

(Окончание. Начало на 1-й стр.).

Получив причитающиеся удары, следовало поцеловать отцу руку, затем произносились слова прощения, с души падал тяжкий камень греха, чувство освобождения и милосердия проникали 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, обрызгавшее 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 научиться за коюки, 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 копы 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» резвится в сумеречной стране. К тому же в нем использованы и обгабрынные 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 непрерывной боли, в вечно запуганных взаимоотношениях. Они впадают друг в друга зубами, пожирают души друг друга.

На краткий миг их муки притупляются — когда в кукольном театре играют «Волшебную флейту». Музыка дарит несколько мгновений мира и покоя.

Камера панорамирует на лица всех присутствующих. Ритмизация текста — код: Па-м-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, разражается 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 группы, 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 маркизетты». Обнаружив во сне, что его жена убита, он говорит: «Зеркало разбито, но что отражают осколки?»

У меня до сих пор нет подходящего ответа.

Думаю, что «Персона» в высшей степени связана с моей деятельностью на посту руководителя «Драматена». Это опыт стал своего рода стимулятором, подстегнувшим быстрое созревание и жестокий и самоочевидный способ 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 полярности к «Свенск фильминдустри» и еще одним доказательством моей удручающей неспособности нажать на тормоза.

Меня назначили руководителем «Драматена» в Рождество 1962 года. Мне следовало бы немедленно известить СФ о том, что все предполагаемые съемки на неопределенное время откладываются. Как это мне печально, но я не счел возможным или разумным остановить съемки, подготовка к которым велась так долго.

Приспосаблившись бесстрашному оптимизму и необъяснимому желанию 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 никак 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 бинение 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 красивые фонари, цифры посещаемости поползли вверх. Я вынес даже два сокровищных провала, которыми завершился сезон. В одну и ту же июньскую неделю 1964 года состоялись мои премьеры: в «Драматена» по пьесе Харри Мартинсона «Три ножа из Вей» 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 Гартруд Фрид и «Дон Жуана» Мольера. Но сопротивление и в доме, и вне его крепло. В конце сезона «Драматена» предпринял превращающуюся в сплошной кошмар поездку в Эребру на открытие нового театра. Люди вокруг умирали или тяжело заболели. У меня у самого температура подскочила до 39°, 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 Софиехеммет, 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. Из этого что-нибудь выйдет, но попытаться-то мы можем!»

Позтому в апреле 1965 года я взялся за перо. Происходило это на фоне плохо выключенного воспаления легких. Но было такти и следствием смрадного обострения, которому я подвергся в своем руководящем кресле. Я задумался: а почему я, собственно говоря, занимаюсь этим? Почему меня это волнует? 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 асских неврозов. Я обладал способностью запрягать демонов в танк. Они были вынуждены приносить пользу. И в то же время наедине мучили меня и сбивали с толку. Директор блошиного цирка, как известно, дозволяет артистам сосать свою кровь.

Итак, я пребывал в Софиехеммет. Постепенно я стал понимать, что моя деятельность в качестве руководителя театра мешает творчеству. Я гонял двигатель на высоких оборотах, и двигатель изрядно расстряс кузов. Посему требовалось написать нечто такое, что избавило бы меня от ощущения ничтожности и топтания на месте. Это эмоциональное состояние довольно точно отражено в наблюдениях, записанных мной при получении голландской премии Эразма. Я назвал этот опус «Змеинная 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 это настоятельное 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 вызывают слишком мало интереса к моей персоне.

Когда действительность оказывалась недостаточной, я принимался фантазировать и развлекал ровесников невероятными историями о моих тайных подвигах. То была опасная ложь, которая неизменно опровергалась трезвым скепсисом окружения. В конце концов я вышел из общего круга, сохранив мир грез для себя одного. Довольно скоро ищущий общения, одержимый фантазиями ребенок превратился в оскорбленного, извращенного праздного мечтателя.

Но праздный мечтатель является художником только в своих мечтах.

То, что моим способом выражения станет кинематография, было вполне самоочевидно. Я достигал понимания на языке, обходящемся 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 избегающим контроля интеллекта.

