



С
Ю
Д
О
В

лилия шитенбург



С
Ю
Д
О
В

лилия шитенбург

автор серии: любовь аркус
автор макета: арина журавлева

CEAN^{NO}IC

«сеанс. лица»
коллекционная серия

ален делон
зинаида пронченко

роман поланский
станислав зельвенский

алан рикман
лилия шитенбург

ларс фон триер
сборник

брэд питт
алексей васильев

рустам хамдамов
сборник

джек николсон
ирина марголина

SHOP.SEANCE.RU

лилия шитенбург

макс
фон
сюдов

п е т е р б у р г
с е а н с
т т х х і і

Ш
64

Шитенбург Л. Макс фон Сюдов. — СПб.: Сеанс, 2022. — 196 с.: ил. — 16+ — Серия «Сеанс. Лица». — ISBN 978-5-6047263-4-1

УДК
791.44.071.2

ББК
85.373(3)

Он играл в шахматы со Смертью. Он изгоял Дьявола. Он был главным врагом агента 007. Макс фон Сюдов (1929–2020) — один из самых прославленных шведских актеров XX века. Прежде всего он известен благодаря многолетнему сотрудничеству с Ингмаром Бергманом. Но его творческая биография не исчерпывается лишь одним этим фактом: актер сделал успешную карьеру в США и Европе, где работал с Вуди Алленом, Дарио Ардженто, Кшиштофом Занусси, Дэвидом Линчем, Сидни Поллаком, Стивеном Спилбергом, Ларсом фон Триером и Уильямом Фридкиным. Книга Лилии Шитенбург — первая русскоязычная (и вторая в мире) монография, посвященная актеру. В ней автор рассказывает, из каких элементов складывается образ фон Сюдова — главного рыцаря киноэкрана. Издание дополняет перевод лекции, прочитанной актером в Авиньоне в 2005 году.

В оформлении издания использованы фотоматериалы из архивов фотобанка ALAMY | ТАСС.

©
2022
Центр культуры и просвещения «Сеанс»

содержание

7	главное
15	человек, у которого был вопрос
16	комедиант
17	лицо
31	бог
43	смысл
49	дьявол
61	стыд
69	пространство
95	причастие
105	никогда не говори «никогда»
121	вечность
139	земляника
141	чума
145	макс фон сюдов. урок мастерства
185	избранная фильмография
194	избранная библиография

φωτ. michael brannas. 1952



главное

лицедей. В профессиональном театре фон Сюдов с 23-х. Дебютировал на подмостках *Dramaten* — одного из старейших театров Швеции. Спустя пару лет познакомился с Ингмаром Бергманом и стал его постоянным актером как в кино, так и в театре — неизвестно, что сильнее скрепляло их творческий союз. Когда в середине 1960-х он начал строить голливудскую карьеру, о сцене не забыл: вплоть до 1994-го почти каждый год выходили спектакли с его участием — и на Бродвее, и в родном Стокгольме. Гамлета, к слову, так и не сыграл. Идти хоженными тропами — не его метод.

КОМЕДИАНТ. Фон Сюдов знал толк в клоунаде, умел и любил быть смешным. К существенной части его экранных появлений так и просится ремарка: «Внутренно хохоча». В актерстве он ценил не только и не столько ремесло, сколь радость игры. Весельчаком при этом не был — у его улыбки сложный абрис, как и у стоящего за ней характера. Непросто смеяться грустными глазами. У него получалось.

КОМЕДИАНТ

РЫЦАРЬ

рыцарь. Роль жизни — Антониус Блок из «Седьмой печати». В пьесе, по мотивам которой поставлена лента, персонаж был второстепенным и не имел реплик. На экране он стал главным героем, а его высеченное из камня лицо организовало весь строй фильма. Осанка аристократа, пронизывающий взгляд и некоторая нездешность сохранились до глубокой старости — фон Сюдов всегда оставался человеком из другой эпохи и человеком из другого материала. Человеком скромности и достоинства. Рыцарей, военачальников, людей чести и бесчестия сыграл десятки раз. Одно из прощальных появлений в кино — в седьмом эпизоде «Звездных войн»: сменив стальной меч на световой, он сыграл джедая-ветерана, последнего в своем роде. Преемника ему не нашлось.

проводник. Первая большая роль на экране оказалась во многом определяющей. Антониус Блок — главный дознаватель божественного в мировом кинематографе. Заданной планке пришлось соответствовать. Не особо распространяясь о своих религиозных взглядах (от роли Иисуса Христа поначалу отказывался именно потому, что религией «особо не интересуется»), он не раз сыграл проповедников, священников, а то и апостолов. Способный исполнить роль и Сына Божьего, и Дьявола, фон Сюдов определенно что-то знал о горних мирах и был отличным штурманом в путешествиях по небесным и подземным чертогам. Неудивительно, что именно его попросили сыграть своего рода Вергилия в сентиментальном и нарядном фэнтези «Куда приводят мечты», а эпилогом к его кино-одиссее стала эпизодическая роль Трехглазого Ворона — затворника и мудреца, свободно перемещающегося между царствами «Игры престолов».

ПРОВОДНИК

злодей. Его голливудская карьера не идет ни в какое сравнение с бергмановским этапом творчества (одиннадцать полнометражных фильмов с 1957-го по 1971-й), но и там есть на что посмотреть. И хотя первое явление Голливуду случилось в образе Иисуса Христа, в истории североамериканского кино фон Сюдов закрепился как вечный злодей. От немногословного киллера в «Трех днях Кондора» и бесчеловечного изобретателя в «Особом мнении» до совсем уж опереточных Эрнста Ставро Блофельда в «Никогда не говори „никогда“» и Минга Безжалостного во «Флэше Гордоне». Он везде ухитрялся блистать и запомниться хотя бы одной, но яркой сценой, жестом, ухмылкой холодных глаз.

старик. Стариков играл с юности. Порой для перевоплощения достаточно было очков и смены походки. В иных случаях, как в «Экзорцисте», где 43-летний он сыграл 70-летнего, режиссер решил пойти обычным путем и прибегнуть к услугам гримерного цеха. Ему были свойственны возрастные роли, они и по сей день сбивают с толку биографов. Но стоило совпасть со своими героями по возрасту в паспорте, и его старцы обрели совершенно иные качества: одновременно властные и беспомощные, пугающие и комичные. Взглянув вечности в лицо, фон Сюдоров присвоил ее и распорядился по-своему.

Подготовил Павел Пугачёв



«экзорцист». реж. уильям фридкин. 1973



в роли антониуса блока в фильме «седьмая печать». реж. ингмар бергман. 1957

человек, у которого был вопрос

Из четырех важнейших «фонов» в истории кинематографа (трое других фон Штрогейм, фон Штернберг, фон Триер) он единственный настоящий: отец, ученый (антрополог, фольклорист), профессор университета в шведском Лунде, — из померанского дворянства, мать, школьная учительница, — урожденная баронесса фон Раппе. Макс фон Сюдов. Впрочем, не Макс — Карл Адольф, Максом он стал после армии, эта армейская кличка, согласно легенде, имеет какое-то отношение к «блошиному цирку», в общем, веселое клоунское имя. Похоже, он практически с самого начала знал о себе кое-что важное. В сердцевине всего, через что ему было суждено пройти, твердел кристалл клоунады. Он прямо смотрел в пустые глаза Бога и дожил до девяноста — по отдельности такое случается, вместе это почти немислимо.

