названием "Дон Жуан возвращается". Мы с Дюмлином заключили постыдное соглашение. Я хотел ставить "Девичий источник", к которому он испытывал отвращение. Он хотел, чтобы я взялся за "Око дьявола", к которому испытывал отвращение я. И оба остались весьма довольны нашим соглашением, полагая, что надули друг друга. На самом же деле я надул лишь самого себя. "Не говоря уж обо всех этих женщинах" делалась с единственной целью - дать "СФ" заработать. То, что картина вылилась в сплошное манерничанье с начала до конца, - другая история.

В "Латерне Магике" я подчеркиваю: "Порой требуется гораздо больше мужества, чтобы нажать на тормоза, чем запустить ракету. Мне такого мужества не хватило, и я слишком поздно понял, какого рода фильмы должен был бы сделать".

"Волшебная флейта"

Впервые я слушал "Волшебную флейту" в Стокгольмской опере в двенадцать лет. Это был затянутый, громоздкий спектакль. Занавес поднимался, разыгрывалась короткая сцена, занавес опять шел вниз. В оркестровой яме наяривал оркестр. За занавесом что-то передвигали, стучали молотками, строили. После бесконечной паузы занавес снова поднимался, и разыгрывалась еще одна короткая сцена.

Моцарт писал "Волшебную флейту" для театра с подвижными задником и боковыми кулисами, которые обеспечивали мгновенную смену декораций. Опера располагала нужным машинным оборудованием, но оно бездействовало. Да и сценографическая революция 20-х годов оказала-таки свое вредное влияние. Декорации - а им полагалось быть, разумеется, объемными - возводили на века, зимой тщательно укрывая от холодов, и передвигать эти тяжеленные конструкции была задача не из легких.

Я начал посещать Оперу осенью 1928 года. Боковые места на третьем ярусе стоили относительно недорого. Даже немного дешевле, чем в кино: 65 эре в опере, 75 эре в кино. Я стал завзятым посетителем Оперы. В то время у меня уже был кукольный театр. Там я ставил в основном то, что мог почерпнуть из

театральных сборников детской библиотеки "Сага". Театром занимались четыре человека, все приблизительно одного возраста: мы с сестрой - постоянные сотрудники, мой ближайший приятель и ее ближайшая подруга - активные помощники. Это был большой театр с обширным репертуаром. Мы все делали сами: кукол, кукольные костюмы, декорации и освещение. У нас имелся поворотный круг, подъемноопускная площадка и горизонт. Мы становились все более изощренными в выборе программ. Я начал искать пьесу с изысканным освещением и частой сменой декораций. Вполне естественно, что разыгравшаяся фантазия директора театра не могла пройти мимо "Волшебной флейты".

Однажды вечером дирекция, посмотрев "Волшебную флейту", решила поставить это произведение. К сожалению, наш замысел осуществить не удалось, поскольку более или менее полный комплект граммофонной записи оперы оказался нам не по карману. "Волшебная флейта" сопровождала меня всю жизнь. В 1939 году меня приняли в Оперу на должность ассистента режиссера. В 1940 году была возобновлена старая, тяжеловесная постановка "Волшебной флейты". Я в качестве ассистента режиссера находился в осветительской, слева от сцены, в первом проходе между кулисами. Там обитал пожилой господин, по прозвищу Пожарных Дел Мастер, с сыном. Вид у них был такой, словно они родились и выросли в этой узкой комнатухе среди многочисленных рычагов. Моя задача заключалась в том, чтобы в соответствии с Партитурой давать сигнал на смену световых моментов.

Потом я попал в Городской театр Мальме. На большой сцене каждый сезон ставили не меньше двух опер, и я ревностно ратовал за постановку "Волшебной флейты", которую хотел осуществить сам. Пожалуй, так бы оно и вышло, если бы театр не заключил годовой контракт с немецким оперным режиссером старого толка. Ему было около шестидесяти, и за свою долгую театральную жизнь он поставил почти весь мировой оперный репертуар. Естественно, "Волшебную флейту" отдали ему. Он сотворил монументальное чудовище с тяжелыми, гнетущими декорациями. Я пережил двойное разочарование.

Существует и другая ниточка, потянув за которую можно доискаться причин, объясняющих мою любовь к "Волшебной флейте". Мальчиком я обожал бродяжничать. Как-то октябрьским днем я отправился в Дроттнингхольм и в Дроттнингхольмский театр. Почему-то вход на сцену был не заперт. Я вошел и впервые увидел этот недавно реставрированный барочный театр. Помню очень отчетливо то завораживающее впечатление, какое он на меня произвел: полусумрак, тишина, сценическое пространство. Для меня сценическое воплощение "Волшебной флейты" было всегда неразрывно связано со старинным театральным зданием, этаким деревянным ящиком с замечательной акустикой, слегка наклонной сценой, задником и боковыми кулисами. Благодарная магия театра иллюзий. Никакой реальности, все только игра. В тот самый момент, когда поднимается занавес, сцена и зрительный зал заключают соглашение: сейчас мы будем сочинять вместе! Поэтому совершенно очевидно, что драматическое действие "Волшебной флейты" должно разыгрываться в барочном театре с эффектами барочного театра и его несравненной машинерией.

Семя было брошено в землю в конце 60-х. Оркестр Радио вот уже несколько лет давал открытые концерты в Цирке в Юргордене. Для музыкантов помещение, вполне вероятно, и неудобное, зато для музыки великолепное, с прекрасной акустикой под куполом. Как-то вечером я встретил там тогдашнего руководителя музыкальной редакции Радио Магнуса Энхернинга. В антракте мы разговорились, и я заметил, что помещение словно создано для "Царя Эдипа" Стравинского. "Сделаем", - сказал он.

У меня за плечами была постановка "Похождения повесы" Стравинского. Да еще в Городском театре Мальме я поставил "Вермландцев" (народная оперетта Ф.А. Дальгрена (1816 - 1895) и "Веселую вдову" - вот и весь мой опыт работы в области музыкальной драматургии. Энхернинг поинтересовался, нет ли у меня других оперных идей, и тут я услышал свой ответ: "Хочу сделать "Волшебную флейту". Хочу поставить "Волшебную флейту" для телевидения". "Сделаем и это тоже", - сказал Энхернинг, и начался обстоятельный процесс принятия решения. По расчетам телевидения, выходило, что производство "Волшебной флейты"

обойдется в головокружительную сумму - полмиллиона шведских крон. Кроме того, средства массовой информации, после 1968 года отличавшиеся воинственностью и антиэлитарностью, развернули широкую дискуссию по поводу элитарной культуры вообще и оперного искусства в частности. Поэтому возможность получить согласие на дорогостоящую оперную постановку в таких условиях представлялась весьма сомнительной.

Без упрямого энтузиазма Магнуса Энхернинга "Волшебная флейта" не увидела бы света. Он был неутомим и, будучи ветераном в этом учреждении, знал все ходы и выходы, чтобы провести нужное решение. Прежде всего, нам требовался дирижер. Я спросил Ханса Шмидта-Иссерштедта, своего старого друга. С неподражаемой интонацией он ответил: **"Nein, Ingmar, nicht das alles noch mal!"** ("Нет, Ингмар, только не это!" (нем.)). Его слова очень точно отражали одну из проблем, связанных с "Волшебной флейтой": в музыкальном отношении она чрезвычайно трудна. Несмотря на это, дирижер редко когда получает радость от своих усилий. Поэтому я обратился к Эрику Эриксону, которым восхищался и которого уважал как хорового дирижера и дирижера ораторий. Он ответил решительным отказом. Но я не сдался. Эриксон обладал всем, что мне было нужно: теплой музыкальностью, любовью к людям и - самое главное - чуткостью к естественному звучанию голоса, развившейся в нем на протяжении его несравненной карьеры хорового дирижера. В конце концов, он уступил.

Поскольку мы собирались исполнять "Волшебную флейту" не на сцене, а перед микрофоном и камерой, нас не заботила сила голосов певцов. Мы искали теплые, чувственные, интимные голоса. Я выдвинул и еще одно неперемennое условие: молодость исполнителей, близко и естественно воспринимающих головокружительные перепады от радости к боли, от сентиментальности к старости. Тамино - обязательно красивый юноша. Памина - прелестная девушка. Уж не говоря о Папагено и Папагене. Я твердо решил, что три дамы обязательно должны быть красивыми, веселыми и виртуозными. Очаровательными, опасными, с неподдельным комедийным норовом, но и с теплой чувственностью. Три мальчика - настоящими маленькими озорниками, и так далее. Прошло немало времени, прежде чем нам, наконец, удалось собрать наш весьма скандинавский ансамбль. Певцы и музыканты встретились на первой репетиции. Я объяснил, чего хочу добиться: интимности, человеческой интонации, чувственности, тепла, близости. Артисты откликнулись с энтузиазмом. Основная задача состояла в том, чтобы как можно глубже проникнуться переживаниями персонажей сказки.

Волшебство и сценические чудеса происходят словно бы мимоходом: внезапно - дворцовый двор, вдруг идет снег, вдруг - стена тюрьмы, вдруг наступает весна. Когда мы начали снимать, я заметил, что ребенок оказался доношенным. Никогда еще постановка спектакля не шла так легко, без всяких препятствий. Решения выстраивались в нетерпеливую очередь, приходили сами собой. Не было и речи об искусственно вызванных родах или натужной идее, возникшей ради того, чтобы продемонстрировать, какой я умелый режиссер. Созидательное время, и днем и ночью черпавшее вдохновение в музыке Моцарта.

Во вступлении к трем испытаниям Тамино и Памины скрывается одна из центральных сцен драмы. На ее непреложное значение обратила мое внимание Андреа Фоглер-Корелли, учительница музыки Кэби Ларетеи. В "Латерне Магике" я пишу: Даниэль Себастьян родился с помощью кесарева сечения 7 сентября 1962 года. Кэби и Андреа Фоглер неутомимо работали до последнего часа. Вечером, когда Кэби заснула после семи месяцев мучений, Андреа достала с полки партитуру "Волшебной флейты". Я рассказал ей о своей мечте поставить оперу, и она раскрыла ноты на хорале жрецов с факелами, отметив то удивительное обстоятельство, что католик Моцарт выбрал хорал в духе Баха для раскрытия своей мысли и мысли Шиканедера. Показав на ноты, она сказала: "Это, наверное, и есть киль корабля. Управлять "Волшебной флейтой" очень трудно. А без кия и вовсе невозможно. Баховский хорал - киль".

Картина монтировалась на Форе. Когда рабочая копия была готова и полностью озвучена, мы организовали премьерный показ в моей тогдашней студии, пригласив на него сотрудников, соседей, детей и внуков. Стоял

поздний августовский вечер, волшебный лунный свет заливал море. Выпив шампанского, мы зажгли цветные фонарики и устроили небольшой фейерверк.

"Фанни и Александр"

У "Фанни и Александр" два крестных отца. Один из них - Гофман. В конце 70-х годов в мюнхенской Опере предполагалось поставить "Сказки Гофмана". Я начал фантазировать, представляя себе настоящего Гофмана, больного, чуть ли не умирающего, в винном погребке Лютера. И записал тогда: "Постоянное присутствие смерти. Баркарола, смертная услада. Эпизод в Венеции воняет гнилью, грубой похотью и тяжелыми духами. В сцене с Антонией мать страшна, как фурия. Комната населена бесплотными тенями, танцующими с разинутой пастью. Зеркало в зеркальной арии маленькое и сверкает, как смертоносный клинок".