С долго сдерживаемой детской жаждой я набросился на своего медведя и двадцать лет без устали, в каком-то неистовстве передавал свои, чувственные переживания, фантазии, приступы безумия, неврозы, пудороги 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 умалять того, что у меня случайно получилось. Искусство как самоудовлетворение может, безусловно, иметь определенное значение — в первую очередь для художника.

Таким образом, если быть до конца откровенным, я воспринимал искусство (не только кинематографическое) как нечто несуществующее.

Литература, живопись, музыка, кино и театр сами začínают себя и сами себя производят на свет. Возникают и исчезают новые мутации, новые комбинации, дви-

«То, что моим способом выражения станет кинематография, было вполне самоочевидно. Я достигал понимания на языке, обходящемся 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 избегающим контроля интеллекта».

Идея этой книги возникла у Бергмана, когда он завершил предыдущее свое сочинение «Латерну Магину», переведенную на многие языки, в том числе и на русский. (Издательство «Искусство», 1989 год). Но «картины» будут интересны и тем, кто хорошо знаком со знаменитым режиссером театра и кино, и тем, кому детальное знакомство еще предстоит. Даже ставшие классическими его фильмы в новых бергмановских размышлениях предстают по-новому. Эта книга Бергмана, как и прежде, увлекает напряженной работой мысли и точным словом. В последнее время нас все чаще пытаются погрузить в одну «нухну», то в другую. (Наши режиссеры, актеры, критики обращаются друг к другу со взаимными претензиями и обидами). Бергман продолжает работать. Его книга тоже «нухна», но исключительно творческая. Там тихо и уютно. Там подкидывает читателю неутомимый Мастер и все те, кому он справедливо полагает своим соавторами. Публикацию «Картин» начинают с 1-го номера 1993 года журнала «Искусство кино».

Виктор ГУЛЬЧЕНКО.

Ингмар БЕРГМАН

КАРТИНЫ

жени извне кажется нервозно-жизнедеятельным — величественное рвение художника спроецировать для самих себя и для все более скукающей публики картину мира, уже не интересующегося ни их мнением, ни их вкусами. В немногочисленных заповедниках художников карьеры, считая искусство опасным и потому достойным удурения или контроля. В основном же, однако, искусство свободно, бесстыдно, безответственно и, 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 надену, я убежден в том, что другие обладают более сбалансированным и mildly 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 — любовь. Безразличное, 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.

Я чувствую себя осужденным на длительный срок узнком, внезапно выброшенным в прохот 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, обрастаю веселой или меланхолической занятию. Я пихаю других муравьев, мы выполняем колоссальную работу. Змеинная 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, слабое утешение с точки зрения вечности. Но как основа для художественного творчества в ближайшей несколько лет этого совершенно достаточно, по крайней мере для меня.

Быть художником ради самого себя не всегда прият-



но. 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.

«Змеинная 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. В указанное время никаких газет или журналов. Никаких контактов с Театром.

Не принимать писем, телеграмм и телефонных сообщений.

Визиты домой допускаются по вечерам. Чувствую, что приближается решающая битва. Нельзя больше ее откладывать. Я должен прийти 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 напоями. 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, срастается, как нервы и плоть. Но она не говорит, отвергает собственный голос. Не хочет лгать.

Это одна из первых записей в рабочем дневнике, датированная 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». Ирогущая 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, наметнуть, что это переложить на музыку на 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 близостью. Это лицо Альмы. Лицо Фру Фоглер.

Когда я был мальчишкой, в одном из магазинных игрушек продавали использованную кинематографическую пленку. Она стоила 5 эре метр. Я погружал 30—40 метров пленки на полчас в крепкий раствор соды. Эмульсия растворялась, изображенная исчезала. Пленка становилась белой, невинной и прозрачной. Без картинок.

Теперь тушу разных цветов я мог рисовать новые картинки. И когда потом, после войны, появились рисованные непосредственно на киноплёнке мультипликации Нормана Мак-Ларена, для меня это не было новинкой. Бегущая через проектор пленка, 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 любила и с которым ей тяжело в постели. Потом она выпивает вина, настраивается на интимный лад, начинает плакать и плачет, а объясняет 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 вегетал, шутилка 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 рстачают похвалы за то, что я оказался прав. Я упускаю из виду, что все эти люди — дети, играющие взрослыми. Единственное различие — они забыли, что они, в сущности, дети, или же никогда не задумывались над этим.