КОМЕДИАНТ

Как-то раз посмотрел «Сон в летнюю ночь». Еще школьником. Этого было достаточно. Дальше был школьный драмкружок, учеба в студии стокгольмского *Dramaten*, дебют в труппе с Ингрид Тулин. На сцену *Dramaten* впервые вышел в массовке «Дэвида Копперфильда», дебютную роль со словами получил в «Эгмонте» Гёте. Первого Пера Гюнта сыграл в 1952-м, сразу после учебы. Первого Генриха IV Пиранделло — в следующем сезоне. Обе эти роли — вместе с шекспировским Просперо — вернутся к нему не раз. Поэт и мечтатель, насмерть схватившийся с ибсеновской «Великой Кривой» (то бишь с космической энтропией), сумасшедший король, который сам выбирает себе иллюзии, и одинокий волшебник, отдавший свою магию за возвращение к людям, — все это до 25, и дальше по кругу (а еще среди прочего Фауст, мольеровский Альцест и Паратов — театральную карьеру фон Сюдоев если прерывал, то ненадолго, возвращался и в *Dramaten*, и в Вест-Энд, и на Бродвей). В 1955-м он перебирается в *Malmö Stadsteater* и встречается там Бергмана. Вместе они сделают «Пера Гюнта» и «Мизантропа». Это только из великого.

ЛИЦО

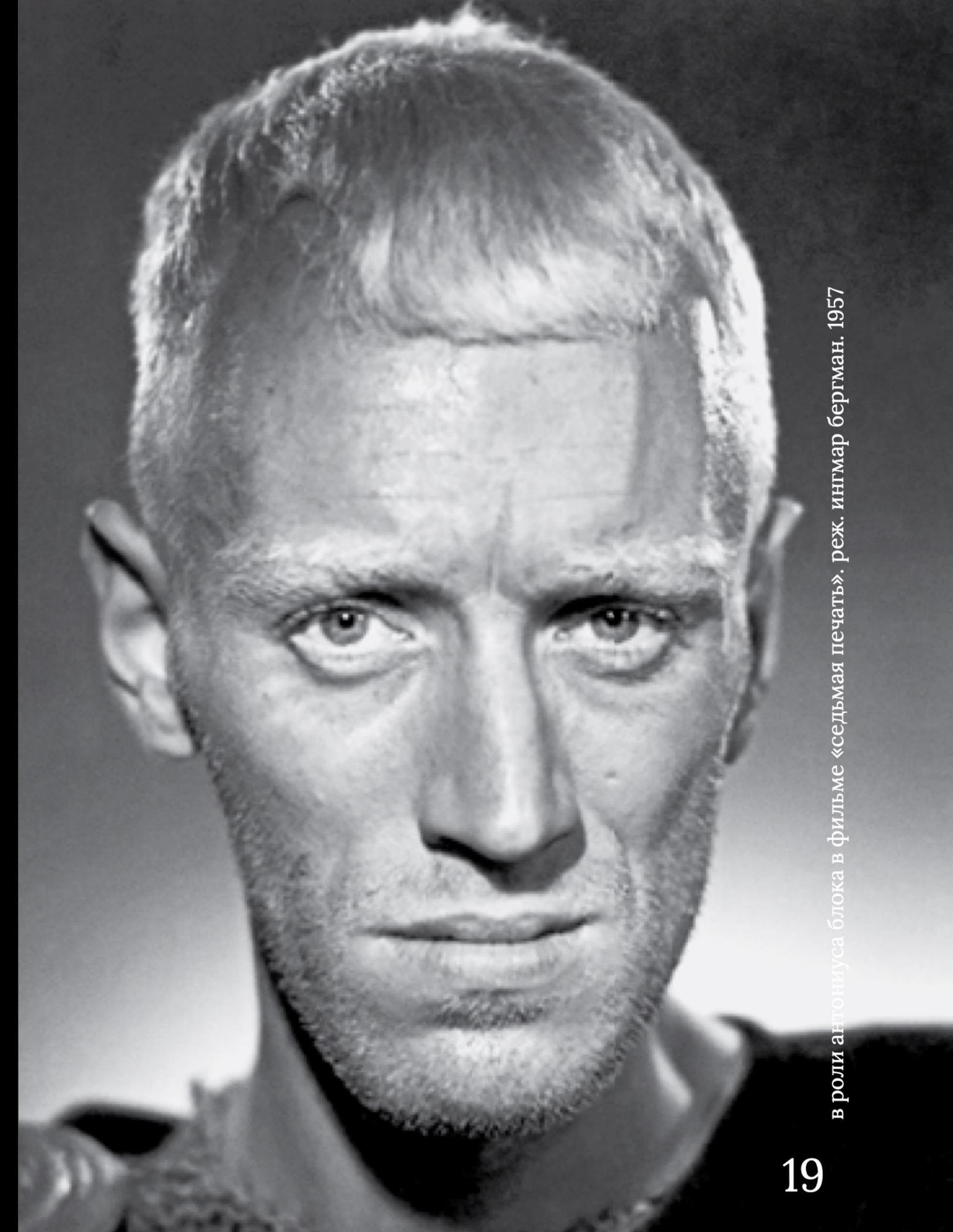
Таких нет. Быть не может. Такие лица, говорят, делали в XI–XII веке, да и то — из камня высекали, по дереву резали. Длинное, узкое, сплошные вертикальные черты, глубокая складка между бровей, все линии — вверх, не лицо — собор. Льдистые северные глаза — стеклышками витража. После Возрождения все уж было не то. Если поверить, что такое лицо может быть у человека, у актера, тогда придется поверить и в горгулью, выбитую в сером камне по соседству, и в длинноносых узколицих святых, и в единорога, да бог весть, во что еще.

...Рыцарь всматривается в лицо замученной ведьмы, чтобы разглядеть в нем присутствие Дьявола, а за ним — возможно — Бога, мы вглядываемся в лицо рыцаря, потому что оторвать глаз невозможно, и кто на кого смотрит, кто кого видит — уже неважно, круг замкнут, взгляд самоценен, кино как есть, железная хватка бергмановского крупного плана.

У рыцаря светлые коротко стриженные волосы, темная, сожженная в Святой земле кожа, светотень Гуннара Фишера делает волосы человека без возраста то ли золотыми,

то ли седыми, глаза — нереально белыми, а линии туго обтянутых кожей скул и высокого лба — подобием архитектурных дуг в куполе храма. Плоти на этих костях почти не осталось за ненадобностью — только дух. Когда доводится вспоминать фон Сюдова, возникает прежде всего он — Антониус Блок, рыцарь из «Седьмой печати» (1957) Ингмара Бергмана. Человек как таковой, инвариант Божьего замысла, даже если не было никогда ни замысла, ни Бога.