У Гофмана есть новелла, в которой рассказывается о необыкновенной волшебной комнате. Именно такую волшебную комнату и предстояло воплотить на сцене. В ней и должна была под звуки сидящего на заднем плане оркестра разыгрываться драма.

В моей памяти раз за разом всплывала одна и та же иллюстрация - к "Щелкунчику" Гофмана. На ней изображены двое детей, которые в сочельник, присев на корточки, ждут в темноте, когда зажжется елка и распахнутся двери залы. Это исходная точка сцены рождественского праздника, начальных кадров "Фанни и Александр".

Второй крестный отец, конечно же, Диккенс: епископ и его дом. Еврей в своей фантастической лавке. Дети - жертвы. Контраст между черно-белым замкнутым миром и цветущей жизнью за стенами.

Все, можно сказать, началось осенью 1978 года. Я жил в Мюнхене, пребывая в препоганейшем настроении. Процесс о налогах все еще продолжался, и я не знал, чем он кончится. И вот 27 сентября я записываю в рабочем дневнике: Мой страх и действительность, его вызывающая, становятся просто несоизмеримыми. Но, во всяком случае, мне кажется, я знаю, какой следующий фильм хочу сделать. Он будет отличаться от всего, чем я занимался раньше.

Антону 11 лет, Марии - 12. Они - мои наблюдательные посты по отношению к той действительности, которую мне хочется изобразить. Время - начало первой мировой войны. Место - провинциальный городок, необыкновенно тихий и ухоженный, с университетом и театром. Опасность далеко. Жизнь вполне мирная. Мать Марии и Антона - директор театра, отец их умер, и она, взяв дело в свои руки, правит театром толково и дельно. Они живут на тихой улочке. Во дворе обитает еврей Исаак - он держит магазин игрушек, хотя там есть и другие интересные и завлекательные вещи. По воскресеньям к ним частенько наведывается старая дама, она была когда-то миссионером в Китае. Она показывает театр теней. Есть и дядюшка-дурачок, он безобидный и позволяет себе всякие вольности. Дом зажиточный и невероятно буржуазный. Бабушка - почти мифическая фигура - живет этажом ниже. Она беспрдельно богата, за плечами у нее бурная жизнь - она была княжеской любовницей и выдающейся актрисой. Теперь она покинула сцену, но иногда все же выступает. Как бы то ни было - это исключительно женский мир, включающий кухарку, работающую здесь сто лет, и миниатюрную няньку, и веселую, веснушчатую хромую девушку, вкусно пахнущую потом.

Театр для детей - и место игр, и прибежище. Иногда им дают маленькие роли в каком-нибудь спектакле, и это жутко увлекательно. Спят они в одной комнате, и у них полно занятий: кукольный театр, кинематограф, игрушечный поезд, кукольный шкаф. Они неразлучны. Мария - заводила, Антон немного робкий. Методы воспитания решительные, не исключющие порядочного наказания даже за мелкие проступки. Колокола Домского собора отмеряют время, небольшие часы замка возвещают наступление утра и вечера. По воскресеньям полагается

непрерывно ходить в церковь. Настоятель - желанный гость даже в Театре. Не исключено, что у Матери какие-то отношения с настоятелем. Но наверняка сказать трудно.

И вот Мать решает выйти замуж за настоятеля. Ей придется оставить театр, она будет женой и матерью, живот уже заметно округлился. Марии настоятель не нравится, Антону тоже. Мать передает театр своим актерам, горько плача, прощается с родными и переезжает вместе с детьми в пасторскую усадьбу. Мария и Антон в ярости. Мать становится прекрасной пасторской женой. Она безукоризненно исполняет свою роль, рождает детей, устраивает праздничные кофепития. Звонят церковные колокола. Мария и Антон вынашивают планы мести. Им теперь не разрешено спать в одной комнате, а веселую Май, которая забеременела, увольняют и заменяют сестрой настоятеля - драконом в юбке.

Я с помощью прутика обнаружил воду. И когда начал бурить, из скважины забил настоящий гейзер. Продолжение той же записи: Играя, я могу победить страх, разрядить напряжение и восторжествовать над разрушением. Наконец-то мне захотелось отобразить радость, которая, несмотря ни на что, живет во мне, и которой я так редко и так осторожно даю волю в своей работе. Показать энергию, жизнеспособность, доброту. Да, было бы не так уж и глупо - для разнообразия.

С самого начала видно, что я приземлился в мире моего детства. Тут и университетский городок, и бабушкин дом со старой кухаркой, тут и живший во дворе еврей, и школа. Я приехал и пускаюсь бродить по окрестностям. Детство, конечно же, всегда было моим придворным поставщиком, но раньше мне и в голову не приходило разузнать, откуда идут поставки.

10 ноября появляется вот это: Часто думаю об Ингрид Бергман. Хочется написать для нее что-нибудь, не требующее больших усилий, и я вижу летнюю веранду в пелене дождя. Она одна, поджидает детей и внуков. День клонится к вечеру. Все действие фильма происходит на этой веранде. Фильм идет столько, сколько идет дождь. Дух захватывает от окружающей красоты, окутанной этим ласковым непрекращающимся дождем. Она начинает говорить по телефону. Семейство на море - пикник. Она говорит со своим давним другом, он намного старше ее. Разговор глубоко доверительный. Она пишет письмо. Находит какую-то вещицу. Вспоминает театральные спектакли - свой великий выход. Смотрится в оконное стекло - смутно видит себя молодой. Она осталась дома, потому что подвернула ногу - и правда, чуть-чуть подвернула ногу, но главное - так приятно побыть одной. В конце фильма она видит возвращающееся домой семейство, дождь еще не перестал, но теперь просто тихо капает. Тональность - непременно мажорная. Летняя веранда - все в нежной зелени приглушенного света. Здесь не должно быть острых углов, все мягко, как ласковый дождь. Приходит соседская девчушка, спрашивает, где дети. Она принесла землянику и получает гостинец. Девчушка вся вымокла, от нее вкусно пахнет. Милая, добрая, безыскусная, непостижимая жизнь. При взгляде на руки девчушки у нее появляются необычные мысли, никогда раньше не приходившие ей в голову. На диване мурлычет кошка, тикают часы, запах лета. Стоя в дверях веранды, она окидывает взглядом растущий на склоне дуб, причал, залив. Все знакомо и привычно и в то же время ново и неведомо. Удивительная тоска, рождающаяся из этого внезапного одиночества. Это похоже на другой, вполне самостоятельный фильм, но материал пригодится для "Фанни и Александр".

Решение показать светлую жизнь присутствует изначально, и принято оно в тот момент, когда жизнь представлялась мне поистине невыносимой. Так же было с "Улыбкой летней ночи", возникшей из тяжелых сомнений. Я думаю, это связано с тем, что, когда душа в опасности, созидательные силы спешат на помощь. Порой результат бывает удачным - как с "Улыбкой летней ночи", "Фанни и Александр" и "Персоной". Иногда - как со "Змеиным яйцом" - кончается крахом.

Вчерне "Фанни и Александр" появился осенью 1978 года, в самое мрачное для меня время. Но писался сценарий весной 1979 года - обстановка тогда уже разрядилась. С успехом прошла премьера "Осенней сонаты", дело о налогах рассыпалось в прах. Я внезапно обрел свободу. Мне кажется, фильм "Фанни и

Александр" оказался в прямом выигрыше от испытанного мной облегчения - когда знаешь, что владеешь тем, чем владеешь.

Гармония - отнюдь не чуждое, непривычное для меня ощущение. Тихая, спокойная повседневная творческая жизнь, без необходимости отражать сыплющиеся с разных сторон удары, жизнь, делающая окружающую меня действительность обозримой, дающая возможность быть добрым и не заставляющая выставлять множество требований, вечно следить за временем, - вот оптимальные для меня условия. Состояние, напоминающее непринудительное растительное существование моего детства.

12 апреля 1979 года мы приехали на Форе. "Это словно вернуться домой. Все прочее лишь сон и нереальность". Несколько дней спустя я начал писать "Фанни и Александр".

Среда, 18 апреля: Не очень-то много я знаю об этом фильме. Тем не менее, он влечет меня больше, чем какой-либо другой. Он полон загадочности и требует размышлений, но самое главное, конечно же, есть желание.

23 апреля я отмечаю: "Сегодня написал первые шесть страниц "Фанни и Александр". Сплошное удовольствие. На очереди - Театр, Квартира и Бабушка".

Среда, 2 мая: Черт побери, нельзя спешить. У меня же все лето впереди, больше четырех месяцев. Но и отрываться от письменного стола слишком часто не следует. Да нет, гуляй, пожалуйста! Пусть сцены насыщаются, уплотняются, сколько им вздумается. Пусть появляются сами по себе. Тогда-то они проявят себя с наилучшей стороны!

Вторник, 5 июня: Опасно вызывать скрытые силы. У Исаака в доме живет идиот с лицом ангела, худым неверным телом и бесцветными всевидящими глазами. Он способен на злые действия. Он - мембрана, улавливающая желания. Восприятие Александром Таинственного: разговор с покойным отцом. Ему является Бог. Встреча с опасным Измаилом, посылающим горящую женщину уничтожить епископа.

Сценарий закончен **8 июля**, почти ровно через три месяца после того, как я приступил к нему. Потом началась длительная и на удивление приятная подготовительная работа. И вот, после довольно продолжительного периода написания сценария и подготовки, занявшей целый год, я вдруг оказался лицом к лицу с произведением, которое мне предстояло воплотить на экране.

9 сентября 1980 года (начало съемок): "Ночь не особенно хорошая. Но волнение и напряжение, во всяком случае, улетучились. И это замечательно. На улице тепло, туман. Все работают с полной отдачей". Так всегда бывает на съемках. Стоит поработать всего лишь пару дней, как возникает чувство, будто ты занимаешься этим всю жизнь. Что-то вроде дыхания. Через неделю я подвел краткие итоги: "Первая съемочная неделя во всех смыслах превзошла все ожидания. Да и работать оказалось намного веселее, чем я думал. Возможно, это непосредственно связано с вновь обретенной стихией родного языка. Давненько у меня не было такой возможности. Дети тоже прекрасные - раскованные, забавные. Но за углом, конечно же, подкарауливают неудачи. Иногда меня охватывает страшное волнение".

Нельзя утверждать, что неудачи удовольствовались лишь подкарауливанием. Нас со Свенном Нюквистом чуть не раздавило в лепешку, когда мы прогуливались по обширному павильону Киноинститута. Поперечная балка весом почти в тонну грохнулась на пол так, что в ушах засвистело. Наш главный электрик свалился в оркестровую яму в Седра Театрен и сломал обе ноги. У Сесилии Дротт, нашего постижера и гримера, одного из моих давнишних и ближайших сотрудников, произошло смещение позвонка, и врачи запретили ей работать. Ее заменили двумя умельцами работниками "Драматена", никогда прежде не имевшими дела с кино. Всего за несколько недель до начала съемок умер человек, которому предстояло возглавить наши огромные - и мужскую и женскую - пошивочные мастерские. Незадолго до Рождества нашу съемочную группу поразил ядовитый гриппозный вирус. Мы были вынуждены прервать съемки на три недели. Я валялся в постели, клацая зубами. Свена Нюквиста на какое-то время заменил Тони Форсберг, непризнанный, но первоклассный оператор.