Мои родители проповедовали набожность, любовь и смирение. Я стерлся изю всех сил. Но пока в моем мире существовал Бог, я не мог даже близко подойти к своей цели. Смирением было недостаточно смиренным. Любовь в любом случае — намного слабее любви Христа, святых или даже моей матери. А набожность — отвращена 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 на Урне в мае. Я приближаюсь к сути как «Персоны», так и «Змеинной 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. Правда растворилась, исчезла или в худшем случае превратилась в ложь.

Мое искусство не в состоянии переварить, преобразить или забыть того мальчика на фотографии. И объятого 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 воодушевлением — порнография ужаса. Но мимо этих фотографий мне не пройти никогда. Они превращают мое искусство в трикошество, 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 продолжу 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 на конец, основная задача моей профессии — зарабатывать себе на жизнь, и до тех пор, пока никто не ставит этот

факт под сомнение, я буду из чистого чувства самосохранения продолжать создавать себя.

«И мне казалось, что каждая интонация моего голоса, каждое произносимое мной слово было ложью, упрямством в пустоте и гонимости. Существовал единственный способ спастись от отчаяния и краха. Замолчать. За стеной молчания обрести ясности 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 игриво приближение, не больше.

И вот, на завершающих страницах рабочего дневника появляется решающая вариация.

После бурного объяснения — наступал вечер, потом ночь, Альма засыпает или собирается заснуть, но вдруг в комнате как будто кто-то зашевелился, словно туда вошла туча, Альма парализовала ее. Ее словно бил космический ужас, и она сползает с кровати, чтобы пойти и блевать, 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 характеристиками. 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 напротив друга, они разговаривают, играя интонациями и жестами, они мучаются, позорят, испытывают друг друга, они смеются и рзвзятся. Это зеркальная сцена.

Их объяснение — сдвоенный монолог. Монолог, идущий, так сказать, с двух сторон: сначала его произносит Элисабет Фоглер, в потом сестра Альма.

Первоначально мы с Свенном Нюквистом собирались дать обычный свет Лив Ульманн и Биби Андерссон. Но получились плохо. Тогда мы решили одну половину лица затенить полностью — даже без выравнивающего света.

Затем было уже вполне естественно в заключительной части монолога скоординировать освещенные половины лица, так чтобы они слились в одно лицо.

У большинства людей одна половина лица обычно мимовиднее другой. Соединенные нами полусовещенные изображения лиц Лив и Биби показывали их менее выгодные половины.

Получив из лаборатории сдвоенную копию фильма, я спросил Лив и Биби зайти в монтажную.

Биби ошеломленно восклицает: «Лив, как ты странно выглядишь!» А Лив говорит: «Но это ведь ты, Биби, и какая чудная!» Обе спонтанно не признали свою менее привлекательную половину лица.

Сценарий «Персоны» не похож на обычный режиссерский сценарий.

Работа над режиссерским сценарием, ты затрагиваешь и технические проблемы. Пишешь, так сказать, партитуру. После чего остается разложить отдельные инструменты по пиюитрам, 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 раскачались. 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 выиграл 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, поддерживающими меня во всех перипетиях.

Осенью я вернулся в «Драматена». И это было точно возвращение на галерею. Я ощутил разницу между бессмыслицей административного излучения и свободой на съемках «Персоны». Однажды я упомянул, что «Персона» не стала мне жизнью. Это не преувеличение. Если бы у меня не хватило сил, я бы, по все 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 поности, вложенное в меня еще с тех пор, как я потел в качестве сценариста-негра в «Свенск Фильминдустри».

Сегодня мне кажется, что в «Персоне» — и позднее в «Шепоте и криках» — я достиг своего предела. Что я свободно прикасаюсь к бессловесным тайнам, выявлять которые способен только кинематограф.

Перевела со шведского А. АФИНОГЕНОВА.