Но точно ли это он? Точно ли нет ничего, никого другого? Стоило изменить ракурс, переставить свет, снять грим — лицо становилось молодым, ресницы — белесыми, взгляд — доверчивым, прозрачным, ироничным, жестким — любимым. В «Земляничной поляне» (1957) фон Сюдов появляется на несколько минут в роли необыкновенно услужливого простодушного владельца автозаправки: бесплатно налил бензина Шёстрёму, уважал старика очень. Добавить к простодушию витальности пополам с откровенной глуповатостью — и получается молодой господин Андерссон («У истоков жизни», 1958), будущий (впрочем, несостоявшийся) отец, жизнерадостный трогательный простак: рот до ушей, несуществующие бровки домиком, хороший мальчик очень старается быть мужчиной, у него здорово получается, только горе ему не под силу, Бергман отпустил его из сюжета до известия о смерти младенца.



в роли антониуса блока в фильме «седьмая печать». реж. ингмар бергман. 1957





в роли господина торе в фильме «девичий источник». реж. ингмар бергман. 1960



в роли альберта фоглера в фильме «лицо». реж. ингмар бергман. 1958

Стоило взять это лицо в кавычки романтического грима — вороной парик, демоническая бородка, черные брови вразлет (так выглядел, кстати, и его Альцест в «Мизантропе») — глаза наливались страдающей тьмой, и господину Альберту Фоглеру, магу, не требовалось иных гипнотических приспособлений. В «Лице» (1958) вертикальные линии сдались горизонтали — доминантой стал изгиб рта, резкого, плотно сжатого, презрительного, измученного. Этот кривой рот трагической маски со временем делается фирменным знаком — фон Сюдов даже улыбается обычно с опущенными кончиками, не разжимая губ. У его улыбки сложная траектория — как и у эмоций, которые за ней стоят. Так смеются стоики.

В 1960 году — первый совместный фильм со Свенном Нюквистом. Хозяину Торе из «Девичьего источника» нет никакого дела до собственной красоты, как нет до нее дела березе, которую он вырывает с корнем. Нюквист умел смотреть на фон Сюдова по-особому, видел не только лицо, но и тело — ничего лишнего, никаких атлетических украшений, строгая функциональность, как и в стиле игры. Этой силы — мало, красоты — мало (как мало оказалось красоты и невинности убитой дочери), для оправдания мира нужен Бог, да только где Он, нет Бога — но вот есть источник, чудом

явившийся из-под земли. Худые, соединенные в молитве руки рыцаря превратились в гигантские окровавленные кулаки Торе.

Светотень черно-белого кино 1960-х лепила из лица Макса фон Сюдова престранные формы: актер мог спрятаться, почти исчезнуть за очками в толстой оправе, «сквозь тусклое стекло» из-под них проглядывала сентиментальная, корректная и по-мужски самолюбивая посредственность, искренне страдающая от невыносимых болезненных приступов не до конца привоенной женщины. В «Любовнице» (1962) Вильгота Шёмана (своеобразном «Июльском дожде» и «Любить» шведской новой волны) модные очки, треугольное лицо и изломанный рот арлекина работали как непроницаемая маска безукоризненного офисного клерка. До той поры, пока Биби Андерссон не попыталась сбежать. Маска слетела, и герою фон Сюдова на несколько ослепительных секунд хватило решимости тащить женщину, ее чемодан и ее сомнения вдоль по вагону поезда — с тем выражением упорства и сосредоточенности, с которым не рискнула спорить даже смерть.

В «Причастии» (1962) камера приближается так близко, что гигантский, с внушительными залысинами череп несчастного самоубийцы словно раздувается от ужасающей мысли о Китае, атомной бомбе и грядущем

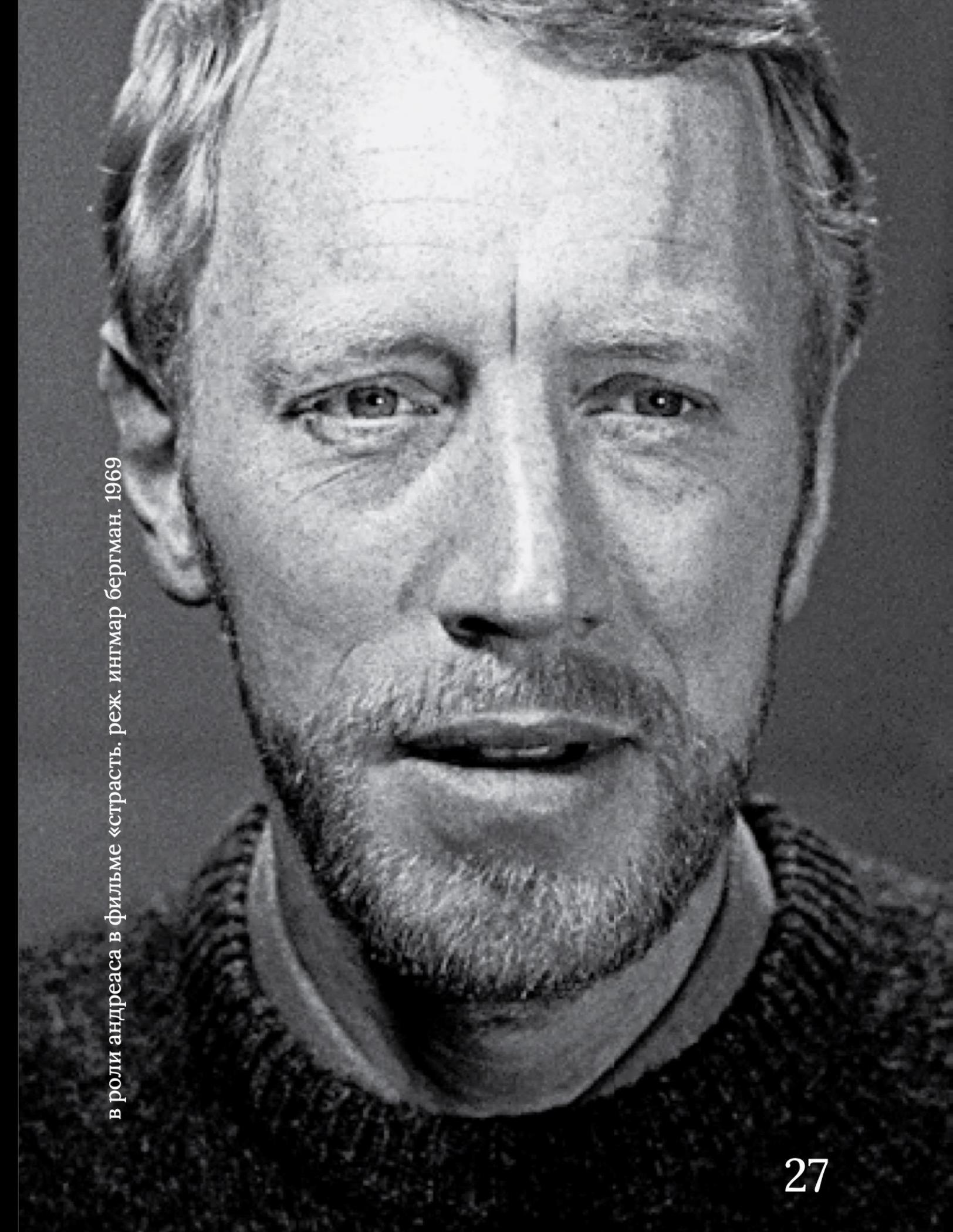
хаосе, маленькие беззащитные глазки моргают из-под детских пуховых бровей, делая из мученика почти урода. Грима требовалось немного — в основном все решала «внутренняя гримировка» и уникальная фотогения, чуткая к любой перемене света и ракурса.