Юный исполнитель роли Александра Бертиль Гюве, играя в хоккей, разбил

коленку. И так далее. И все-таки я не припомню, чтобы за время съемок у нас возникли сколько-нибудь серьезные разногласия. Тем не менее, я чувствовал, что силы начинают мне изменять. Каждый день требовал большого напряжения, несмотря на чрезвычайно благоприятные условия: я - дома, в стихии родного языка. У меня - тщательно подобранный актерский ансамбль, хорошо сработавшаяся съемочная группа, организовано все отлично. А меня все-таки преследовал ежедневный страх: неужели и сегодня все пойдет как надо? И сегодня справлюсь? И все двести пятьдесят съемочных дней? Я начал прозревать решение.

Спустя несколько недель после завершения съемок настало время просмотреть громадный, на двадцать пять часов, материал. Первую свою реакцию я записываю в среду 31 марта: "Наконец начинаю просматривать материал. Первый день мы сидели четыре часа. Впечатления поистине смешанные. Отчасти, увиденное привело меня в состояние шока. То, что, как я полагал, получится хорошо, оказалось никуда не годным, неровным, ужасным. Остальное довольно прилично. Но, кроме Гунн Волльгрэн, по-настоящему первоклассного - ничего". На следующий день: "Почти не спал, после вчерашних переживаний на душе очень беспокойно. Продолжаем смотреть материал - с Рождественской заутрени до сцены на веранде с Гунн и Перниллой. Сегодня намного лучше. Хотя я по-прежнему замечаю поразительные провалы. Немного беспокоюсь за форму и формат". Просмотрев отснятый материал один раз, мы начали сначала: "Я уже успел успокоиться и смог оценивать кадры в их будущей последовательности. Посему впечатление было благоприятное".

Через неделю настроение поднимается, но мне не дает покоя объем материала: "Просматриваю материал. Весьма недурно. Изъяны очевидны, но не такого рода, чтобы их нельзя было устранить". На следующий день: "Смотрим еще, последние часы. Несколько беспокоюсь за длину. Ведь конец, безусловно, проблематичен. Необходимо что-то решить".

По дневниковым записям я понимаю, что должен был надоесть своим сотрудникам до чертиков! Я набрасываюсь на них, как зверь, пристаю с разной ерундой, спрашиваю, как могло получиться вот так, и что это такое, а что вот то. Но появилась новая забота - два варианта. Один для телевидения, в пяти сериях, не обязательно равных по длине. Другой - экранный, весьма неопределенной "нормальной продолжительности". Однако не длиннее двух с половиной часов.

Телевизионный вариант - главный. Именно за этот фильм я сегодня готов отвечать головой. Кинопрокат был необходим, но не имел первостепенного значения. По практическим и техническим соображениям мы сначала сделали пять телевизионных серий. После монтажа получился фильм продолжительностью более пяти часов.

В августе 1981 года моя монтажница Сильвия Ингемарссон приехала на Форе. Мы намеревались быстро, буквально за несколько дней, придать киноварианту задуманный мною вид. Мне было вполне очевидно, что именно нужно оставить, чтобы достичь поставленной цели - сократить картину приблизительно до двух с половиной часов. Мы без задержек выполнили наш план. Закончив, я с ужасом обнаружил, что у меня на руках почти четырехчасовой фильм. Вот это удар - я ведь всегда гордился своим хорошим чувством времени. Делать нечего, пришлось все начинать сначала. Это было невероятно тяжело, поскольку я резал картину по-живому и прекрасно понимал, что с каждым взмахом ножниц порчу свое произведение. В конце концов, мы получили некий компромисс три часа восемь минут. Как мне представляется сегодня, телевизионный фильм можно было бы без всякого ущерба почистить еще на полчаса или минут на сорок - ведь он смонтирован в виде пяти отдельных серий. Но отсюда до сильно урезанного экранного варианта шаг огромен. Заключительный аккорд "Фанни и Александр" истощающе описывается в "Латерне Магике".

По правде говоря, я с удовольствием и с любопытством думаю о ранних годах моей жизни. Фантазия и чувства получали богатую пищу, не припомню, чтобы мне когда-нибудь было скучно. Скорее, дни и часы взрывались фейерверком примечательных событий, неожиданных сцен, волшебных мгновений. Я

до сих пор способен совершать прогулки по местам моего детства, вновь переживая освещение, запахи, людей, моменты, жесты, интонации, предметы. Редко когда это бывают эпизоды, поддающиеся пересказу, это, пожалуй, короткие или длинные, наугад снятые фильмы без всякой морали. Привилегия детства свободно переходить от волшебства к овсяной каше, от безграничного ужаса к бурной радости. Границ не было, помимо запретов и правил, но они чаще всего скользили мимо, как тени, были непонятными. Знаю, к примеру, что никак не мог уяснить важность правил, связанных со временем: ты должен, наконец, научиться следить за временем, у тебя теперь есть часы, ты умеешь определять время. И все-таки времени не существовало. Я опаздывал в школу, опаздывал к столу. Беззаботно бродил по больничному парку, наблюдал, фантазировал, время исчезало, что-то напоминало мне, что я вроде проголодался, и в результате скандал. Было необычайно трудно отделить фантазии от того, что считалось реальным. Постаравшись как следует, я мог бы, наверное, удержать действительность в рамках реального, но вот, например, привидения и духи. Что с ними делать? А сказки? Они реальны?

=====

Фильмография

1944

ТРАВЛЯ (HETS)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Альф Шеберг. Продюсеры: Харальд Муландер, Виктор Шестрем (художественное руководство). Автор сценария, ассистент режиссера: Ингмар Бергман. Рабочий сценарий: Альф Шеберг. Оператор: Мартин Будин. Композитор: Хильдинг Русенберг. Художник: Арне Окермарк. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 10.02.1944 (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: 101 минута.

Роли исполняют: Стиг Еррель (Калигула), Альф Челлин (Ян-Эрик Видгрэн), Май Сеттерлинг (Берта Ульссон), Улоф Виннерстранд (ректор), Еста Седерлюнд ("Пиппи"), Стиг Улин (Сандман), Ян Муландер (Петтерссон), Улав Риго (директор Видгрэн), Мэрта Арбин (фру Видгрэн), Хюго Бьерне (врач), Андерс Нюстрем (Брур Видгрэн), Нильс Дальгрэн (комиссар), Гуннар Бьернстранд (молодой учитель), Карл-Улоф Альм, Курт Эдгард, Стен Естер, Палле Грандитски, Биргер Мальмстен и Арне Рагнеборн (гимназисты).

1945

КРИЗИС (KRIS)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария (по пьесе Лека Фишера "Мать-животное"): Ингмар Бергман. Продюсеры: Харальд Муландер, Виктор Шестрем (художественное руководство). Оператор: Еста Рууслинг. Композитор: Эрланд фон Кох. Художник: Арне Окермарк. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **25.02.1946** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **93** минуты.

Роли исполняют: Дагни Линд (Ингеборг), Марианн Лефгрен (Енни), Инга Ландгре (Нелли), Стик Улин (Як), Аллан Булин (Ульр), Эрнст Эклюнд (дядя Эдвард), Сигне Вирфф (тетя Есси), Свеа Хольст (Малин), Арне Линдبلاد (бургомистр), Юлиа Сесар (бургомистерша), Дагмар Ульссон (певица на балу), Анна-Лиса Боде (посетительница салона красоты), Карл Эрик фленс (кавалер Нелли на балу), Виктор Андерссон, Гюс Дальстрем, Ион Мелин, Хольгер Хеглюнд, Стюре Эрикссон и Ульф Юханссон (музыканты).

1946

ДОЖДЬ НАД НАШЕЙ ЛЮБОВЬЮ (DET REGNAR PÅ VAR KARLEK)

Производство: Народные кинотеатры Швеции. Прокат: Нурдиск Тунефильм. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Лоренс Мармстедт. Авторы сценария (по пьесе Оскара Бротена "Хорошие люди"): Ингмар Бергман, Херберт Гревениус. Операторы: Хильдинг Влад, Еран Стриндберг. Композитор: Эрланд фон Кох. Художник: П.-А. Люндгрен. Монтаж: Таге Хольмберг. Премьера: **11.09.1946** (к/т "Астория"). Продолжительность: **95** минут.

Роли исполняют: Барбру Колльберг (Магги), Биргер Мальмстен (Давид), Еста Седерлюнд (господин с зонтиком), Людде Енцель (Хоканссон), Дуглас Хоге (Андерссон) Ердис Петтерссон (фру Андерссон), Юлиа Сесар (Ханна Ледин), Гуннар Вьернстранд (господин Пюрман), Магнус Кесстер (Фольке Тернберг), Сиф Рууд (Ерти Тернберг), Оке Фриделль (пастор), Бенкт-Оке Бенктссон (прокурор), Эрик Русен (судья), Стюре Эрикссон ("Шнурок"), Ульф Юханссон ("Взбивалка"), Торстен Хилльберг (настоятель), Эрланд Юсефсон (служащий в пасторской конторе).

1947

ЖЕНЩИНА БЕЗ ЛИЦА (KVINNA UTAN ANSIKTE)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Густаф Муландер. Продюсеры: Харальд Муландер, Виктор Шестрем (художественное руководство). Авторы сценария: Ингмар Бергман, Густаф Муландер (по оригинальной заявке Бергмана). Оператор: Оке Дальквист. Композиторы: Эрик Нурдгрен, Юлиус Якобсен. Художники: Арне Окермарк, Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **16.09.1947** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **102** минуты.

Роли исполняют: Альф Челлин (Мартин Гранде), Гунн Волльгрен (Рут Келер), Анита Бьорк (Фрида Гранде), Стик Улин (Рагнар Экберг), Улоф Винерстранд (директор Гранде), Марианн Лефгрен (Шарлотт), Георг Фюнkvист (Виктор), Оке Гренберг (Сам Свенссон), Линнеа Хилльберг (фру Гранде), Калле

Рейнхольдс и Карл Эрик Фленс (трубочисты), Сиф Рууд (Магда Свенссон), Элла Линблум (Мари), Артур Рулен ("Клещ"), Виктор Андерссон (ночной сторож), Бьерн Монтин (Пиль), Карл-Аксель Эльрвинг (почтальон), Карин Свенссон (подруга Магды), Арне Линдبلاد (хозяин гостиницы), Лассе Сарри (мальш), Давид Эрикссон (портье), Торстен Хилльберг (полицейский сыщик), Эрнст Брюнман (шофер такси).

1947

КОРАБЛЬ В ИНДИЮ (SKEPP TILL INDIALAND)

Производство: Народные кинотеатры Швеции. Прокат: Нурдиск Тунефильм. Режиссер, автор сценария (по пьесе Мартина Седерйельма): Ингмар Бергман. Продюсер: Лоренс Мармстедт. Оператор: Еран Стриндберг. Композитор: Эрланд фон Кох. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Таге Хольмберг. Премьера: **22.09.1947** (к/т "Роял"). Продолжительность: **98** минут.

