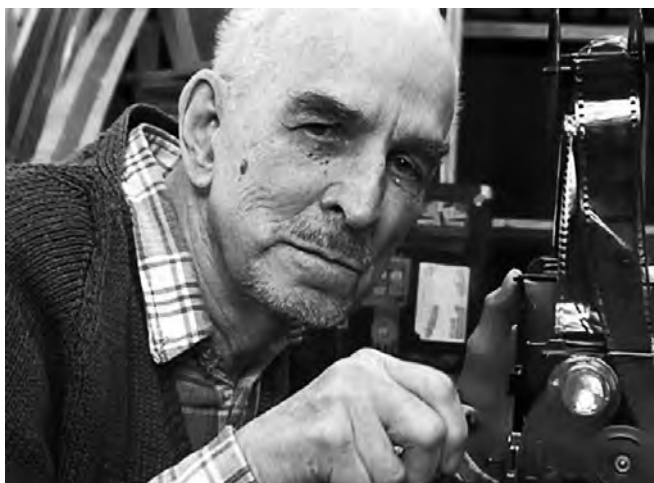


Наталья СКОРОХОД

СКАНДИНАВСКИЙ НАСЛЕДНИК: ТРОПИНКА БЕРГМАНА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМЕ

Ингмар Бергман родился 14 июля 1918-го и умер летом 2007 года, едва не дожив до девяноста лет. С одной стороны, мир был ошарашен его смертью, поскольку казалось, что отшельник на острове Форе был и будет всегда, с другой стороны, Бергман жил и творил столь долго, что его персона отделилась в коллективном сознании от его картин, и факт смерти в этом смысле ничего не изменил. И сегодня, когда мэтру исполнилось бы 95, юбилейные торжества не слишком пышны: пара круглых столов, да несколько ритуальных фраз в периодических изданиях на родине Мастера. И это нормально.

Бытование феномена Бергмана – живого или мертвого – протекает уже вне конкретных дат и текущего времени, поскольку он – как личность, наделенная волей и разумом, как человек, обладающий душой и телом, полжизни прожил бок о бок с феноменом Бергмана, без которого не представить сегодняшней культуры. Не представить не только кинопроцесса, который, разумеется, немислим без Бергмана, но и культурного сознания, которое в каком-то смысле в последней трети XX века стало постбергмановским. Каждый век создает свою мифологию: хромой поэт, угасающая в чахотке куртизанка, студент с топором, дамочка, бросившаяся под поезд – отсылают нас в XIX столетие. Ингмар Эрнст



Ингмар Бергман

Бергман может считаться одним из тех, кто приложил руку к мифам XX века. Его лица и тени, его молчание, его крики и его шепоты, его дочки-матери, его острова и фокусники подобны перекрестку трех дорог, Бирнамскому лесу или колдовскому озеру.

Связь Бергмана с театром никогда не прерывалась, хотя мировую славу он снискал как кинорежиссер. В связи с этим наше исследование затрагивает обширную теоретическую проблему отношений двух искусств: древнейшего и новейшего, театра и кино. В свое время альманах «Киноведческие записки»¹ посвятил этой теме отдельный выпуск: были извлечены из забвения размышления отечественных искусствоведов – современников рождения Десятой

¹ См.: *Киноведческие записки*. 1998. № 39.

Pro memoria

Музы: Александра Бахши, Сергея Волконского, Сергея Маковского, проанализирован опыт мэтров, имеющих связь с обеими Музами: Сергея Эйзенштейна, Анатолия Эфроса, Глеба Панфилова, ведущие кинорежиссеры высказывались о феномене театра и т.п. «Горячими» оказались вопросы принципиальной принадлежности кинематографа к искусству (вопросы эти активно обсуждались, разумеется, лишь авторами прошлого), проблемы поэтики и языковых различий, способа существования актера, отношений творца и публики, но – как ни странно – тема соотношений пьесы и сценария оказалась в тени дискуссии. Пожалуй, определяющей стала реплика виднейшего кинорежиссера современности Иштвана Сабо: «Я сам пишу свои сценарии, и я знаю, что они не являются произведениями искусства. Только актеры, играющие моих персонажей, могут быть произведениями искусства»².