В спорах с Бергманом Нюквист определил, что делать с фон Сюдovým в цвете. В «Страсти» (1969) великая графика лица актера превратилась в акварель. «Не думаю, что через объектив можно заглянуть в душу, это иллюзия, — говорил герой Эрланда Юзефсона. — Я лишь фиксирую взаимодействие различных сил, больших и малых». Фон Сюдov — Андреас, рыжеватый тонкокожий швед, легко краснеет, его внешне неподвижное лицо лишено покоя, «большие и малые силы» соперничают в нем ежесекундно, дрожат в припухших голубоватых подглазьях, волнами внутреннего жара ходят по лбу и щекам, гонят под веки слезы, пульсируют у виска: холодная осень и бесснежная зима, одиночество и страсть, боль, мигрень и сострадание, застенчивость и отвращение, боль, печаль и горечь, ярость, боль, нежность и ужас — и прочие, совсем уж крохотные, безымянные. «Невозможно прочесть все, что скрыто в человеке», — напоминает Бергман. Недостоверность, приглушенность, недостаточность внутреннего текста — залог неотвратимости взгляда. Смотреть, пока не

поймешь, понять невозможно, смотреть. Лицо — такое открытое, такое прозрачное, такое беззащитное — и такое непостижимое.

Когда вечности пришлось немножко потесниться, уступая игре, подчас откровенно легкомысленной, метаморфозам актерского облика не было конца. Утонченный профессор сменялся туповатым краснолицым скандинавом, жесткая щетка армейских усов и ехидный прищур давали кадрового офицера или отважного путешественника, пышнокудрый паричок вел к белокурым бестиям всех сортов, протестантским пасторам и русским шпионам, ясноглазое сосредоточенное простодушие обеспечивало самую надежную маску крестьянина или бродяги, накладные морщины имитировали возраст, собственные — вновь возвращали к вечности.

Каким было лицо Макса фон Сюдова «на самом деле»? Белым. Идеально чистым холстом, белым полотном экрана, лицом идеального актера.



в роли андреаса в фильме «страсть». реж. ингмар бергман. 1969





в роли Йонаса Перссена в фильме «Причастие». реж. Ингмар Бергман. 1962

в роли антониуса блока в фильме «седьмая печать». реж. ингмар бергман. 1957



бог

«Я должен знать!» — в кино Макс фон Сюдов вошел с этой фразой. Рыцарь Антониус Блок должен был знать, что Бог существует. «Не верить, не молиться — знать». Как случилось, что именно герой фон Сюдова оказался главным дознавателем божественного присутствия в мировом кинематографе, молились ли другие менее горячо, не так истово? Быстрее смирялись с ответами или с иллюзией ответа? Или все дело в светотени, благодаря которой облик рыцаря обрел потустороннее свечение? Или в мягкой, доброжелательной манере, делающей ее обладателя таким человеческим, земным — наперекор запредельному свету? Или в парадоксальном сочетании того и другого? Каким он был, рыцарь Антониус Блок?

Очень тихим. (Когда в интервью Макса фон Сюдова спросили о покойных родителях, он так и ответил: «Они были очень тихими».) В театральной пьесе для студентов, из которой вышел впоследствии сценарий «Седьмой печати», Рыцарь был второстепенным персонажем без слов — язык ему отрезали сарацины.

Главным был балагур Оруженосец. А потом камера посмотрела на Макса фон Сюдова и объяснила, кто тут главный. От изначальной безъязыкости персонажа осталась лишь внутренняя сосредоточенная тишина.

Тихий, очень взрослый, такой взрослый, что и сам позабыл, был ли когда-то молодым. Выигравший для себя паузу — миг остановившегося времени, часы без стрелок из соседнего фильма, — ту самую «отсрочку», ради которой сражается в шахматы со смертью. Не ведающий страха, неуязвимый для плотского страдания и невероятно спокойный, продолжающий дышать ровно и улыбаться чуточку устало:

- Спутник докучный.
- Ваш оруженосец?
- Я сам.

Ни ужаса от встречи со смертью, ни ярости, когда смерть обманула (коварно выгнав тайную комбинацию коня и слона). Рыцарь-меланхолик (Гамлета он не сыграл — после «Седьмой печати» это было бы уже лишним). Сплошное «не» и «нет» — чистая аскеза, выразительных средств в обрез, при себе из съестного — полсухарика.

Ни смирения, ни бунта — только вопрос, но уж в этом вопросе — все: каждая мысль, каждый взгляд светящихся глаз, каждый нерв, каждая мышца, каждая фаланга каждого пальца, вцепившегося в церковную решетку, — все в напряжении, все устремлено только туда: «Неужели так уж немыслимо познать Бога? Почувствовать его? Я кричу ему в туманный мрак...»

«Почему фон Сюдов?» — спрашивать так спрашивать. Потому что можно сыграть пароксизм религиозного экстаза, понятно, как это сделать. Но существовать в этом градусе интеллектуального и духовного напряжения, не выходя из границ усталой солдатской расслабленности, неспешно гарцевать верхом по просторам агонии — задача из задач. Рыцарь позволит себе возвысить голос лишь однажды: юная ведьма горит на костре, циник-оруженосец твердит свое: «Кто о ней теперь позаботится? Ангел? Бог? Дьявол? Никто? Никто, господин?» «Не может быть! Нет!» — господин даже не кричит — воет сквозь стиснутые зубы, дрожащий рот свело мучительной судорогой. Снова «нет». Это ничего, это даже неплохо. Пока рыцарь говорит свое «нет», у нас есть отсрочка. Почему Макс фон Сюдов? Поэтому.

Он годился для своей задачи, этот рыцарь, ему хватало сил. С удивлением рассматривал свои длинные

пальцы и улыбался: «Я, Антониус Блок, играю в шахматы со смертью!» Это было почти что весело. Экзистенциализм — веселая, в сущности, наука. В том же 1957-м, продолжая свой путь в многолюдной пустоте без надежды, с экрана улыбнулась знаменитой улыбкой Кабирия. Рыцарь Антониус Блок был слишком застенчив, чтобы улыбаться в открытую, но смерть замечала все:

- Почему ты такой довольный?
- Секрет!
- Ты самонадеян!
- Меня забавляет игра!