Роли исполняют: Хольгер Левенадлер (капитан Александр Блум), Биргер Мальмстен (Юханнес Блум), Гертруд Фрид (Салли), Анна Линдаль (Алис Блум), Ласе Крантс (Ханс), Ян Муландер (Вертиль), Эрик Хелль (Пекка), Наэми Брис (Сельма), Ердис Петтерссон (Софи), Оке Фриделль (директор варьете), Петер Линдгрэн (иностраный матрос), Густаф Юртаф Урнэс, Торстен Бергстрем (приятели Блума), Ингрид Вортен (девушка на улице), Гуннар Нильсен (молодой человек), Ами Оре (молодая девушка).

1947

МУЗЫКА ВО ТЬМЕ (MUSIK I MORKER)

Производство, прокат: Террафильм. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Лоренс Мармстедт. Автор сценария: Дагмар Эдквист (по своему роману). Оператор: Еран Стриндберг. Композитор: Эрланд фон Кох. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Леннарт Валлен. Премьера: **17.01.1948** (к/т "Роял"). Продолжительность: **87** минут.

Роли исполняют: Май Сеттерлинг (Ингрид), Биргер Мальмстен (Бенгт Вильлек), Бенгт Эклюнд (Эббе), Улоф Виннерстранд (настоятель), Наима Вифстранд (фру Шредер), Оке Классон (господин Шредер), Биби Скуглюнд (Агнета), Хильда Боргстрем (Лувиса), Дуглас Хоге (Крюге), Гуннар Бьернстранд (Классон), Сегол Манн (Антон Нужд), Бенгт Лугардт (Эйнар Борн), Марианн Юлленхаммар (Бланш), Ион Эльфстрем (Отто Клеменс), Руне Андреассон (Эверт), Барбру Флудквист (Ердис), Улла Андреассон (Сильвия), Свен Линдберг (Хедстрем), Свеа Хольст (девушка на почте), Георг Скарстедт (Енссон), Рейнхольд Свенссон (подвыпивший в пивной), Мона Иеер Фалькнер (женщина у мусорного бака), Арне Линдبلاد (повар).

1948

ПОРТОВЫЙ ГОРОД (HAMNSTAD)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Харальд Муландер. Авторы сценария: Ингмар Бергман, Улле Лэнсберг (по синопсису Лэнсберга "Золото и каменщики"). Оператор: Гуннар Фишер. Композитор: Эрланд фон Кох. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 18.10.1948 (к/т "Скандиа"). Продолжительность: 100 минут.

Роли исполняют: Нин-Кристин Енссон (Верит), Бенгт Эклюнд (Еста), Верта Халль (мать Верит), Эрик Хелль (отец Верит), Мими Нельсон (Гертруд), Биргитта Вальберг (работница социальной службы Виландер), Ханс Строот (инженер Виландер), Нильс Дальгрэн (отец Гертруд), Хэрри Алин ("Сконец"), Нильс Халльберг (Густаф), Свен Эрик Гамбле ("Дуб"), Сиф Рууд (фру Круна), Кольбьерн Кнудсен (морьяк), Юнгве Нурдвалль (бригадир), Бенгт Блумгрэн (Гуннар), Ханни Шедин (мать Гуннара), Хельге Карлссон (отец Гуннара), Стиг Улин (Тумас), Эльсе-Мерете Хейберг (девочка из интерната), Бритта Бильстен (проститутка), Стюре Эрикссон (комиссар).

1948

ЭВА (EVA)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Густаф Муландер. Продюсер: Харальд Муландер. Авторы сценария: Ингмар Бергман, Густаф Муландер (по киноповести "Трубач и Господь Бог" Бергмана). Оператор: Оке Дальквист. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 26.12.1948 (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: 98 минут.

Роли исполняют: Биргер Мальмстен (Бу), Эва Стиберг (Эва), Эва Дальбек (Сюсанн), Стиг Улин (Еран), Оке Классон (Фредрикссон), Ванда Рутгардт (фру Фредрикссон), Инга Ландгре (Фрида), Хильда Боргстрем (Мария), Лассе Сарри (Бу, 12 лет), Улоф Сандборг (Берглюнд), Карл Стрем (Юханссон), Стюре Эрикссон (Юсеф), Эрланд Юсефсон (Карл), Ханс Далин (Улле), Ханн Шедин (акушерка), Ивонн Эрикссон (Лена), Моника Вьенсерль (Фрида, 7 лет), Анн Карлссон (Марта).

1948/49

ТЮРЬМА (FANGLSE)

Производство, прокат: Террафильм. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Лоренс Мармстедт. Оператор: Еран Стриндберг. Композитор: Эрланд фон Кох. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Леннарт Валлен. Премьера:

19.03.1949 (к/т "Астория"). Продолжительность: 79 минут. Роли исполняют: Дорис Сведлюнд (Биргитта Каролина), Биргер Мальмстен (Тумас), Эва Хеннинг (Софи), Хассе Экман (Мартин Гранде), Стиг Улин (Петер), Ирма Кристенсон (Линнеа), Андерс Хенрикссон (Пауль), Марианн Лефгрен (фру Булин), Кенне Фант (Арне), Ингер Юэль (Грета), Курт Масрельес (Альф), Торстен Лилльекуна (кинооператор), Сегол Манн (бригадир светотехников), Берье Мелльвиг (комиссар), Оке Энгфельдт (полицейский), Биби Линдквист (Анна), Арне Рагнеборн (жених Анны).

1949

ЖАЖДА (TORST)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Хельге Хагерман. Автор сценария: Херберт Гревениус (по сборнику новелл Биргит Тенгрут). Оператор: Гуннар Фишер. Композитор: Эрик Нурдгрен. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **17.10.1949** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: 83 минуты.

Роли исполняют: Эва Хеннинг (Рут), Биргер Мальмстен (Бертиль), Биргит Тенгрут (Виола), Мими Нельсон (Вальборг), Хассе Экман (доктор Русенгрен), Бенгт Эклюнд (Рауль), Габи Стенберг (Астрид), Наима Вифstrand (фрекен Хенрикссон), Свен-Эрик Гамбле (рабочий стекольной мастерской), Гуннар Нильсен (помощник врача), Эстрид Хессе (пациент), Хельге Хагерман, Калле Флюгаре (священники), Моника Вьенсерль (маленькая девочка в поезде), Вернер Арпе (кондуктор-немец), Эльсе Мерете Хейберг (норвежка в поезде), Сиф Рууд (болтливая вдова на кладбище).

1949

К РАДОСТИ (TILL GLADJE)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Екелюнд. Оператор: Гуннар Фишер. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **20.02.1950** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: 98 минут.

Роли исполняют: Стиг Улин (Стиг), Май-Бритт Нильссон (Марту), Виктор Шестрем (Сендербю), Биргер Мальмстен (Марсель), Ион Экман (Микаэль Бру), Маргит Карлквист (Нелли Бру), Сиф Рууд (Стина), Руне Стюландер (Перссон), Эрланд Юсефсон (Бертиль), Георг Скарстедт (Анкер), Берит Хольмстрем (маленькая Лиса), Бьерн Монтин (Лассе), Свеа Хольст (медсестра), Эрнст Брюнман (вахтер в Концертном зале), Мод Хюттенберг (продавщица магазина игрушек).

1950

ПОКА ГОРОД СПИТ (MEDAN STADEN SOVER)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ларс Эрик Челльгрэн. Продюсер: Хельге Хагерман. Авторы сценария: Ларс-Эрик Челльгрэн, Пер Андерс Фогельстрем (по идее Ингмара Бергмана на основе произведения Фогельстрема "Хулиганы"). Оператор: Мартин Будин. Композитор: Стив Рюбрант. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 8.09.1950 (к/т "Скандиа"). Продолжительность: 102 минуты.

Роли исполняют: Свен-Эрик Гамбле (Юмпа), Инга Ландгре (Ирис), Адольф Яр (отец Ирис), Ион Эльстрем (отец Юмпы), Мэрта Дорфф (мать Ирис), Элоф Арле (мастер), Ульф Пальме (Калле Люнд), Хильдинг Гавле (укрыватель краденного), Барбру Юрт аф Урнэс (Рут), Рольф Бергстрем (Гуннар), Ильсе-Норе Тромм (мать Юмпы), Улла Смидые (Аста), Эбба Флюгаре (жена укрывателя), Карл Стрем (привратник), Мона Йеер-Фалькнер (директриса), Альф Эстлунд (Андерссон), Ханс Сундберг (Мальш), Леннарт Люнд (Неряха), Арне Рагнеборн (Сюне), Ханс Дальберг (Длинный Сам), Оке Хюлен (Пеко), Берье Мелльвиг (прокурор), Улав Риго (судья), Артур Фишер (полицейский), Харриет Андерссон (исполняющая роль Люсии), Хенрик Шильдт (гость на празднике), Юлиус Якобсен (пианист в ресторане), Гуннар Хелльстрем (молодой человек в ресторане).

1950

ЛЕТНЯЯ ИГРА (SOMMARLEK)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Авторы сценария: Ингмар Бергман, Херберт Гревениус (по рассказу "Мари" Бергмана). Оператор: Гуннар Фишер. Композиторы: Эрик Нурдгрэн, Бенгт Валлестрем и Эскиль Эккерт-Люндин. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 1.10.1950 (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: 96 минут.

Роли исполняют: Май-Бритт Нильссон (Мари), Биргер Мальмстен (Хенрик), Альф Челлин (Давид), Анналиса Эрикссон (Кай), Георг Фюнkvист (дядя Эрланд), Стив Улин (балетмейстер), Рене Бьерлинг (тетя Элисабет), Мими Поллак (маленькая дама), Йон Бутвид (Карл), Гуннар Ульссон (священник), Дуглас Хоге (Ниссе с носом), Юлиа Сесар (Майя), Карл Стрем (Санделль), Торстен Лилльекруна (Пелле-блондин), Улав Риго (врач), Эрнст Брюнман (капитан судна), Фюльгия Садиг (медсестра), Стен Маттссон (спрыгнувший на берег), Карл-Аксель Эльфвинг (посыльный с цветами).

1950

ТАКОГО ЗДЕСЬ НЕ БЫВАЕТ (SANT HANDER INTE HAR)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ингмар Бергман.

Продюсер: Хельге Хагерман. Автор сценария: Херберт Гревениус (по роману "В течение двенадцати часов" Петера Валентина (Вальдемар Брегге). Оператор: Гуннар Фишер. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Леннарт Валлен. Премьера: **23.10.1950** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **84** минуты.

Роли исполняют: Сигне Хассо (Вера), Альф Челлин (Альмквист), Ульф Пальме (Аткэ Натас), Еста Седерлюнд (врач), Унгве Нурдвалль (Линделль), Стил Улин (молодой человек), Рагнар Кланге (Филип Рюндблум), Ханну Компус (священник), Сильвия Таэль (Ваня), Эльс Ваарман (беженка), Эдмар Куус (Лейно), Рудольф Липп ("Тень"), Лилли Вэстфельдт (фру Рюндблум), Сегол Манн, Вилли Кобланк, Грегор Дальманн, Еста Хольмстрем, Иван Бусе (агенты), Хюго Буландер (управляющий гостиницей), Хелена Куус (женщина на свадьбе), Александр фон Баумгартен (капитан судна), Эдди Андерссон (машинист), Фритьерф Хелльберг (штурман), Мона Остранд (молодая девушка), Мона Иеер-Фалькнер (женщина в доме), Эрик Форслунд (привратник), Георг Скарстедт (спекулянт), Тур Буронг (вахтер/машинист сцены), Магнус Кесстер (сосед в Ольстене), Мод Хюттенберг (студентка), Хельга Бруфельдт (дама, повергнутая в шок), Свен Аксель Карлссон (юноша).

