

# П СЕДЬМАЯ Ч А Т Ь

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Нескольким поколениям зрителей критики внушали, мягко говоря, преувеличенное представление о клубящемся мраке кинематографа Ингмара Бергмана.

Что тогда говорить о «Седьмой печати» (1956), которая — по внешним признакам — идеальная иллюстрация к такого рода интерпретациям. Средневековье, чума, беснующиеся флагелланты, юная ведьма под пытками, мародеры, безглазые трупы. И партия в шахматы между вернувшимся из крестового похода рыцарем Антонием Блоком с острым, проклятым лицом Макса фон Зюдова и Смертью в черном плаще со смертельно

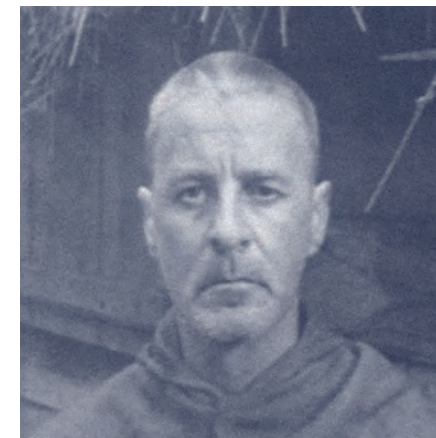
бледным лицом (простите за дурацкий каламбур). Блок искал Бога (в палестинских песках) и дьявола (в пустых от боли глазах девочки-ведьмы). Искал и не находил. Смерть увела за собой почти всех героев. Но что Смерть? Она не добрая, не злая, у нее нет тайн. А критики печалились: «Антоний Блок приходит к вполне экзистенциальному выводу, что «вся наша жизнь — один бессмысленный ужас». В ловушку мифа о мрачном Бергмане попал и Андрей Тарковский. Его завещание, фильм «Жертвоприношение», снято с помощью людей, работавших с Бергманом, степень отчаяния в нем зашкаливает, но все это — мимо. Дух Бергмана определяют не метафизические беседы и не серый камень фьордов, а что-то другое, Тарковскому не поддавшееся.



Первый удар по стереотипу восприятия Бергмана — его собственные воспоминания. Логично было бы ожидать проповеднического тона, размышлений о судьбе человечества, грехе, искуплении. Вместо этого — подробности романов между режиссером и актрисами, вполне «средневековые» в своей плотской смачности. Например, на съемках одного из фильмов раскованность достигла такого масштаба, что вся киногруппа в одночасье обнаружила у себя признаки нестрашного, но досадного заболевания, передающегося половым путем. И когда Бергмана спрашивали об образах бродячих актеров в его фильмах, он говорил о своей любви к вольному духу средневековых труп, который, возможно, культивировал и на своих съемочных площадках. И о работе над «Седьмой печатью» он всегда рассказывал лишь всякую забавную чепуху. Например: «Место казни располагалось чуть дальше во дворе, снимать можно было только в одном направлении, так как с других сторон виднелись дома. Когда я решил проверить костер, ребяташки, сидевшие на заборе, закричали: «Эй, когда будет казнь?». «Мы начинаем сегодня в семь», — ответил я. Тогда один малыш сказал: «Пойду, спрошу у мамы, можно ли мне задержаться сегодня подольше». «За кадром» слышится довольный смех режиссера. Между тем, речь идет об одном из самых, казалось бы, зловещих эпизодов фильма.

Да и в его основе, по словам режиссера, — не какой-нибудь там «напряженный духовный поиск», а «чистая пьеса для упражнений» «Гравюра на дереве», сочиненная им для студентов актерской школы в Мальме. И драгоценна «Седьмая печать» Бергману, главным образом, потому, что он выиграл пари: удачно, очень быстро и крайне дешево справился со сложнейшими историческими съемками. И только во вторую очередь он мельком упоминает, что благодаря фильму избавился (даже не преодолел, а именно радикально избавился) от собственного страха смерти.

Но как только фильм вышел на экраны, он был буквально похоронен под грудой интерпретаций, многие из которых сейчас кажутся ужасающе наивными. Критики, например, неоднократно писали, что Бергман зашифровал в средневековом страхе перед чумой актуальный ужас перед водородной бомбой. Где теперь та бомба, и покажите мне человека, который боится ее в современном мире. Чума в «Седьмой печати», впрочем, тоже не вызывает страха. Это просто одно из условий человеческого существования. Но понять неистребимо оптимистичный