Что ж, если проблема принадлежности Десятой Музы к ведомству Аполлона давно уже решена, то вопрос, является ли киносценарий произведением драматического искусства по-прежнему открыт. В связи с этим интересен, но практически не осмыслен, например, вот какой феномен: давно замечено (об этом писал, к примеру в 1960-е Сергей Юткевич), что режиссер театральный и даже – как это ни странно – театральный драматург в иных случаях может с легкостью начать снимать фильмы. Примерами полна история кино, достаточно вспомнить Орсона Уэллса и Сергея Эйзенштейна, во множестве их можно найти и сегодня (да простят меня за сравнение: важен принцип, а не эстетический вес фигур): Сэм Мендес, Мартин

МакДонах, Василий Сигарев. А вот совершить обратный прыжок из кинематографа на драматические подмостки отчего-то удается крайне редко. Как будто бойкая Десятая муза, стремительно завоевав мир, все еще чувствует себя сопливой малявкой, вступая на территорию древних сестер.

Кинотеатральное «двойное гражданство» Ингмара Бергмана, на мой взгляд, принципиально: начав как театральный, прославившийся как кинорежиссер, он отлично осознавал место своих спектаклей в регистре Мельпомены и Талии. С горечью замечая, что в театре всегда говорил чужими голосами и лишь на съемочной площадке обрел собственный, в конце жизни режиссер неожиданно сделал выбор в пользу сцены: решив, что сил на два творческих «фронта» уже не хватает, в 1983 году мэтр оставил кино и окончательно переехал под крышу Драматена. Рискну предположить, что этот жест неслучаен. Начав кинокарьеру как сценарист, почти все истории для своих фильмов Мастер сочинил сам, и в каждом конкретном случае представляет интерес, с кем он работал параллельно: с Шекспиром или Бюхнером, Мольером или Стриндбергом, Ибсеном или Чеховым. В театре, а ставил Бергман исключительно шедевры драматургии, он как будто получал смысловое горючее для сценариев своих картин. Сосредоточившись лишь на отношениях Бергмана с великими скандинавами (Ибсеном и Стриндбергом), я сделаю попытку рассмотреть кинодраматургию Бергмана в контексте развития европейской драмы.

В скобках заметим, что говоря о Бергмане-драматурге, нельзя

² Система Станиславского, Чехов и крупные планы: Мастер-класс Иштвана Сабо и Тильды Сунтон в Европейской киноакадемии // Киноведческие записки. 1998. № 39. С. 303.

Европа и Россия

сбрасывать со счетов литературные амбиции автора «Персоны» и «Причастия», в конце концов, Бергман писал с юности и оставил человечеству несколько изданных при жизни книг. Однако, признавался он в одной из них, «вначале ко мне отнеслись благожелательно как к молодому многообещающему режиссеру и смешали с грязью как писателя»³. Страсть к литературе и в частности к драматическому письму все же не оставляла стремительно набирающего известность театрального режиссера, но приятели-редакторы возвращали драмы с дружескими приписками: «К сожалению, настоящего писателя из тебя, Ингмар, никогда не выйдет, но не сдавайся!»⁴.

Критиков можно понять. Бергман родился в ту эпоху, когда умер не только Бог, но и Ницше, открывший для человечества этот факт. Европейская драматургия, торжественно похоронив обоих, в конце 1940-х готовилась принять абсурдизм, где драматический выбор сменился бы легкомысленным перебиранием возможностей, а «человек наполненный» – «человеком опустошенным». Однако Бергман едва ли был готов встать под «знамена» театра абсурда.