1950

РАЗВЕДЕННЫЙ (FRANSKILD)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Густаф Муландер. Продюсер: Аллан Экелюнд. Авторы сценария: Ингмар Бергман, Херберт Гревениус. Оператор: Оке Дальквист. Композиторы: Эрик Нурдгрэн, Бенгт Валлерстрем. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **26.12.1951** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **103** минуты.

Роли исполняют: Инга Тидблад (Гертруд Хольмгрэн), Альф Челлин (доктор Вертиль Нурделиус), Дорис Сведлюнд (Марианн Берг), Ердис Петтерссон (фру Нурделиус), Хокан Вестергрэн (управляющий П.-А.Бекман), Ирма Кристенсон (доктор Сесилия Линдемман), Хольгер Левенадлер (инженер Туре Хольмгрэн), Марианн Лефгрэн ("Начальница фру Ингеборг"), Стил Улин (Ханс), Эльса Правиц (Эльси), Биргитта Вальберг (адвокат Эва Меллер), Сиф Рууд (Руг Буман), Карл Стрем (Эман), Рагнар Арведсон (начальник отдела), Ингрид Бортен (его жена), Ивонн Ломбард (молодая красивая госпожа), Эйнар Аксельссон (бизнесмен), Руне Хальварсон (консультант по рекламе), Рудольф Вендблад (банковский служащий), Гуйе Лагервалль, Нильс Улин, Нильс Якобссон (гости на обеде), Ханни Шедин (фру Нильссон), Харриет Андерссон (девушка, ищущая работу), Кристиан Братт (теннисист).

1952

ЖЕНЩИНЫ ЖДУТ (KVINNORS VANTAN)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Гуннар Фишер. Композитор:

Эрик Нурдгрен. Художник: Нильс Свенвалль. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **3.11.1952** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **107** минут.

Роли исполняют: Анита Бьорк (Ракель), Май-Бритт Нильссон (Марта), Эва Дальбек (Карин), Гуннар Бьернстранд (Фредрик Лобелиус), Биргер Мальмстен (Мартин Лобелиус), Ярл Кюлле (Кай), Карл-Арне Хольмстен (Ойген Лобелиус), Герд Андерссон (Май), Бьерн Бьельфвенстам (Хенрик Лобелиус), Айно Тобе (Аннет), Хокан Вестергрен (Поль Лобелиус), Челль Нурденшельд (Боб), Карл Стрем (анестезиолог), Мэрта Арбин (сестра Рут), Торстен Лилльекуна (метрдотель в ночном клубе), Виктор Виолаччи (патрон), Наима Вифstrand (старая фру Лобелиус), Виктор Андерссон (мусорщик), Дуглас Хоге (привратник), Лиль Юнкерс (конферансье), Лена Бругрен (нянечка).

1952

ЛЕТО С МОНИКОЙ (SOMMAREN MED MONIKA)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Авторы сценария: Ингмар Бергман, Пер Андерс Фогельстрем (по роману Фогельстрема). Оператор: Гуннар Фишер. Композиторы: Эрик Нурдгрен, Эскиль Эккерт-Люндин, Валле Седерлюнд. Художник: П.-А. Люндгрен. Монтаж: Таге Хольмберг, Еста Левин. Премьера: **9.02.1953** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **96** минут.

Роли исполняют: Харриет Андерссон (Моника), Ларс Экборг (Харри), Йон Харисон (Лелле), Георг Скарстедт (отец Харри), Дагмар Эббесен (тетка Харри), Оке Фриделль (отец Моники), Наэми Брис (мать Моники), Оке Гренберг (мастер), Еста Эрикссон (директор Форсберг), Еста Густафссон (главный бухгалтер у Форсберга), Сигге Фюрст (бригадир на складе фарфора), Еста Прюселиус (заведующий отделом сбыта у Форсберга), Артур Фишер (начальник овощной базы), Торстен Лилльекуна (шофер овощной базы), Бенгт Эклюнд (бригадир овощной базы), Густаф Фэрингборг (заместитель бригадира овощной базы), Ивар Вальгрен (владелец виллы), Рене Бьерлинг (его жена), Катрин Вестерлюнд (их дочь), Виктор Андерссон, Биргер Сальберг (любители пива), Ханни Шедин (фру Буман на 12-м), Андерс Анделиус, Гордон Левенадлер (кавалеры Моники), Нильс Хюльтгрен (настоятель), Нильс Витен, Тур Буронг, Эйнар Седербек (старьевщики), Бенгт Брюнскуг (Сикке), Магнус Кесстер, Карл-Аксель Эльфвинг (рабочие), Астрид Будин, Мона Йеер-Фалькнер (дамы в окнах), Эрнст Брюнман (продавец табачных изделий).

1953

ВЕЧЕР ШУТОВ (GYCKLARNAS AFTON)

Производство, прокат: Сандревпродакшн. Прокат: Сандрев-Бауман. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Руне Вальдекранц. Операторы: Хильдинг Влэд, Свен Нюквист. Композитор: Карл-Биргер Влжмдаль. Художник: Биби Линдстрем. Монтаж: Карл-Улов Шеппстедт. Премьера: **14.09.1953** (к/т "Гранд"). Продолжительность: **93** минуты.

Роли исполняют: Харриет Андерссон (Анне), Оке Гренберг (Альберт

Юханссон), Хассе Экман (Франс), Андерс Эк (Фрост), Гудрун Брост (Альма), Анника Третов (Агда), Гуннар Бьернстранд (директор Шуберг), Эрик Страндмарк (Енс), Кики (карлик), Оке Фриделль (офицер), Майкен Торкели (фру Экберг), Ванье Хедберг (ее сын), Курт Левгрен (Блюм), Конрад Юлленхаммар (Фагер), Мона Скульван (фру Фагер), Ханни Шедин (тетя Аста), Микаэль Фант (красавчик Антон), Наэми Брцс (фру Мейер), Лисси Алан, Карл-Аксель Форссберг, Улав Риего, Ион Старк, Эрна Грот, Агда Хелин (актеры), Юли Бернбю (танцовщица на канате), Еран Люндквист, Матс Ходелль (мальчики Агды).

1953

УРОК ЛЮБВИ (EN LEKTION I KÄRLEK)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Мартин Будин. Композитор: Даг Вирен. Художник: П.-А. Люндгрен. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **4.10.1954** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **96** минут.

Роли исполняют: Эва Дальбек (Марианн Эрнеман), Гуннар Бьернстранд (доктор Давид Эрнеман), Ивонн Ломбард (Сюсанн), Харриет Андерссон (Никс), Оке Гренберг (Карл-Адам), Улоф Виннерстранд (профессор Хенрик Эрнеман), Рене Бьерлинг (Свеа Эрнеман), Биргит Реймер (Лис), Йон Эльфстрем (Сам), Дагмар Эббесен (сиделка), Хельге Хагерман (коммивояжер), Сигге Фюрст (священник), Еста Прюселиус (кондуктор), Карл Стрем (дядя Аксель), Торстен Лилльекуна (портье), Арне Линдبلاد (директор гостиницы), Ивонн Броссе (балерина).

1954/55

ЖЕНСКИЕ ГРЕЗЫ (KVINNODROM)

Производство: Сандревпродакшн. Прокат: Сандрев-Бауман. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Руне Вальдекранц. Оператор: Хильдинг Влад. Композитор: Стюарт Ерлинг. Художник: Ииттан Густафссон. Монтаж: Карл-Улов Шеппстедт. Премьера: **22.08.1955** (к/т "Гранд"). Продолжительность: **87** минут.

Роли исполняют: Эва Дальбек (Сюсанн), Харриет Андерссон (Дорис), Гуннар Бьернстранд (консул), Ульф Пальме (управляющий Лобелиус), Инга Ландгре (фру Лобелиус), Свен Линберг (Палле), Наима Вифstrand (фру Арен), Бенкт-Оке Бенктссон (директор Магнус), Гит Гэй (дама в ателье мод), Людде Генцель (фотограф Сюдстрем), Черстин Хедебю (Марианн), Джесси Флоус (гримерша), Марианн Нильсен (Фанни), Бенгт Шетт (модельер в фотоателье), Аксель Дюберг (фотограф в Стокгольме), Гунхильд Челльквист (темноволосая девушка в ателье мод), Рене Бьерлинг (профессорша Вергер), Турд Столь (господин Варсе), Ричард Маттссон (Монссон), Инга Ииль (продавщица в кондитерской), Пер-Эрик Острем (шофер), Карл-Густаф Линдстедт (портье), Аста Бекман (официантка).

1955

УЛЫБКА ЛЕТНЕЙ НОЧИ (SOMMARNATTENS LEENDE)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Гуннар Фишер. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 26.12.1955 (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: 108 минут.

Роли исполняют: Эва Дальбек (Десире Армфельдт), Гуннар Бьернстранд (Фредрик Эгерман), Улла Якобссон (Анне Эгерман), Харриет Андерссон (Петра), Маргит Карлквист (Шарлот Малькольм), Оке Фриделль (кучер Фрид), Бьерн Бьельфвенстам (Хенрик Эгерман), Наима Вифstrand (старая фру Армфельдт), Юллан Чиндаль (кухарка), Гюль Наторп (Малла), Биргитта Вальберг, Биби Андерссон (актрисы), Андерс Вульф (мальчик Фредрик), Ярл Кюлле (граф Карл Магнус Малькольм), Гуннар Нильсен (Никлас), Е ста Прюселиус (слуга), Свеа Хольст (костюмерша), Ханс Струот (фотограф Альмгрэн), Лиса Люндхольм (фру Альмгрэн), Лена Седерблум, Мона Мальм (горничные), Юсеф Нурман (пожилой гость на обеде), Арне Линдبلاد (актер), Верье Мелльвиг (нотариус), Ульф Юханссон (служаший в адвокатской конторе), Унгве Нурдвалль (Фердинанд), Стен Естер, Милле Шмидт (слуги).

1956

ПОСЛЕДНЯЯ ПАРА, ВЫХОДИ (SISTA PARET UT)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Альф Шеберг. Продюсер: Аллан Экелюнд. Автор сценария: Ингмар Бергман. Оператор: Мартин Будин. Композиторы: Эрик Нурдгрэн, Шарль Редланд, Бенгт Халльберг, Юлиус Якобсен. Художник: Харальд Гармланд. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 12.11.1956 (к/т "Реда Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: 103 минуты.

Роли исполняют: Улоф Видгрэн (адвокат Ханс Далин~ Эва Дальбек (Сюсанн Далин), Бьерн Бьельвенстам (Бу Далин), Ионни Юханссон (Свен Далин), Мэрта Арбин (бабушка), Юллан Чиндаль (Альма), Ярл Кюлле (доктор Фарелль), Нанси Далюнде (фру Фарелль), Биби Андерссон (Черстин), Харриет Андерссон (Анита), Айно Тобе (мать Черстин), Ян-Улоф Страндберг (Клас Берг), Хюго Бьерне (преподаватель), Еран Люндквист ("Мальш"), Черстин Хернبلاد, Мона Мальм, Улле Давид, Клас-Хокан Вестергрэн, Лена Седерблум, Кристина Адольфсон (гимназисты), Свенэрик Персон (продавец газет).