Рыцарь был смешлив — не так, конечно, как актер, сыгравший его, но совершенно непреклонно (старинная актерская ремарка «внутренне хохоча» годится для половины ролей фон Сюдова и практически всех интервью). Он шел по следу Бога и улыбался в пути, когда пустота не подступала слишком уж близко, оттого и остался «человеком как таковым», квинтэссенцией — праха или духа, это как смотреть.

...А господин Торе разжимал, наконец, кровавые кулачищи, прикасался к мертвому телу дочери, к руке жены (с нежностью, оттенки которой в игре Макса фон



в роли антониуса блока в фильме «седьмая печать». реж. ингмар бергман. 1957

в роли антониуса блока в фильме «седьмая печать». реж. ингмар бергман. 1957





Сюдова стоят того, чтобы быть классифицированными и описанными особо). Женщинам, живой и мертвой, было не до него. Мужчина отходил на берег ручья, выпрямлялся во весь огромный рост, расставлял ноги шире плеч (в знаковой системе актера важный элемент: человек врастает в землю), тянул руки к небу — и падал, как подкошенный, сгибаясь в три погибели. «Я не могу понять Тебя. И все равно молю о прощении», — Торе был человек простой, его вопросы к Богу безыскусны. Он обещает Господу построить каменную церковь «вот этими руками» — и пробивает воздух растопыренными пальцами: «этими руками», руками несчастного отца, руками мстителя и убийцы, руками человека, у которого есть вопрос, от которого никуда не деться. Сведенные судорогой пальцы напоминают о вырванных с мясом корнях той самой березы — этот человек прорастает в небо, иначе никак.

Иисуса Христа ему предлагали сыграть не раз. Он отказывался, понимая не только сложность, но и моральную двусмысленность задачи (да и Бергман отговаривал от чужих «страстей»), но в 1965-м все-таки согласился. В «Величайшей из когда-либо рассказанных историй» его герой был хорош, как картинка (Голливуд без стеснения добавил живописности актерскому облику), и внешне напоминал Альберта Фоглера, мага и волшеб-

ника, в его рабочие часы, если не принимать в расчет египетский загар, конечно. Этот Христос был необыкновенно добр к своим апостолам, по-отечески снисходя к их физической и нравственной слабости. В общем, своей вечной привилегией — быть на голову выше всех — Макс фон Сюдов и тут распорядился без ущерба для актерского достоинства. На себя настоящего — хотя и не в рост своих возможностей, конечно, — был похож в фильме лишь в считанных сценах. Во время Тайной вечери прикрыл глаза на крупном плане, а еще на берегу, в окружении учеников, посмотрев на них, тихонько хихикнул: «Эх вы, маловеры!» В том, насколько ответ на вопрос рыцаря оказался слабее самого вопроса, разумеется, есть ирония, но не слишком тонкого свойства.





в роли иисуса христа в фильме «величайшая из когда-либо рассказанных историй».
реж. джордж стивенс. 1965



в роли полковника хортица в фильме «пустыня тартари». реж. валерио дзурлини. 1976

СМЫСЛ

«Смотрите внимательно, я буду держать открытым свое лицо, чтобы удовлетворить ваше любопытство, — шептал умирающий актер, глядя в расширенные зрачки Альберта Фоглера. — Смерть — это...» — и отключился, гротескно дернув головой, прервав серию сверхкрупных планов фон Сюдова. Фантастическое лицо фокусника вбирало малейшие движения и черты умирающего, принимало на себя отражение его мук, пытаясь проникнуть вглубь, под кожу, внутрь затухающего взгляда — в самую тайну смерти. Альберт Фоглер не искал Бога — он искал смысла. Этот путь в экранном и сценическом существовании Макса фон Сюдова — из магистральных. И дело не в количестве фильмов «на тему», дело в самой фотогении, в отчетливости жеста — все в его существе требовало определенности, окончательной разгадки, момента истины. «Не верить — знать». Без предупреждения нагрянувшие 1970-е внесли свои галлюцинаторные коррективы. Гарри Галлер — фон Сюдов, писатель, пацифист и степной волк, блуждал по живописным улочкам Базеля, страдая от неполноты бытия

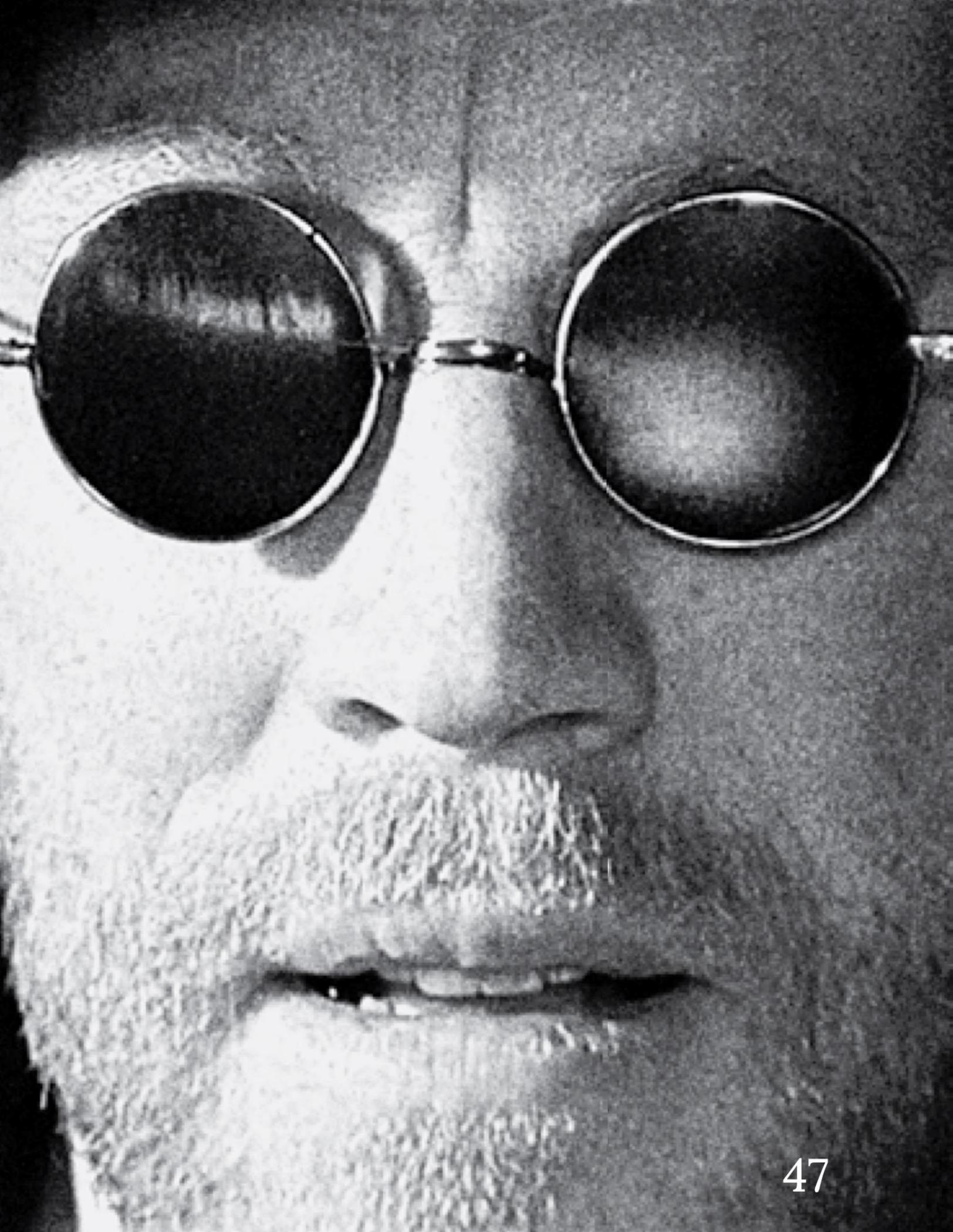
и обдумывая самоубийство, пока молоденькая Гермина — Доминик Санда не протерла ему очки и не указала дорогу в «Магический театр», где все фантазии Германа Гессе и все юнгианские архетипы, наконец, сошлись бы в одном представлении, если бы Фред Хайнс понимал в режиссуре хоть чуточку больше. Он, однако, сообразил, что фильм могут решить крупные планы фон Сюдова, Санда и Пьера Клементи — почти так и вышло. У Гарри Галлера хватало досуга на споры с Гёте о тщете всего сущего, классик при этом извивался в чарльстоне, Гермина настаивала на фокстроте, и Макс фон Сюдов получал превосходный повод не только для того, чтобы фирменным нервическим жестом пробежать по лбу пальцами, но и чтобы попытаться ладонью согнать с губ и спрятать куда-то в бороду восхищенную улыбку, последнее, впрочем, без особого успеха: Доминик Санда в роли «анимы» была слишком прекрасна и сероглаза. «— Почему ты такой довольный? — Меня забавляет игра!» Может быть, отъезд фон Сюдова из Швеции в Голливуд и дальнейшее путешествие по европейским кинематографиям были отчасти сродни погружению героя «Степного волка» в гротескное закулисье «Магического театра» — эта игра, кроме всего прочего, была еще и забавна.