Сам мастер в книге «Латерна Магика» признавался, что его «духовное кровообращение» долгие годы было подключено к Стриндбергу⁵, этот «подстрекатель, женоненавистник и осквернитель Бога» научил его «чуткости к жизни, лишенной морали»⁶. Влияние Стриндберга кажется всеобъемлющим: начав писать, Бергман подражает автору «Пляски смерти», страсть к театру настигает его во время ежевечернего пребывания за кулисами: провинциальная труппа играет «Игру

снов». Первый режиссерский опыт – постановка «Сонаты призраков», и далее эта пьеса встречается в послужном списке режиссера 5 раз. Очевидны и смысловые параллели: сновидческое пространство, война полов, вера на грани безумия или же фаустовский богоборческий вопрос, на который следует горький шутовской ответ – стриндберговские ветры и вправду продувают просторы «Земляничной поляны», «Вечера шутов», «За зеркалом», «Сцен из супружеской жизни», «Молчания», «Осенней сонаты» и т.д. Даже знаменитый бренд Мастера: финал «Седьмой печати», где по диагонали экрана выстроились в замысловатом танце все персонажи, а впереди других пляшет Смерть, отсылает к названию известнейшей пьесы шведского бунтаря. К тому же еще в советские годы было замечено, что от своего великого соотечественника, реформатора театра Бергман «воспринял и ряд формальных приемов драматургического построения...»⁷. Очевидно, что в конце 1940-х драматические тексты Бергмана казались продвинутым критикам безжалостно старомодными, а их автор – не более, чем одним из многочисленных эпигонов короля скандинавской драмы...

Но так ли просты отношения молодого Бергмана и великого Стриндберга? Был ли Ингмар лишь верным учеником? В глубоком и умном очерке о мире художественных идей Бергмана киновед Виктор Божович обратил внимание на фильм «Тюрьма» (1948). Мне кажется, эта малоизвестная картина принципиальна для раннего Бергмана, однако, анализируя ее сюжет, автор очерка сосредотачивается на социальном аспекте: «Тюрьма» как

³ Бергман И. Латерна Магика. М.: Искусство, 1989. С. 23.

⁴ Автор высказывания: Гуннар Оллен. Цит по. Бергман И. Картины. Москва-Таллинн: Alexandra, 1997. С. 146.

⁵ Бергман И. Латерна Магика. Цит. изд. С. 62.

⁶ Там же. 76.

⁷ Божович В.И. Ингмар Бергман // Божович В.И. Современные западные кинорежиссеры. М.:Наука, 1972. С. 99.

замкнутое пространство, где для молодых героев нет серьезных жизненных перспектив... Для меня же этот фильм, где «...впервые Бергман выступил одновременно и как режиссер и как автор сценария (до этого он делал свои картины по чужим сценариям или по литературным произведениям)»⁸, интересен именно с точки зрения отношений Бергмана с идеями его великого соотечественника – Стриндберга.

Сюжет этой картины на первый взгляд схож с «8 1/2» Федерико Феллини: это кино о том, как режиссер снимает кино. Однако в отличие от снятого через двенадцать лет шедевра Феллини, «Тюрьма» наполнена свирепой серьезностью: борьба ведется здесь на поле идей. В картине нет титров, все начинается с длинного плана: с горы по хлюпающей грязной дороге спускается некто в черном; проходя сквозь невзрачные ворота, странный прохожий в длинном пальто и шляпе оказывается перед бараком, напоминающим концлагерь. В следующем кадре ситуация опрокинется, но от этого не станет более органичной: оказывается, в съемочный павильон к молодому режиссеру пришел его школьный учитель математики – Пауль. Этот полубезумец предлагает своему бывшему ученику Мартину, ваяющему сладенькую малобюджетку о превратностях любви, снять шедевр: фильм про ад. Монолог закованного в черную пару учителя (!), выпущенного недавно из психиатрической больницы (!), окончательно убеждает нас в том, что перед нами простейшая аллегория. На съемочную площадку к начинающему Ингмару Бергману явился призрак его учителя и кумира Августа Стриндберга с

программным указанием, как и о чем надо снимать кино.