1956

СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ (DET SJUDE INSEGLET)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман (по собственной пьесе "Роспись по дереву"). Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Гуннар Фишер. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Лундгрэн. Монтаж: Леннарт Валлен. Премьера: **16.02.1956** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **96** минут.

Роли исполняют: Макс фон Сюдов (Антониус Блок), Гуннар Бьернстранд (Йонс), Нильс Поппе (Юф), Биби Андерссон (Миа), Бенгт Экерут (Смерть), Оке Фриделль (Плуг), Инга Йиль (Лиса), Эрик Страндмарк (Скат), Бертиль Андерберг (Равал), Гуннель Линдблум (немая женщина), Инга Ландгре (жена Блока), Андерс Эк (монах), Мод Ханссон (ведьма), Гуннар Ульссон (богомаз), Ларс Линд (молодой монах), Бенкт-Оке Бенктссон (трактирщик), Гудрун Брост (женщина в трактире), Ульр Юханссон (предводитель солдат).

1957

ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА (SMULTRONSTALLET)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Гусар Фишер. Композиторы: Эрик Нурдгрэн, Ете Лувен. Художник: Ииттан Густафссон. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **26.12.1957** (к/т "Реда Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: **91** минута.

Роли исполняют: Виктор Шестрем (Исак Борг), Биби Андерссон (Сара), Ингрид Тулин (Марианн), Гуннар Бьернстранд (Эвальд), Фольке Сьондквист (Андерс), Бьерн Бьельфвенстам (Виктор), Наима Вифстранд (мать Исака), Юллан Чиндаль (Агда), Гуннар Шеберг (инженер Альман), Гуннель Брустрем (фру Альман), Гертруд Фрид (жена Исака), Оке Фриделль (ее любовник), Макс фон Сюдов (Окерман), Сиф Рууд (тетка), Унгве Нурдвалль (дядя Арон), Пер Шестранд (Сигфрид), Джье Петре (Сигбритт), Гуннель Линдблум (Шарлотта), Мод Ханссон (Анжелика), Лена Бергман (Кристина), Пер Скугсберг (Хагбарт), Еран Лундквист (Веньямин), Эва Нуре (Анна), Моника Эрлинг (Виргитта), Анн-Мари Виман (Эва Окерман), Вендела Рюдбек (Элисабет), Хелье Вульф (присуждающий ученую степень доктора).

1957

НА ПОРОГЕ ЖИЗНИ (NARA LIVET)

Производство, прокат: Нурдиск Тунефильм. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Е ста Хаммарбек. Автор сценария: Улла Исакссон (по своим новеллам "Милый, достойный" и "Непоколебимый"). Оператор: Макс Вилен. Художник: Биби Линдстрем. Монтаж: Карл-Улов Шеппстедт. Премьера: **31.03.1958** (к/т "Реда Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: **84** минуты.

Роли исполняют: Ингрид Тулин (Сесилия Эллиус), Эва Дальбек (Стина Андерссон), Биби Андерссон (Ердис Петтерсон), Варбру Юрт аф Урнэс (сестра Бритэ), Макс фон Сюдов (Харри Андерссон), Эрланд Юсефсон (Андерс Эллиус), Анн-Мари Юлленспетс (куратор социальной службы), Гуннар Шеберг (доктор Нурдландер), Маргарета Круук (доктор Ларссон), Ларс Линд (доктор Тюлениус),

Сисси Кайсер (сестра Мари), Инга Иилль (женщина, только что ставшая матерью), Кристина Адольфсон (нянечка), Мод Эльфше (ученица, помогающая медсестрам), Моника Экберг (подруга Ердис), Гунн Енссон (ночная няня), Гуннар Нильсен (врач), Инга Ландгре (Грета Эллиус).

1958

ЛИЦО (ANSIKTET)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Гуннар Фишер. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **26.12.1958** (к/т "Реда Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: **100** минут.

Роли исполняют: Макс фон Сюдов (Альберт Эмануэль Фоглер), Ингрид Тулин (Манда Фоглер/Аман), Оке Фриделль (Тюбаль), Наима Вифstrand (бабушка Фоглера), Ларс Экборг (Симсон), Гуннар Бьернstrand (советник медицины Вергерус), Эрланд Юсефсон (консул Эгерман), Гертруд Фрид (Оттилия Эгерман), Тойво Павло (полицмейстер Старбек), Улла Шеблум (Хенриэтта Старбек), Бенгт Экерут (Юхан Спегель), Сиф Рууд (София Гарп), Биби Андерссон (Сара), Биргитта Петтерссон (Санна), Оскар Юнг (Антонссон), Аксель Дюберг (Рустан), Тур Буронг, Арне Мортенссон, Харри Шайн, Фритьоф Вьерне (пограничники-полицейские).

1959

ДЕВИЧИЙ ИСТОЧНИК (JUNGFRUKALLAN)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ингмар Бергман. Автор сценария: Улла Исаксон (по балладе "Дочери Тэре из Вэнге"). Оператор: Свен Нюквист. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: **8.02.1960** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **89** минут.

Роли исполняют: Макс фон Сюдов (Тэре), Биргитта Вальберг (Мэрета), Гуннель Линдблум (Ингери), Биргитта Петтерссон (Карин), Аксель Дюберг (худой), Тур Иседал (безъязыкий), Аллан Эдвалль (нищий), Уве Порат (мальчик), Аксель Слангус (сторож у моста), Гудрун Брост (Фрида), Оскар Люнг (Симон), Тур Буронг, Лейф Форстенберг (батраки).

1959/60

ОКО ДЬЯВОЛА (DJAVULENS OGA)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария (по радиопьесе "Дон Жуан возвращается" Улофа Банга): Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Гуннар Фишер. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Оскар Русандер. Премьера: 17.10.1960 (к/т "Редя Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: 87 минут.

Роли исполняют: Ярл Кюлле (Дон Жуан), Биби Андерссон (Бритт-Мари), Стиг Еррель (Сатана), Нильс Поппе (настоятель), Гертруд Фрид (фру Рената), Стюре Лагервалль (Пабло), Гуннар Бьернстранд (актер), Георг Фюнквист (граф Арман де Рошфуко), Гуннар Шеберг (маркиз Джузеппе Мария де Макопанца), Аксель Дюберг (Юнас), Торстен Винге (старик), Кристина Адольфсон (женщина в вуали), Аллан Эдвалль (душной демон), Рагнар Арведсон (сторожевой демон), Берье Люнд (парикмахер), Ленн Юртсберг (доктор с клизмой), Ион Мелин (врач-косметолог), Стен Торстен Тууль (портной), Арне Линдبلاد (его ассистент), Свен Бунк (эксперт по превращениям), Том Ульссон (негр-массажист), Инга Иилль (домоправительница).

1960

КАК В ЗЕРКАЛЕ (SASOM I EN SPEGEL)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Свен Нюквист. Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: 16.10.1960 (к/т "Редя Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: 89 минут.

Роли исполняют: Харриет Андерссон (Карин), Макс фон Сюдов (Мартин), Гуннар Бьернстранд (Давид), Ларс Пассгорд (Фредрик, по прозвищу Минус).

1961

РАЙСКИЙ САД (LUSTGADEN)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Альф Челлин. Продюсер: Аллан Экелюнд. Автор сценария: "Бунтель Эрикссон" (Ингмар Бергман и Эрланд Юсефсон). Оператор: Гуннар Фишер (цвет). Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: 26.12.1961 (к/т "Редя Кварн", "Фанфарен"). Продолжительность: 93 минуты.

Роли исполняются: Сиккан Карлссон (Фанни), Гуннар Бьернстранд (Давид), Биби Андерссон (Анна), Пер Мюрберг (Эмиль), Кристина Адольфсон (Астрид), Стиг Еррель (Людберг), Ердис Петтерсон (Эллен), Еста Седерлюнд (Лильедааль), Торстен Винге (Вибум), Лассе Кранц (метрлотель), Филли Люкков (Берта), Ян Тиселиус (Оссиан), Стефан Хюбинетт (волонтер), Свен Нильссон (епископ), Рольф Нюстедт (бургомистр), Стен Хедлюнд (ректор), Стина Столе (ректорша), Ларс Вестлюнд (почтмейстер), Ивар Улин (доктор Брюсен), Виргер Сальберг (полицейский).

1961/1962

ПРИЧАСТИЕ (NATTVARDSGASTERNA)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Свен Нюквист. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: **11.02.1963** (к/т "Реда Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: **81** минута.

Роли исполняют: Гуннар Бьернстранд (Тумас Эрикссон), Ингрид Тулин (Мэрта Люндберг), Макс фон Сюдов (Юнас Перссон), Гуннель Линдблум (Карин Перссон), Аллан Эдвалль (Альгот Фревик), Улоф Тюнберг (Фредрик Влжм), Эльса Эббесен (вдова), Кольбьерн Кнудсен (Аронссон), Тур Буронг (Юхан Окерблжм), Берта Соннелль (Ханна Аппельблад), Эдди Аксберг (Юхан Странд), Ларс-Уве Карлберг (губернский прокурор), Юхан Улафс (господин), Ингмари Юрт (дочь Перссона), Стефан Ларссон (сын Перссона), Ларс-Улоф Андерссон, Кристер Эман (мальчики).

1962

МОЛЧАНИЕ (TYSTNADEN)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Оператор: Свен Нюквист. Композитор: Иван Ренлиден. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: **23.09.1963** (к/т "Реда Кварн", "Фонтенен"). Продолжительность: **95** минут.

Роли исполняют: Ингрид Тулин (Эстер), Гуннель Линдблум (Анна), Ерген Линдстрем (Юхан), Хокан Янберг (официант на этаже), Биргер Мальмстен (официант в баре), "Эдуардинис" (группа лилипутов), Эдуардо Гутьеррес (импресарио лилипутов), Лисси Аланд (женщина в варьете), Лейф Форстенберг (мужчина в варьете), Нильс Вальдт (кассир), Биргер Ленсандер (вахтер), Эскиль Каллинг (владелец бара), К.-А. Бергман (продавец газет), Улоф Видгрэн (старик).

1963

НЕ ГОВОРЯ УЖ ОБО ВСЕХ ЭТИХ ЖЕНЩИНАХ (FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Аллан Экелюнд. Авторы сценария: Ингмар Бергман и Эрланд Юсефсон. Оператор: Свен Нюквист (цвет), Композитор: Эрик Нурдгрэн. Художник: П.-А. Люндгрэн. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: **15.06.1964** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **80** минут.

Роли исполняют: Ярл Кюлле (Корнелиус), Биби Андерссон (Хюмлан), Харриет Андерссон (Исольда), Эва Дальбек (Аделаида), Карин Кавли (мадам Тюссо), Гертруд Фрид (Травиата), Мона Мальм (Сесилия), Варбру Юрт аф Урнэс (Беатрис), Аллан Эдвалль (Йиллькер), Георг Фюнkvист (Тристан), Карл Билльkvист (юноша), Ян Влжмберг (английский радиореporter), Еран Граффман (французский радиореporter), Еста Прюселиус (шведский радиореporter), Ян Улоф Страндберг (немецкий радиореporter), Ульф Юхансон, Аксель Дюберг,

Ларс-Эрик Лиэдхольм (мужчины в черном), Ларс-Уве Карлберг (шофер), Дорис Функе, Ивонн Игелль (официантки).