...Приняв на себя командование бастионом в «Пустыне Тартари» (1976) Валерио Дзурлини, полковник Хортиц,

армейский сухарь и педант с золотым сердцем и ослепительной выправкой, внезапно лишился былой зоркости. С высокой башни он привычно одобрил голый безрадостный пейзаж, посмотрел в полевой бинокль, предложенный ему глазастым лейтенантом, и не увидел там «ничего». Фон Сюдов играет, конечно же, что именно «ничего», пустоту он там и увидел. Хортиц отдает приказ о сдаче биноклей (чтобы не распространять панику — смутные огни не могли означать присутствие неприятеля), стоически невозмутимо принимает растерянность пылкого лейтенанта: «Вы не могли этого приказать!» Впрочем, жесткое лицо его на мгновение неуловимо смягчится: как славно, что остались такие мальчики, которые помнят нас теми, кто не мог отдавать такие приказы. Через минуту и две монтажных склейки человек, который увидел «ничего», получает назначение в «никуда». Он уже в штатском и позволяет себе секунду слабости: «Я мог бы проявить себя в бою. Жаль. Столько лет ожидать неизвестно чего». Тепло прощается с лейтенантом и, отъехав неподалеку, уходит в пустыню, его серая крылатка сливается с серым пейзажем, и одинокий закадровый выстрел пугает лошадь — не остается совсем «ничего», даже тела. Герой фон Сюдова мог жить одним лишь долгом, без радости, без событий — но не без смысла, только не без него.

в роли Гарри Галлера в фильме «Степной волк». реж. Фред Хайнс. 1974





в роли отца меррина в фильме «экзорцист». реж. уильям фридкин. 1973



ДЬЯВОЛ

Казалось бы, где Бог, там и Дьявол. Но в кинематографе Дьявол, конечно же, имеет привилегии. Макс фон Сюдову в интервью нередко приходилось делать паузу перед тем, как назвать по имени своего героя в «Величайшей из когда-либо рассказанных историй», всякий раз чуть-чуть оправдываясь. За Дьявола в кино оправдываться не приходится. Всемирную славу фон Сюдову принесла роль католического священника отца Меррина в «Экзорцисте» (1973) Уильяма Фридкина — классический пример того, как наименьшее количество усилий может дать наибольший результат. Грим состарил его лет на тридцать. Рука тянулась прикрыть глаза характерным жестом, а густой холодный пар и «инфернальные» всполохи зеленоватого и лилового в сцене экзорцизма придавали неукротимой решимости зычного, по-фонсюдовски громоподобного «Изыди!» Лучшее, что сделал актер в этой роли, — ритм, секундная пауза, которую отец Меррин брал на обдумывание реплик — не одержимой в судорожных корчах, разумеется, а не-

счастливой матери и собрата-священника. «Рассказать вам предысторию?» — спрашивал молодой напарник. «Зачем?» — едва слышно, с вежливым недоумением отвечал отец Меррин, помедлив на миг (ничего нового, все это одна и та же история, враг известен). В разгар священной битвы герой фон Сюдова позволял себе роскошь секунды сочувствия, мгновения тишины и утешения. То, куда он уходил мыслями в эти моменты (лицо чуточку оживлялось даже под толстым слоем грима), и было территорией человеческой свободы, территорией свободной от Дьявола.

Он и сам играл Дьявола в экранизации Стивена Кинга «Нужные вещи» (1993), обходясь вообще без каких-либо актерских спецэффектов, если не считать таковыми неотразимые манеры пожилого статного джентльмена, необычайно любезно — с доброй, так сказать, лукавинкой — нависавшего над мелковатыми во всех смыслах обывателями маленького городка. Этот респектабельный, улыбчивый, весьма расположенный к роду человеческому господин всего лишь предлагал каждому нечто милое и вполне невинное вроде первого издания «Острова сокровищ» с автографом, а взамен просил о крохотной услуге — остальное довершала свобода воли и слабость человеческой природы, и горо-

док к финалу превратился в скромный провинциальный ад.