Итак, миром теперь правит Дьявол: «Фильм начинается с того, что Дьявол делает заявление... <...> Жизнь являет собой страшную, но сладострастную дугу от колыбели до могилы, огромный хихикающий шедевр, прекрасный и отвратительный, безжалостный и бессмысленный». На вопрос молодой актрисы: «А Бога что, отменили?», учитель, разумеется, отвечает: «Бог умер, побежден или что-то в этом роде. Ведь так проще думать, не правда ли?». От имени Дьявола учитель готов ответить на все вопросы иронизирующей, хотя и слегка опешившей съемочной группы, молодому поколению, «у которого даже хаоса не осталось», он советует, не долго думая, покончить с собой... Короче говоря, Учитель дает внятную тему для картины Ученика: «Дьявол правит адом по имени Земля».

Много лет спустя Бергман напишет о «Тюрьме», снятой, кстати сказать, по его оригинальной новелле «Правдивая история»: «Долгое время я вообще никак

⁸ Божович В.И. Ингмар Бергман // Божович В.И. Современные западные кинорежиссеры. Цит. изд. С. 102–103.

Ингмар Бергман



Европа и Россия

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 очертания⁹. Эти-то «очертания», с моей точки зрения, картина приобретает в контексте размышлений Бергмана о природе драматизма, о том, какова может быть драма мира не только без Бога, но и без модернистского хаоса? Иными словами, как должна развиваться европейская драматургия в середине XX века? Кто должен быть ее героем? Вопрос этот, как уже говорилось, в первом кадре ставится ребром перед молодым режиссером Мартином – и возрастом, и даже повадкой схожим с автором «Тюрьмы» – Бергманом.

Кстати, мы так и не узнаем, чем кончился визит безумного математика на малобюджетную студию, зато оказавшись вдруг в квартирке хихикающих над его идеями приятелями Мартина – Томасом и Софи. С этого момента и вплоть до финального кадра, где Учитель придет проверить, как начинающий кинематографист воплощает его идеи, сюжет фильма как будто скользит между жизнью и воображением режиссера, а зритель так и не придет к ясности относительно реальности того, что случилось в картине. Однако с точки зрения конфликта смысловые акценты здесь расставлены предельно архитектурно. Реакция на предложение Учителя «раздваивает» Ученика: благополучный Мартин продолжает снимать картонную романтическую историю, и два ассистента в тесном павильоне раскачивают лодку, а третий – по

свету – наводит блики на лицо сидящей в ней героини, когда та мило рассуждает о душе.

А приятель-журналист Томас как будто принимает вызов Учителя: он пишет физиологический очерк о том, что такое ад на земле.

О, этот постоянно хмельной красавчик-журналист как будто носит на груди все знаки отличия героя стриндберговской трилогии «На пути в Дамаск»: он стремится, к примеру, перекроить мир на свой лад, начав, разумеется, с собственной жены. Осознав, что милая Софи к его вселенскому беспокойству относится с плохо скрываемой иронией, он предлагает ей – не больше не меньше – двойное самоубийство! Потерпев полное фиаско в попытке пересоздать или убить жену, Томас находит новую жертву: притворившись клиентом, он берет интервью у юной проститутки и далее пытается вмешаться в жизнь Биргитты-Каролины. Неожиданно оказывается, что не о нем, а о ней и будет фильм Бергмана. Как будто в ответ на вызов Учителя Бергман снимает невыдуманную историю красавицы, семнадцатилетнего белокурого ангела, телом которого с ее полного согласия торгует жених-почтальон. Вот уж воистину, в душе этой простодушной девушки нет хаоса, наоборот – полнейшая гармония. Биргитте нравится встречаться с богатыми клиентами, а ее жениху нравятся деньги, которые отдает ему невеста. Сюжет, как заметил двадцать лет спустя его автор, состоящий из «безудержных перепадов между необузданной сентиментальностью и настоящими чувствами»¹⁰, основан на реальной «правдивой» истории.

⁹ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 151.

¹⁰ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 144.