1963/65

ДАНИЭЛЬ (DANIEL)

Эпизод из фильма "Стимуляция". Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария, оператор: Ингмар Бергман. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: **28.03.1967** (к/т "Спегельн"). В фильме участвуют: Даниэль Себастьян Бергман, Кэби Ларетеи.

1965

ПЕРСОНА (PERSONA)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист. Композитор: Ларс Юхан Верле. Художник: Биби Линдстрем. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: **18.10.1966** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **85** минут.

Роли исполняют: Биби Андерссон (Альма), Лив Ульман (Элисабет Фоглер), Маргарета Круук (врач), Гуннар Бьернстранд (господин Фоглер), Ерген Линдстрем (мальчик).

1966

ЧАС ВОЛКА (VARGTIMMEN)

Производство, прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист. Композитор: Ларс Юхан Верле. Художник: Марик Вос-Люд. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: **19.02.1968** (к/т "Редс Кварн"). Продолжительность: **90** минут.

Роли исполняют: Лив Ульман (Альма), Макс фон Сюдов (Юхан), Эрланд Юсефсон (барон фон Меркенс), Гертруд Фрид (Коринн фон Меркенс), Гудрун Брост (старая фру фон Меркенс), Бертиль Андерберг (Эрнст фон Меркенс), Георг Рюдеберг (архивариус Линдхорст), Ульф Юхансон (куратор Хеербранд), Наима Вифстранд (дама в шляпе), Ингрид Тулин (Вероника Фоглер), Ленн Юртсберг (капельмейстер Крейслер), Агда Хелин (служанка), Микаэль Рюндквист (мальчик во сне), Мона Сейлитс (труп в море), Фольке Сьондквист (Тамино в " Волшебной флейте").

1967

СТЫД (SKAMMEN)

Производство: Свенск Фильминдастри, Синематограф. Прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист. Художник: П.-А. Лյндгрэн. Монтаж: Улла Рюге. Премьера: **29.09.1968** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **103** минуты.

Роли исполняют: Лив Ульман (Эва Русенберг), Макс фон Сюдов (Ян Русенберг), Гуннар Бьернстранд (полковник Якоби), Биргитта Вальберг (фру Якоби), Сигге Фюрст (Филип), Ханс Альфредсон (Лобелиус), Вили Петерс (пожилой офицер), Пер Верглюнд (солдат), Вильгот Шеман (репортер), Ингвар Челльсон (Освальд), Руне Линдстрем (толстый господин), Франк Сьондстрем (следователь), Фрей Линдквист (кривой), Ульф Юхансон (врач), Бьерн Тамберт (Юхан), Еста Прюселиус (настоятельница), Карл-Аксель Форссберг (секретарь), Бенгт Эклюнд (часовой), Оке Ернфальк (смертник), Ян Бергман (шофер Якоби), Стик Линдберг (помощник врача).

1967

РИТУАЛ (RITEN)

Производство: Синематограф. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист. Художник, костюмы: Маго (Макс Гольдштейн). Монтаж: Сив Канэльв. Премьера: **25.03.1969** (ТВ). Продолжительность: **72** минуты.

Роли исполняют: Ингрид Тулин (Теа Винкельманн), Андерс Эк (Себастьян Фишер), Гуннар Бьернстранд (Ханс Винкельманн), Эрик Хелль (судья Абрахамссон), Ингмар Бергман (священник).

1968

СТРАСТЬ (EN PASSION)

Производство: Свенск Фильминдастри, Синематограф. Прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Художник: П.-А. Лյндгрэн. Монтаж: Сив Канэльв. Премьера: **10.И.1969** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **101** минута.

Роли исполняют: Макс фон Сюдов (Андреас Винкельман), Лив Ульман (Анна Фромм), Биби Андерссон (Эва Вергерус), Эрланд Юсефсон (Элис Вергерус), Эрик Хелль (Юхан Андерссон), Сигге Фюрст (Вернер), Свеа Хольст (его жена), Анника Крунберг (Катарина), Ердис Петтерсон (сестра Юхана), Ларс-Уве Карлберг, Бриан Викстрем (полицейские), Варбру Юрт аф Урнэс, Малин Эк, Бритта Брьюниус,

Брита Эберг, Марианн Карлбек (женщины во сне).

1969

ФОРЕ - ДОКУМЕНТ 1969 (FARODOKUMENT 1969)

Производство: Синематограф. Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист. Монтаж: Сив Лjungдгрен-Канэльв. Премьера: **1.01.1970** (ТВ). Продолжительность: **78** минут. В фильме участвуют: Ингмар Бергман, жители Форе.

1969/70

ЗАПОВЕДНИК (RESERVATET)

Режиссер: Ян Муландер. Автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсеры: Бернт Калленбу, Ханс Саккемарк. Монтаж изображений: Ингер Бюрман (цвет). Художники: Бу Линдгрен, Хенни Нуремарк. Премьера: **28.10.1970** (ТВ). Продолжительность: **95** минут.

Роли исполняют: Гуннель Линдблум (Анна), Пер Мюрберг (Андреас), Эрланд Юсефсон (Элис), Георг Фюнквист (отец), Тойво Павло (Альберт), Эльна Йистедт (Берта), Эрик Хелль (генеральный директор), Еран Граффман (Бауер), Берье Альстедт (Фельдт), Сиф Рууд (фрекен Практ), Барбру Ларссон (Карин), Хелена Брудин (сестра Эстер), Улоф Бергстрем (доктор Фарман), Гун Арвидссон (Магда Фарман), Катрин Берг (жена Элиса), Клас Теландер (Фредрик Сернелиус), Ирма Кристенсон (Ингер Сернелиус), Лейф Лильерут (Стен Альман), Гун Андерссон (Петра Альман), Пер Шестранд (граф Альбрехт), Маргарета Бюстрем (Карин Альбрехт).

1970

ПРИКОСНОВЕНИЕ (BERORINGEN / THE TOUCH)

Производство: Синематограф, АБС Пикчерс (Нью-Йорк). Прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Композиторы: Карл Микаэль Белльман, Уильям Берд, Питер Ковент. Художник: П.-А. Лjungдгрен. Монтаж: Сив Лjungдгрен. Премьера: **30.08.1971** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **115** минут.

Роли исполняют: Эмиот Гулд (Давид Ковач), Биби Андерссон (Карин Вергерус), Макс фон Сюдов (Андреас Вергерус), Шейла Рид Сара, сестра Давида), Барбру Юрт аф Урнэс (мать Карин), Оке Линдстрем (Хольм, врач), Миммо Воландер (медсестра), Эльса Эббесен (сестра-хозяйка больницы), Стеффан Халлерстам (Андерс Вергерус), Мария Нульгорд (Агнес Вергерус), Карин

Нильссон (соседка Вергеруса), Эрик Нюлен (археолог), Маргарета Бюстрем (секретарша Андреаса Вергеруса), Алан Симон (куратор музея), Пер Шестранд (куратор), Айно Тобе (женщина на лестнице), Анн-Кристин Лубротен (работница музея), Кэрол Цевис (стюардесса), Деннис Гоутобед (английский чиновник), Бенгт Оттекиль (мальш).

1971

ШЕПОТЫ И КРИКИ (VISKNINGAR OCH ROP)

Производство: Синематограф, Киноинститут, Лив Ульман, Ингрид Тулин, Харриет Андерссон, Свен Нюквист. Прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Художник: Марик Вос. Монтаж: Сив Лjungдгрен. Премьера: **5.03.1973** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **91** минута.

Роли исполняют: Харриет Андерссон (Агнес), Кари Сьюлван (Анна), Ингрид Тулин (Карин), Лив Ульман (Мария/мать Марии), Андерс Эк (священник Исак), Инга Иилль (сказительница), Эрланд Юсефсон (Давид, врач), Хеннинг Моритсен (Юаким, член парламента, муж Марии), Георг Орлин (Фредрик, дипломат, муж Карин), Линн Ульман (дочь Марии), Грета и Карин Юханссон (обряжальщицы), Росанна Мариано (Агнесс в детстве), Малин Еруп (дочь Анны), Лена Бергман (Мария в детстве), Ингрид фон Русен, Анн-Кристин Лубротен, Верье Лjungд, Ларс-Уве Карлберг (зрители на показе диапозитивов), Моника Приеде (Карин в детстве).

1972

СЦЕНЫ ИЗ СУПРУЖЕСКОЙ ЖИЗНИ (SCENER UR ETT AKTENSKAP)

Производство: Синематограф. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Художник: Бьерн Тулин. Монтаж: Сив Лjungдгрен. Часть 1: "Невинность и паника", премьера: **11.04.1973** (ТВ); Часть 2: "Искусство не выносить сор из избы", премьера: **18.04.1973** (ТВ); Часть 3: "Паула", премьера: **25.04.1973** (ТВ); часть 4: "Долина слез", премьера: **2.05.1973** (ТВ); Часть 5: "Неграмотные", премьера: **9.05.1973** (ТВ); Часть 6: "Ночью в темном доме где-то в мире", премьера: **16.05.1973** (ТВ). Продолжительность: около **49** минут каждая серия. (Экранный вариант в одной серии был сделан для США и других стран в **1974** году, продолжительность **155** минут).

Роли исполняют: Лив Ульман (Марианн), Эрланд Юсефсон (Юхан), Биби Андерссон (Катарина), Ян Мальмше (Петер), Анита Валль (фру Пальм), Росанна Мариано, Лена Бергман (дети Эва и Карин), Гуннель Линдбюм (Эва), Барбру Юрт аф Урнэс (фру Якоби), Венч Фосс (мать). Бертиль Нурстрем (Арне).

1974

ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА (TROLLFLOJTEN)

Режиссер, автор сценария (по опере Вольфганга Амадеуса Моцарта **"Die Zauberflöte"**, либретто Эммануэля Шиканедера): Ингмар Бергман. Продюсер: Монс Рейтерсвэрд. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Исполнители: Хор Радио, Симфонический оркестр Шведского Радио, дирижер Эрик Эрикссон. Художник: Хенни Нуремарк. Монтаж: Сив Лjungдгрен. Премьера: **1.01.1975** (ТВ). (Показан в к/т "Редс Кварн" **4.10.1975.**) Продолжительность: **135** минут.

Роли исполняют: Йозеф Кестлинг (Тамино), Ирма Уррилла (Памина), Хокан Хагегорд (Папагено), Элисабет Эрикссон (Папагена), Бритт-Мари Арун (первая дама), Кирстен Ваупель (вторая дама), Бригитта Смидинг (третья дама), Ульрик Кольд (Зарастро), Биргит Нурдин (Царица ночи), Рагнар Ульфунг (Моностагос), Эрик Саден (рассказчик), Еста Прюселиус (первый священник), Ульф Юханссон (второй священник), Ханс Юханссон, Еркер Арвидссон (двое часовых в Доме испытаний), Урбан Мальмберг, Ансгар Круук, Эрланд фон Хайне (три друга), Лисбет Сакриссон, Нина Харте, Хелена Хегберг, Элина Лехто, Лена Веннергрен, Джейн Дарлинг, Соня Карлссон (семь подружек), Эйнар Ларссон, Сигфрид Свенссон, Сикстен Фарк, Свен-Эрик Якобссон, Фольке Юнссон, Еста Вэккелин, Арне Хендриксен, Ханс Чюле, Карл Хендрик Кварфордт (девять жрецов).