Все это было обаятельно и весьма успешно, но очевидно, что эти роли шли на сдачу с великого таланта. В 1968 году в «Часе волка», своей предпоследней работе с Бергманом, Макс фон Сюдов попадает в пространство чистого зла. Художник Йохан Борг видит призраков («каннибалов», как он их иногда называет — из-за жадности до человечины, надо полагать), его видения необычайно реальны, действительность и мир ночных кошмаров взаимопроницаемы. У Бергмана нет и сотой доли «стандартных» жанровых приспособлений, его хоррор — в обыденной, по-соседски фамильярной близости преисподней. В фильме есть сцена, когда одна из дам-«каннибалов» демонстрирует Боргу и его жене Альме (чудесная роль Лив Ульман) портрет Вероники Фоглер — мертвой возлюбленной художника, его прижизненного и посмертного наваждения. Самого портрета зритель не видит (там должно быть что-то напоминающее Ингрид Тулин, но что именно?), только его отражение на лицах персонажей: а там сверхчеловеческая гордость автора — Борга, почти детский ужас его жены и ненасытная алчность, замороженность дамы-призрака на длинном крупном плане. Последний взгляд — самый

необъяснимый: кто смотрит и что видит? Есть ли здесь хоть один реальный объект, существующий вне работы кинокамеры? Порождение больного сознания художника, вырвавшийся на свободу демон его личного ада, в отсутствии автора разглядывает невидимое изображение родственного фантома — это такая многоступенчатость отстранения, что о реальности не приходится и говорить. На этой линии взаимных взглядов между зазеркальными демонами и находится кино.

Так вот то, что делает Макс фон Сюдов в этом фильме, его фотогения — результат совместных усилий актера, Ингмара Бергмана, Свена Нюквиста и безымянных демонов-посредников, оставивших на каждом его крупном плане свой липкий призрачный след, — как след грима, которым Линдхорст (почти гофмановский советник) мажет лицо отказавшего защищаться художника. Фон Сюдов не столько «играет» в кадре (особенно в театральном смысле), сколько «претерпевает» процесс съемки, он, как водится, «держит свое лицо открытым, дабы удовлетворить наше любопытство» — и зритель, «поглощая» изображение, сродняется с призраками. Только что художник был всего лишь слегка растерян, пьян и раздражен — и вот глаза закрыты, лицо набрякло

в роли Йохана Борга в фильме «Час волка». реж. Ингмар Бергман. 1968







в роли лиланда гонта в фильме «нужные вещи». реж. фрейзер кларк хестон. 1993

тьмой: Борг слушает «Волшебную флейту», он и сам давно уже в «царстве Ночи». «Было время, когда ночи были для глубокого сна без сновидений», — он жжет одну спичку за другой, его очертания едва видны, вместо глаз — огонь. Старуха снимает шляпу, а вместе с ней и лицо. Рука художника ощупывает лоб, проверяя, на месте ли собственное. Берет принесенный услужливым призраком пистолет, целится в жену, его медленный взгляд, повернутый «зрачками в душу», лишает смысла любые слова. Развернутое к свету лицо с ужасающей податливостью принимает грим, превращается в нелепую расписную маску мертвеца, а после свидания с хохочущим трупом бывшей любовницы — то же лицо с потекшими глазами и размазанными губами: Борг хуже, чем мертв, он лишен остатков достоинства, его черты стекают вместе с гримом. «Зеркало разбилось, и что отражается в его осколках?» Посеревшее, смертельно истерзанное, онемевшее, покрытое царапинами покорное существо, найденное Альмой в лесу, — это тоже он, бывший художник, добыча демонов. И через секунду — последний шанс выпрямиться во весь рост, пока «каннибалы» не вцепятся ему в шею, пробивая висок... «Час волка», темнейший из всех, кино как таковое.

1968-й — год последних великих совместных фильмов фон Сюдова и Бергмана, дальше будет только «Прикосновение» (1971), где этот актер режиссеру уже не очень нужен. Через десять лет Бергман специально для фон Сюдова напишет роль ужасного епископа в «Фанни и Александре», но тот уже не сможет принять приглашение, связанный по рукам и ногам контрактом. «Великая Кривая» еще раз соединиться им не позволит.





в роли андреаса вергеруса в фильме «прикосновение». реж. ингмар бергман. 1971



в роли Йоана в фильме «стыд». реж. Ингмар Бергман. 1968

СТЫД

В «Стыде» (1968) — третьей части бергмановской трилогии конца 1960-х, где каждый фильм «снится» другому, Макс фон Сюдов играет, вероятно, самого слабого из своих героев. Белобрысый веснушчатый очкарик-музыкант Йоан, недотепа и лакомка, совершенно безобиден, трусоват, сверхвосприимчив, инфантилен и очаровательно беспомощен — до той поры, пока беспомощности позволено быть очаровательной. «— Я детерминист! — Детерминист ты или нет, раковину почини!» Пора упоения трепетной непрактичностью для героев «Стыда» миновала, война черт-знает-кого-черт-знает-с-кем отменяет все привычные правила старого мира. Йоан тоскует по утраченной музыке, мечтает о бутылочке вина и вместе с женой (Лив Ульман) наслаждается последними мгновениями тишины в антикварном магазинчике, слушая нежный перезвон старинной музыкальной шкатулки. Прошлое — ностальгический экспонат в лавке старьевщика.

Интеллигент, человек искусства, включенный в бесчеловечную битву за выживание, претерпевает метаморфозы, о которых, в принципе, хотелось бы знать поменьше,

но теперь уж поздно. Герой Макса фон Сюдова последовательно проходит все круги ада абстрактной войны, раз за разом все слабее отражая атаки хаоса и в конце концов растворяясь в нем. От Йоана, забившегося в угол, чтобы, спрятавшись от жены, тихонько поплакать от ужаса, Йоана, падающего в тяжелый обморок во время ареста или тщетно пытающегося попасть из ружья в курицу (что вы смеетесь, он мирный человек, на скрипке играл, итальянский собирался у Лив Ульман проверить!), — к пьяному Йоану, смеющемуся деревянным смехом, пока властный чиновник (Гуннар Бьёрнстранд) пристает к его жене, и та соглашается, потому что это — вопрос выживания. А оттуда недалеко и до Йоана, расстреливающего в упор старого друга-врага, нелепо подпрыгивая от каждого выстрела, и всего один шаг — до бессердечного негодяя, деловито примеряющего ботинки убитого им мальчишки. Финальный крупный план фон Сюдова — запрокинутый резкий профиль с запавшими глазами на фоне свинцовых волн — напомнит графику «Седьмой печати» за вычетом света. Свет тут и вправду вычтен — у бергмановского героя конца 1960-х не осталось ни сил, ни вопросов, ни даже стыда. Стыд — это тайная пружина другого героя фон Сюдова, скромного провинциального рыбака Йонаса Перссена в «Причастии». Жена приводит его к пастору за наукой

и увещеванием, ибо нужда велика: этого смешного неловкого парня с мелкими кудряшками волос над обширным лбом ужасно беспокоит Китай. В газетной заметке было написано, что Китай скоро сделает атомную бомбу, и надеяться не на что. Вот разве что на Бога — поэтому Перссены и пришли к пастору. Пока фру Перссен рассказывает все это, герой фон Сюдова молчит, отворачиваясь от камеры, от взгляда священника, не смея поднять глаза и вообще пытаясь скрыться из виду и занимать как можно меньше места. Стыдно. Очень стыдно, будучи взрослым мужчиной, уважаемым рыбаком, мужем и отцом семейства, думать о далекой угрозе. Стыдно, когда тебя тревожат такие вопросы. Когда Бьёрнстранд — пастор — предполагает, что помочь могла бы вера в Бога, Йонас, наконец, разворачивается и робко, как школьник на уроке, открыв рот — дышать трудно, — тянется к пастырю в напряженном ожидании долгожданного ответа. Но пастырь сам как раз переживает кризис веры и способен изречь лишь что-то вроде «мы должны жить дальше». Бергман дает короткий крупный план фон Сюдова: ни следа застенчивого селянина, костистое лицо мученика развернуто к окну, в светлых глазах усталое упорство наболевшего вопроса, ему не нужно времени на обдумывание, возражение готово сразу вслед за репликой пастора: «Но зачем жить?» Ответа он ждет только секунду. Время вышло,

и Йонас, дернув ртом, прикусывает разочарование и даже находит в себе силы на вежливую улыбку.