Pro memoria

Вот и первый ответ Бергмана Учителю: взамен абстракций – жизнь без прикрас. Вместо математических рассуждений – случай. Истеричный, болезненно реагирующий на все, что происходит с ним и с миром, журналист Томас в лучших традициях прошлого века решает «спасти» героиню своего физиологического очерка (в фильме девушка буквально называет его Спасителем), но – пробудив душу в наивном и уже косвенно виновном в тяжком грехе детоубийства создании, лишь вынуждает Бирггитту возненавидеть и убить самое себя. И она-то – в отличие от вечно пьяного Томаса – совершает самоубийство. «Дорис Сведлюнд (шведская актриса, 1926–1985) в роли Бирггитты Каролины ... хороша, – вспоминал Бергман спустя много лет, – Мне было важно, чтобы она не выглядела шведской кинопотаскушкой. Ведь «Тюрьма» – драма о душе, и Дорис и есть душа. Она светит собственным загадочным светом»¹¹.

Здесь нащупывается (пока лишь пунктирно и непоследовательно) мощное выразительное средство – будущая «визитная карточка» Бергмана-драматурга. Молчание. Перед самоубийством героиня «Тюрьмы» «сделалась молчуньей» – в отличие от болтливого, слепленного по стриндберговским лекалам Томаса, который в финале напоминает в лучшем случае пародию на Неизвестного из трилогии «На пути в Дамаск».

Так этот наивный и вместе с тем чрезвычайно запутанный, местами грубовато «сколоченный» и скатывающийся к развесистой мелодраме, а порой умственно-многозначительный, фильм содержит весьма примечательный поединок начинающего кинорежиссера и

великого драматурга-предшественника. Отказываясь от сюжета о правящем «землею по имени ад» Дьяволе, молодой режиссер предлагает сюжет о душе в мире без Бога, и этот сюжет имеет трагический финал. Хотя считается, пожалуй, лишь намеренье режиссера. Реальный итог «Тюрьмы» вызывал, вероятно, недоумение публики: зло осталось ненаказанным, героиня закололась кинжалом, журналист вернулся к интеллектуалке-жене, а режиссер вновь повстречал старого учителя математики, чтобы объявить, что снять его сюжет попросту невозможно, поскольку возникает слишком много вопросов, а кому их задавать, если небеса пусты?

С годами концепт Бергмана-драматурга будет сформулирован более четко: небеса пусты, но душа не покинула человека. Наивный порыв проститутки Бирггитты Каролины имеет значительные последствия. Ни Антониус Блок, Рыцарь из «Седьмой печати», ни Пастор Эрикссон из «Причастия», ни профессор Борг из «Земляничной поляны», ни драматическая актриса и бродячий фокусник Фоглеры – герои «Персоны» и «Лица» – не готовы спокойно жить под руководством «сносного дьявола», нет, герои Бергмана предпочитают бродить в потемках в поисках иной истины, «высшей идеи», но только свежей, которая пришла бы на смену «мертвому Богу». Такие герои заставляют нас вспомнить о драматургии другого скандинавского короля – Хенрика Ибсена.

Уже в начале 1950-х Бергман оказался облучен ибсеновскими драмами: «Будучи директором театра в Мальме, взялся за «Гедду Габлер» Ибсена, потому что, Гертруда Фрид,

¹¹ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 157.

Европа и Россия

одна из немногих гениальных актрис шведского театра оказалась на сезон без серьезной работы. С известной долей отвращения принялся я работать над пьесой и обнаружил за маской натужно-блистательного архитектора лицо поэта. Увидел, как запутался Ибсен в своих интерьерах, своих объяснениях, искусно, но педантично выстроенных сценах, репликах под занавес, своих ариях и дуэтах... Но за всем этим внешним нагромождением скрывалась одержимость саморазоблачения, бездонность которой превосходила стриндберговскую»¹². «Лицо поэта» под маской «квинтэссенции ибсенизма»: социальности и интеллектуальной аналитики – обнаруживают сегодня многие ибсенисты, видящие в великом норвежце «...не моралиста, не социального обличителя и тем более не психолога, предвосхитившего Фрейда, но прежде всего драматурга-поэта, чье творчество обладает непреходящей художественной ценностью»¹³.