характер кинематографа Бергмана можно только через пластику его фильмов. Название пьесы, «Гравюра на дереве», не случайно и символично. Бергман заранее предлагает относиться к своим героям отстраненно, — не столько как к «живым», сколько как к персонажам некой картинки, гравированной «пляски смерти». Есть повод не «сопереживать» им, а любоваться игрой черного, серого и белого, линией, пятном. Рыцарь Блок сам напоминает Смерти об их «изображенности», неподлинности: идея партии в шахматы на отсрочку смертного часа пришла ему в голову только потому, что он видел подобную партию на картинах, слышал о ней в песнях. Енс (прожженный оруженосец Блока) и столь же циничный богомаз благодушно надираются под незаконченной фреской на тему чумы. Они не видят в ней врат в мир иной или откровения, для них это просто картинка, местами забавная, местами противная. Само появление Смерти для Блока не становится неожиданностью (вроде смертельной болезни, о которой в одночасье узнавали «экзистенциальные» герои кинематографа того времени, лихорадочно принимавшиеся переосмысливать прошлое — «Жить» Акира Куросавы (1952) или «Клео от 5 до 7» Аньес Варда (1962). Шахматная доска давно лежит в его седельной сумке. Да и игра не носит рокового характера: отсрочку можно продлить, просто-напросто смахнув, к превеликой досаде Смерти, фигуры с доски. Но, пожалуй, в еще большей степени, чем персонажи фрески или гравюры, герои «Седьмой печати» — образы средневекового театра. И не столько, как логично было бы предположить, возвышенной мистерии, сколько балаганного, площадного вертепа. Кроме того, что бродячие актеры играют интермедийную роль, подобно шекспировским комическим пьяницам, и проникают лучом света в темном царстве, они еще напоминают о театральной, не совсем серьезной природе происходящего на экране. Лицедействуют, в той или иной степени, все, включая артистически истязающих свою плоть флагеллантов. Енс недоумевает, почему ведьму собираются сжигать ночью: у народа и так мало развлечений, зачем лишать его и этого. Актер Скат разыгрывает собственную смерть, чтобы избежать гнева рогоносца-кузнеца, у которого он увел аппетитную женушку. Сама Смерть — не только являющийся Блоку призрак с лицом, подозрительно напоминающим маску, но и маска, которой Скат собирается пугать благородную публику на представлении в Эльсиноре, и фигурка в толпе пляшущих на фреске богомаза, и риторическая фигура в обращенной к не же-



лающим каяться грешникам речи доминиканца. Впору пожалеть Смерть, которую смертные крутят и так, и сяк, пользуясь ее тенью то ради заработка, то для красного словца. Да разве не актерствует и она сама, прикидываясь порой исповедником в храме, а иной раз и возницей повозки с ведьмой. А в бурлескном эпизоде, когда Смерть усердно пилит дерево, в ветвях которого укрылся Скат, она — самый что ни на есть комедиант, старающийся грубоватыми шутками развлечь публику на деревенской площади. И уходят по горному хребту на фоне высокого неба ведомые Смертью персонажи, словно пляшут, причем нет в этой пляске ничего трагического: склонный к видениям актер Юф умиляется открывшейся его взору картине. Впрочем, а была ли Смерть? Блок, обычно трактуемый (в духе мифа о мрачном Бергмане) чуть ли ни как его *alter ego*, дружно превозносимый за свои «поиски истины», — самый неприятный для режиссера персонаж. Он фанатик, а Бергман их не любит. По его словам, Блок из тех, кто «пристально и как бы мимо людей глядит вдаль на некую, неведомую нам цель. Самое худшее то, что они нередко имеют большую власть над окружающими. Я не испытываю к ним не малейшей симпатии, хотя и верю, что они чертовски страдают». Ну и пусть себе страдает. Возможно, бледный призрак-шахматист — лишь видение фанатика, чей мозг выжжен десятилетней палестинской эпопеей. Сам Блок признается то ли Смерти, подменившей священника в исповедальне, то ли священнику, которого он принимает за Смерть: мы «кузники фантазии в мире призраков». Енс в упор не видит Смерть. Ее зрит только Юф, известный фантазер, рассказывающий своей подруге Миа о финальном дефиле. Еще он видел, умиленный благостным летним утром, Деву Марию, а до того и черта, который красил колеса актерского фургона в красный цвет, пользуясь хвостом вместо кисточки. Только вот следы красной краски обнаружились потом под ногтями самого Юфа. «Вечно ты со своими видениями» — последние слова, которые звучат с экрана, нежный упрек Миа непутевому и доброму фантазеру. Безусловно, Юф и Миа гораздо ближе, понятнее, симпатичнее Бергману, чем Блок. Столь же близок ему и оруженосец Енс с его песенкой о шлюхе и своих встречах с дьяволом, которыми он явно испытывает терпение Блока. В отличие от твердокаменно-серьезного Блока, Енс — человек ироничный. «Нет, он не молчал. Он очень даже разговорчивый», — его ответ на вопрос рыцаря, указал ли дорогу прилегший на обочине человек, оказавшийся мертве-





цом. Енс не задает абстрактные вопросы: он дозирует количество и качество зла в мире, отмеряет саму смерть, словно сохраняя некую гармонию, обязательной составляющей которой является зло. Он мог бы перебить солдат, сопровождающих ведьму на казнь, но это будет бессмысленно: девушка — уже не жилец. Он мог бы убить скользкого Равалья, некогда семинариста, соблазнившего Блока на крестовый поход, а ныне вульгарного мародера. Но слишком много чести: лишь позже Енс пометит его лицо кинжалом. Руководствуясь той же логикой разумного зла, он запретит напоить водой умирающего от чумы Равалья. Перед смертью не напьешься, а вода пригодится «оставшимся».

Енс живет в своем времени, может быть, и чудовищном на «просвещенный» взгляд XX века, но для современников — единственно возможным. Так же и там же живут и Юф с Мией — единственные, кого Бергман пощадил и оставил в живых. Просто-напросто, Бергман никогда не был художником Смерти, каким его слишком часто представляют. Он всегда был художником жизни, объемлющей все — в том числе и смерть.