1975

ЛИЦОМ К ЛИЦУ (ANSIKTE MOT ANSIKTE)

Производство: Синематограф. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Музыка: Вольфганг Амадеус Моцарт. Художники: Анне Хагегорд, Петер Крупенин. Монтаж: Сив Лjungдгрен. Часть **1**: "Уход", премьера: **28.04.1976** (ТВ); Часть **2**: "Граница", премьера: **5.05.1976** (ТВ); Часть **3**: "Сумеречная страна", премьера **12.05.1976** (ТВ); Часть **4**: "Возвращение", премьера: **19.05.1976** (ТВ). Продолжительность: **50** минут каждая серия. (Экранированный вариант в одной серии был сделан для США и других стран, продолжительность **135** минут).

Роли исполняют: Лив Ульман (доктор Энни Исакссон), Эрланд Юсефсон (доктор Тумас Якоби), Айно Тобе (бабушка), Гуннар Бьернстранд (дедушка), Сив Рууд (Элисабет Ванкель), Свен Линдберг (муж Энни), Туре Сегельке адама), Кари Сюльван (Мария), Ульф Юханссон (Хельмут Ванкель), Е ста Экман (Микаэль Стремберг), Кристина Адольфсон (Вероника) Марианн Аминофф (мать Энни), Еста Прюселиус (отец Энни), Биргер Мальмстен, Еран Стангертс (насильники), Ребекка Павло, Лена Улин (девушки в магазине).

1976

ЗМЕИНОЕ ЯЙЦО (ORMENS AGG / DAS SCHLANGENEI / THE SERPENT'S EGG)

Производство: Риалто Фильм (Берлин), Корпорация Дино Де Лаурентис (Лос-Анджелес). Прокат: Фокс-Стокгольм. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Дино Де Лаурентис. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Композитор: Рольф Вильгельм. Художник: Рольф Цеетбауер. Монтаж: Петра фон Эльфен. Премьера: **28.10.1977** (к/т "Реда Кварн"). Продолжительность: **119** минут.

Роли исполняют: Лив Ульман (Мануэла Розенберг), Дэвид Каррадайн (Абель Розенберг), Герт Фребе (комиссар Вауэр), Хайнц Веннент (Ханс Вергерус), Джеймс Уитмор (священник), Глинн Терман (Монроу), Георг Хартманн (Холлингер), Эдит Хиирдеген (миссис Холл), Кира Младек (мисс Дорст), Фриц Штрасснер (доктор Солтерман), Ханс Квест (доктор Зильберман), Вольфганг Вайсер (гражданский чиновник), Паула Брэнд (миссис Хемсе), Вальтер Шмидингер (Соломон), Лиси Манголд (Микаэла), Гриша Хюбер (Стелла), Поль Бюкс (комедиант кабаре), Изольде Барт, Розмари Хайникель, Андреа Ларонг, Беверли Макнилли (девушки в униформе), Тони Бергер (мистер Розенберг), Эрна Брюнелль (миссис Розенберг), Ханс Айхлер (Макс), Харри Каленберг (судебно-медицинский эксперт), Таби Дом (женщина с младенцем), Кристиан Веркель (студент), Пауль Буриан (подопытный), Шарль Ренье (врач), Гюнтер Майснер (пленный), Хайде Пиша (жена), Гюнтер Мальцахер (муж), Хуберт Миттендорф (утешитель), Херта фон Вальтер (женщина на улице), Эллен Умлауф (хозяйка), Ренате Гроссер, Хильдегард Буссе (проститутки), Рихард Боне (констебль), Эмиль Файст (скупец), Хайно Халльхубер ("невеста"), Ирене Штайнбайсер ("жених").

1977

ОСЕННЯЯ СОНАТА (HOSTSONATEN / HERBSTSONATE)

Производство: Персонафильм (Мюнхен). Прокат: Свенск Фильминдастри. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Катинка Фараго. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Художник: Анна Асп. Монтаж: Сильвия Ингемарссон. Премьера: **8.10.1978** (к/т "Спегельн"). Продолжительность: **93** минуты.

Роли исполняют: Ингрид Бергман (Шарлот), Лив Ульман (Эва), Лена Нюман (Хелена), Хальвар Бьерк (Виктор), Марианн Аминофф (секретарша Шарлотты), Эрланд Юсефсон (Юсеф), Арне Банг-Хансен (дядя Отто), Гуннар Бьернстранд (Поль), Георг Леккеберг (Леонардо), Мими Поллак (учительница музыки), Линн Ульман (Эва в детстве).

1977/79

ФОРЕ - ДОКУМЕНТ 1979 (FARODOKUMENT 1979)

Производство: Синематограф, Радио Швеции ТВ 2 1977/79.

Режиссер: Ингмар Бергман. Продюсер: Ларс-Уве Карлберг. Оператор: Арне

Карлссон (цвет). Музыка: Сванте Петтерссон, Сигварл Хюльдт, Даг и Лена, Ингмар Нурдстрем, Стрикс Ку, Рок де Люкс, Ула и Дженглерз. Монтаж: Сильвия Ингемарссон. Премьера: 24.12.1979 (ТВ). Продолжительность: 103 минуты. В фильме участвуют: жители Форе.

1979/80

ИЗ ЖИЗНИ МАРИОНЕТОК (URMARIONETTERNAS / LIV AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN)

Производство: Персонафильм (Мюнхен). Прокат: Сандревс. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсеры: Хорст Вендландт, Ингмар Бергман. Оператор: Свен Нюквист (ч/б и цвет). Композитор: Рольф Вильхельм. Художник: Рольф Цеетбауер. Монтаж: Петра фон Эльфен. Премьера: 24.01.1981 (к/т "Гранд"). Продолжительность: 104 минуты.

Роли исполняют: Роберт Ацторн (Петер Эгерман), Кристине Бухеггер (Катарина Эгерман), Мартин Бенрат (Могенс Енсен), Рита Руссек (Ка), Лола Мютель (Корделия Эгерман), Вальтер Шмидингер (Тим), Хайнц Беннент (Артур Бреннер), Рут Ола-с (медсестра), Карл Хайнц Пельсер (следователь), Габи Дом (секретарша), Тони Бергер (вахтер).

1981/82

ФАННИ И АЛЕКСАНДР (FANNY OCH ALEXANDER)

Производство: Синематограф для Киноинститута, Телевидение Швеции 1, Гомон (Париж), Персонафильм (Мюнхен), Тобис Фильмкунст (Берлин). Прокат: Сандревс. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Иорн Доннер. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Художник: Анна Асп. Монтаж: Сильвия Ингемарссон. Премьера: 17.12.1982 (к/т "Астория"), продолжительность: 197 минут; 17.12.1983 (к/т "Гранд 2"), продолжительность: 312 минут.

Роли исполняют: Пернилла Алльвин (Фанни Экдаль), Бертиль Гюве (Александр), Берье Альстедт (Карл Экдаль), Харриет Андерссон (Юстина, служанка на кухне), Пернилла Эстергрен (Май, нянька), Матс Бергман (Арон), Гуннар Вьернстранд (Филип Ландаль), Алан Эдвалль (Оскар Экдаль), Стина Экблад (Измаил), Эва Фрелинг (Эмили Экдаль), Эрланд Юсефсон (Исак Якоби), Ярл Кюлле (Густав Адольф Экдаль), Кэби Ларетеи (тетя Анна), Мона Мальм (Альма Экдаль), Ян Мальмше (епископ Эдвард Вергерус), Кристина Шоллин (Лидия Экдаль), Гунн Волльгрен (Хелена Экдаль), Черстин Тиделиус (Хенриэтта Вергерус), Анна Бергман (фрекен Хана Шварц), Соня Хеденбратт (тетя Эмма), Свеа Хольст-Виден (фрекен Эстер), Майлис Гранлюнд (фрекен Вега), Мария Гранлюнд (Петра), Эмили Верке (Енни), Кристиан Альмгрен (Пугге), Анжелика Валльгрен (Эва), Сив Эрикс (Алида), Инга Алениус (Лисен), Кристина Адольфсон (Сири), Эва фон Ханно (Верта).

1983

ПОСЛЕ РЕПЕТИЦИИ (EFTER REPETITIONEN)

Производство: Персонафильм (Мюнхен). Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Продюсер: Йорк Доннер. Оператор: Свен Нюквист (цвет). Художник: Анна Асп. Монтаж: Сильвия Ингемарссон. Премьера: **9.04.1984** (ТВ). Продолжительность: **70** минут.

Роли исполняют: Эрланд Юсефсон (Хенрик Фоглер), Лена Улин (Анна), Ингрид Тулин (Ракель).

1985

ДВОЕ БЛАЖЕННЫХ (DE TVA SALIGA)

Режиссер: Ингмар Бергман. Автор сценария: Улла Исакссон (по собственному роману). Продюсеры: Пиа Эрнвалль, Катинка Фараго. Оператор: Пер Нурен (цвет). Художник: Биргитта Бенсен. Премьера: **19.02.1986** (ТВ). Продолжительность: **81** минута.

Роли исполняют: Харриет Андерссон (Вивека Бюрман), Пер Мюрберг (Сюне Бюрман), Кристина Шоллин (Анника), Лассе Пейсти (доктор Дедов). Ирма Кристенсон (фру Сторм), Бьерн Густафсон (сосед), Майлис Грандлюнд (уборщица в школе), Кристина Адольфсон (медсестра в психиатрическом отделении), Маргрет Вейверс, Вертиль Нурстрем, Юхан Рабэус, Леннарт Толлет, Ларс-Уве Карлберг.

1986

"ФАННИ И АЛЕКСАНДР" - ДОКУМЕНТ (DOKUMENT FANNY OCH ALEXANDER)

Производство: Синематограф, Киноинститут. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Оператор: Арне Карлссон (цвет). Монтаж: Сильвия Ингемарссон. Премьера: **18.08.1986** (ТВ). Продолжительность: **110** минут.

1986

ЛИЦО КАРИН (KARINS ANSIKTE)

Производство: Синематограф. Режиссер, автор сценария: Ингмар Бергман. Музыка: в исполнении Кэби Ларетеи. Премьера: **29.09.1986** (ТВ). Продолжительность: **14** минут.

В **1951** году Ингмар Бергман снял девять рекламных роликов мыла "Бриз" для А/О "Санлайт". В одном из них принимала участие Биби Андерссон.

В 90-х гг. по сценариям Ингмара Бергмана были поставлены следующие фильмы:

1991 БЛАГИЕ НАМЕРЕНИЯ Режиссер Билле Аугуст.

1992 ВОСКРЕСНЫЕ ДЕТИ Режиссер Даниэль Бергман.

1996 ИСПОВЕДАЛЬНЫЕ БЕСЕДЫ Режиссер Лив Ульман.

В 50-е гг. Ингмар Бергман сыграл эпизодические роли в своих картинах: "Жажда", "К радости", "Женщины ждут", "Урок любви", "Грезы женщин".

В картинах "Страсть" и "Шепоты и крики" за кадром звучит голос Ингмара Бергмана.