Дело даже не в том, что с начала 1950-х в картинах Бергмана с легкостью можно обнаружить ибсеновские мотивы, к примеру, сюжет «Зимнего света» («*Winter light*», в русском прокате: «Причастие», 1962) – построен, как мне кажется, на подсознательном диалоге с «Росмерсхольмом». Действительно, в центре этой прославленной картины пастор-отступник, вокруг которого плетут сети две женщины – мертвая и живая. Но если у Ибсена живая Ребекка вдохновляет и притягивает Росмера, а мертвая Беата – лишь взывает к совести, то у бергмановского Пастора все наоборот: живая подруга тщетно и нудно взывает к совести, а мертвая жена представляется утерянным

раем. Вместе с ее смертью утеряна вера в Бога, в себя, в какой-либо смысл. Пастор Росмер отрекся от веры публично, пастор Эриксон – внутренне, продолжая мертвенный ритуал службы в затерянном в снегах поселке. Росмер осужден публично, Эриксон осудил себя сам, когда не смог освободить прихожанку от иррационального страха смерти. Герой Ибсена, наивно желая исправить мир, сеет хаос. Герой Бергмана, умом желая добра, сеет зло. Но главное, на мой взгляд, не в этом сюжетном диалоге, а в том, что в «Причастии», также как в пьесе Ибсена возникают «белые кони» – зоны неопределенности, нечто, что не подлежит объяснению, а потому волнует. Притом, что здесь Бергман – тоже «блистательный и натужный архитектор» – тщательно и умело «вбивает гвозди» в промасленные бревна композиции, и когда в финале «Зимнего света» на вечерней службе в пустой церкви нет никого, кроме служки, органиста, самого пастора, да его подруги, однако служба идет, это – закономерно... Есть порядок вещей, есть зимний свет, бьющий из окон церкви, но он освещает лишь небольшой участок земли, окруженный молчанием холодного леса, и, разумеется, темных небес.

Так, на рубеже 1960-х в фильмах Бергмана появляется знаковая фраза: «Небеса молчат». Герой «Лица» (1958) – фокусник Фоглер (Макс фон Сюдов), например, не прочь подзаработать, замечая «молчащего Бога», он поддерживает трюкачеством фокусника стремительно теряющего рейтинг у жителей Земли Всевышнего. Впрочем, у Бергмана, как и у Ибсена, при почти навязчивой архитектурности драмы, не может

¹² Бергман И. *Латерна Магика*. Цит. изд. С. 73.

¹³ Юрьев А.А. *Мистерияльная трагедия Хенрика Ибсена*. СПб.: Санкт-Петербургская Государственная Академия Театрального Искусства, 2013. С.5.

Pro memoria

быть однозначности. Несет ли фокусник Фоглер свет или зарабатывает на жизнь? Похоже, у самого автора «Лица» нет уверенности в какой-либо версии: «Мы бы могли увидеть Бога – если бы в его фокусах действительно что-то было», – утверждает главный враг фокусника – доктор-позитивист. Еще одна еще одна важнейшая вещь – молчание – теперь уже сознательно отрабатывается в драматургии «Лица»: небеса молчат и человек молчит вместе с ними – «господин Фоглер лишен дара речи».

Молчание – ритмический, композиционный и смысловой прием, наделяющий героя Бергмана не только исключительностью, но и благородством в первоначальном, аристотелевском смысле. «Благородное направление воли» еще не вполне присуще фокуснику Макса фон Сюдова, то сбрасывающему, то надевающему маску молчания, но его однофамилица, драматическая актриса фрау Фоглер уже «несет» свое молчание предельно добросовестно и совершенно бескорыстно. Героиня Лив Ульман впадает в безмолвие как в кому, в «Персоне» (1963) найденный в первых работах драматургический прием осмысливается автором в полной мере. От «Лица» к «Персоне» (снятой через пять лет) переходит имя молчащего героя, но видоизменяется мотив его исключительности: «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», – запишет в дневнике Элизабет Фоглер.

Интересно, что сценарий «Персоны» Бергман пишет практически параллельно работе над «Геддой Габлер», на этот раз он ставит спектакль в столичном Драматене, которым к тому же и руководит. Было бы наивно, конечно, отыскивать мотивы ибсеновской «Гедды» в истории отношений молчащей актрисы и ухаживающей за ней медсестры, но – как ни странно – в репликах рассыпаны почти дословные цитаты из этой пьесы: «Можно ли жить, не разговаривая свободно?», «Так не делают» и др. Интересно и то, что в странных нарезках разнородных кадров пролога «Персоны» Бергман цитирует снятый много лет назад для «Тюрьмы» клоунский номер.

Драматургия «Персоны» категорически не архитектурна, две героини в пустынном северном пейзаже мучительно преодолевают: сестра Альма – молчание актрисы Элизабет, а сама Элизабет – мир, где не осталось «даже хаоса». «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 Элизабет Фоглер в больничной палате»¹⁴. Субстанциальный конфликт развивается самым причудливым образом, медсестра (Биби Андерсон) на протяжении всей картины делает отчаянные попытки «услышать» молчание своей больной. Так межличностное становится метафизическим, а драматург получает возможность высказать то, о чем, казалось бы, говорить уже неприлично: сжимая и разжимая в руке фото поднявшего руки мальчика



Ингмар Бергман

¹⁴ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 61.

Европа и Россия

из варшавского гетто, героиня Лив Ульман бунтует против «мира сносного дьявола», она отрицает этот мир своим молчанием и им же заражает партнеров и зрителя. Написанная в период болезни и кризиса, «Персона» стала не только одной из принципиальнейших картин мастера, но и определенной вехой в его отношениях со скандинавской драмой: содержательно Бергман все больше удалялся от Стриндберга и приближался к Ибсену.

Оставляя за своими героями право на пафос, художник Бергман не мог не чувствовать то, что понимал в начале 1960-х каждый европейский гуманитарий – отчуждение слов от смыслов, когда прежде, чем стать репликой, то или иное слово прошло «через множество употреблений, через множество рук, оставивших на них неизгладимые следы, вмятины, трещины, пятна...»¹⁵. Но дискредитация слова не означала для Бергмана дискредитацию смыслов, формой экспрессии для самых важных из них он сделал молчание. «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»¹⁶, – возможно позднейшее замечание Бергмана о фильме звучит слишком пафосно, однако мы считываем его как понимание мэтром важности драматургического открытия, сделанного при работе над «Персоной».

В отличие от режиссера Томаса, режиссер Бергман рискнул поместить человека в мир, где нет ни Бога, ни даже хаоса, и поиск гармонизирующей мир высшей идеи становится «пуантом» бергмановского героя, и он-то, этот поиск, делает

его одиноким рыцарем, однако это не разновидность Карла Моора или Дон Кихота, этот рыцарь, скорее, пушкинский «рыцарь бедный, молчаливый и простой», рыцарь, молчанием противостоящим социуму, где довольствуются чучелом мертвого Бога или же не плачут по нем вовсе. В этом смысле бергмановский «бунт молчания» продолжает драматургическую традицию античного бунта против судьбы, классицистского бунта чести, романтического бунта чувств, модернистского бунта тела или разума, экзистенциального бунта отчаявшихся одиночек.

В истории драматургии возникают иногда странные замещения. Так, русская трагедия была создана по сути не в драме, а в прозе, русская трагедия это романы Достоевского и Толстого. Так и после сартровского героя, героя экзистенциальной драмы – казалось, что никакого иного – наполненого смыслом – протагониста придумано не будет. Однако в кинодраматургии Бергмана мы можем его найти, это – *homo elinguem*, человек молчаливый. И бергмановский герой встраивается в ряд протагонистов европейской драмы

Путь Бергмана-драматурга был странен и непрямым: лишь отпечатанные на пленке его истории обретали статус новаторских драматических сочинений, однако их проникновение на сцену долгие годы сдерживалось железной авторской волей, запрещающей иные интерпретации. Теперь же, когда затворник Форе уже не властен над своими опусами, как знать, возможно, «Персона», «Лицо» или «Причастие» обречены на долгую сценическую жизнь.

¹⁵ Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Поэтика, семиотика. М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 14.

¹⁶ Бергман И. Картины. Цит. изд. С. 67–68.