Второй визит к пастору еще труднее, чем первый. Каждый вдох дается через силу и причиняет боль, губы сохнут, эту муку нужно скрывать, он знает, что должен терпеть, и делает то, что должен. Пастор не способен на утешение, только на собственную исповедь. Йонас выслушивает ее, испытывая болезненную неловкость, — он сам ранен смертельно, ему не до сочувствия. Неловкость — и стыд. Он стыдится своих вопросов, но сомнений пастора — тем более. Пытается отвернуться, пытается прикрыть глаза белесыми, непригодными для этого ресницами, пытается терпеть. В финале эпизода, когда священник в своем монологе доходит до отчаянного «Создателя нет, нет опоры, нет мира!» — фон Сюдов замирает, прижатый к камере на крупном плане. У пастора есть возможность спрятаться за его спиной, прохаживаясь в раздумье, — Йонас, распинаемый каждым словом священника, пригвожден этим отчаянием намертво, ему не укрыться. Он втягивает голову в плечи и, неловко простившись, выходит из церкви, чтобы покончить с собой.

Он играл человека, который стыдился того, что не находит ответов. Человека, который стыдился самих вопросов. И не знал, зачем жить в мире, который, согласно Бергману, снится тому, кто никогда не испытывал стыда.



в роли Йоана в фильме «стыд». реж. Ингмар Бергман. 1968





в роли Йоана в фильме «Стыд». реж. Ингмар Бергман. 1968



в роли карла-оскара в фильме «эмигранты». реж. ян труэль. 1971

пространство

«Инструмент играет чисто и уверенно, но я не предоставил фон Сюдову нужного ему простора», — не без сожаления вспоминал Бергман работу над фильмом «Сквозь тусклое стекло» (1961). Вероятно, в этом и была проблема: простора для этого «инструмента» в бергмановских фильмах требовалось много, а в конце 1960-х его становилось все меньше. Но с 1965 года Макс фон Сюдов активно снимается у режиссера, готового предоставить ему весь простор, какой только есть на свете.

В 1965-м оператор, а с недавнего времени еще и режиссер Ян Труэль участвует в создании альманаха «4 × 4» — делает короткометражку по мотивам рассказа Эйвинда Юнсона. Дело там было вот в чем. Как-то раз на маленькой станции остановился поезд, груженный углем, с него сошел странноватый субъект — по виду такой же железнодорожный рабочий, как остальные (а «остальные», очевидно, непрофессиональные актеры, натуральные пожилые шведские работяги, Труэль без швов вписывает игро-

вое повествование внутрь черно-белой документальной достоверности). Долговязый жилистый дядька с почерневшим от загара и пыли лицом нарушил все мыслимые правила, а ему хоть бы что — безмятежно улыбается, не дает себя тормозить дурацкими расспросами, а сам попивает водичку из мятого ковшика, потому что жарко, любит цветочками на окне и детишками вокруг. И все это очень одобряет, почти без слов, но прямо до умиления, чуть не до восторга: и холодную воду, и цветы, и детей — этих вот особенно. «Очень тут красиво!» — а красота вокруг, прямо скажем, не из тех, что бросается в глаза: ну сосны какие-то, ну березы, «железка» там... Но у странного человека кротко, с потайной тихой нежностью сияют светлые глаза, и думаешь: может, и действительно — березы... Путь впереди неблизкий, а этому длинному все нипочем — топает по шпалам, покуривает самокрутку, слушает песенку развеселой внутренней гармонике — и приплясывает на ходу, самозабвенно стуча в такт каблуками и насвистывая сквозь мундштук, словно он и есть паровоз и даже лучше. В конце пути он снова попьет водички, подмигнет новым детишкам, заберется на гору, найдет там гигантский валун, посидит на нем чуточку, подпирая головой небо, да и свернет тот камень с вершины, а пока

камень катится, еще и посмеется там, в облаках. Ничего до конца про этого бродягу так и не разъяснится — ни к чему это, сошел как-то человек с рельсов на денек, вдохнул свободы, уточнил пейзаж — и обратно. Но сожалеть тут не о чем, никакого отчаяния, так уж положено. И в финале фильма Труэля на платформе маленькой станции в ожидании поезда сидит Макс фон Сюдов и умиротворенно болтает ногами. А мир, целиком и по частям одобренный его героем, благодарно отдыхает вокруг. Вероятно, все-таки не тот фильм назвали «величайшей из когда-либо рассказанных историй».

В фильме Труэля 1966 года «Это твоя жизнь» (экранизации романа все того же Юнсона) у фон Сюдова одна большая сцена: немолодой железнодорожник, друг покойного отца главного героя (Эдди Аксберг), приходит на похороны и, чтобы как-то морально поддержать осиротевшего мальчика, пускается в рассуждения о старых добрых временах и о своем давнем друге, который был выдающимся человеком, то есть эффектно курил сигары, решал арифметические задачи в уме и пил не пьянея. Всю эту тираду фон Сюдов произносит на одном дыхании, особенно вдохновенно напирая на эти самые сигары (слышанное ли дело?!), но из-под хитрого прищура и бравой

ухмылки бывалого работяги то и дело пробивается растерянность и настоящее, беспредельное сочувствие: этот взрослый, чужой, битый жизнью, одетый в чистое, невесть откуда взявшийся человек совершенно точно знает, что семья мальчика в большой беде и что горю не помочь. Знает куда лучше, чем сам мальчик, — оттого и поет свои громоподобные куплеты про сигары, может, так будет хоть чуть-чуть выносимее, хотя вряд ли, но попробовать стоит. Утонченная деликатность старинного крестьянского воспитания, не испорченная заученной конвенциональной фальшью частных школ и «хорошего общества», а самая что ни на есть подлинная, надежно отделяющая хорошего человека не только от хама, но и от зверя, едва ли не природная (хотя, конечно, нет, уму-разуму в северных краях учили на совесть), — основа «простонародных» образов Макса фон Сюдова. Откуда у профессорского сына, отпрыска померанских дворян эта «пейзанская» жилка — из студии при *Dramaten*, надо полагать, из опыта наблюдений, из актерской чуткости. В 1971-м он сыграл одну из главных своих киноролей — Карла-Оскара — сначала в «Эмигрантах» Яна Труэля, а в 1972-м — в продолжении фильма под названием «Поселенцы». Это многочасовые экранизации знаменитых романов

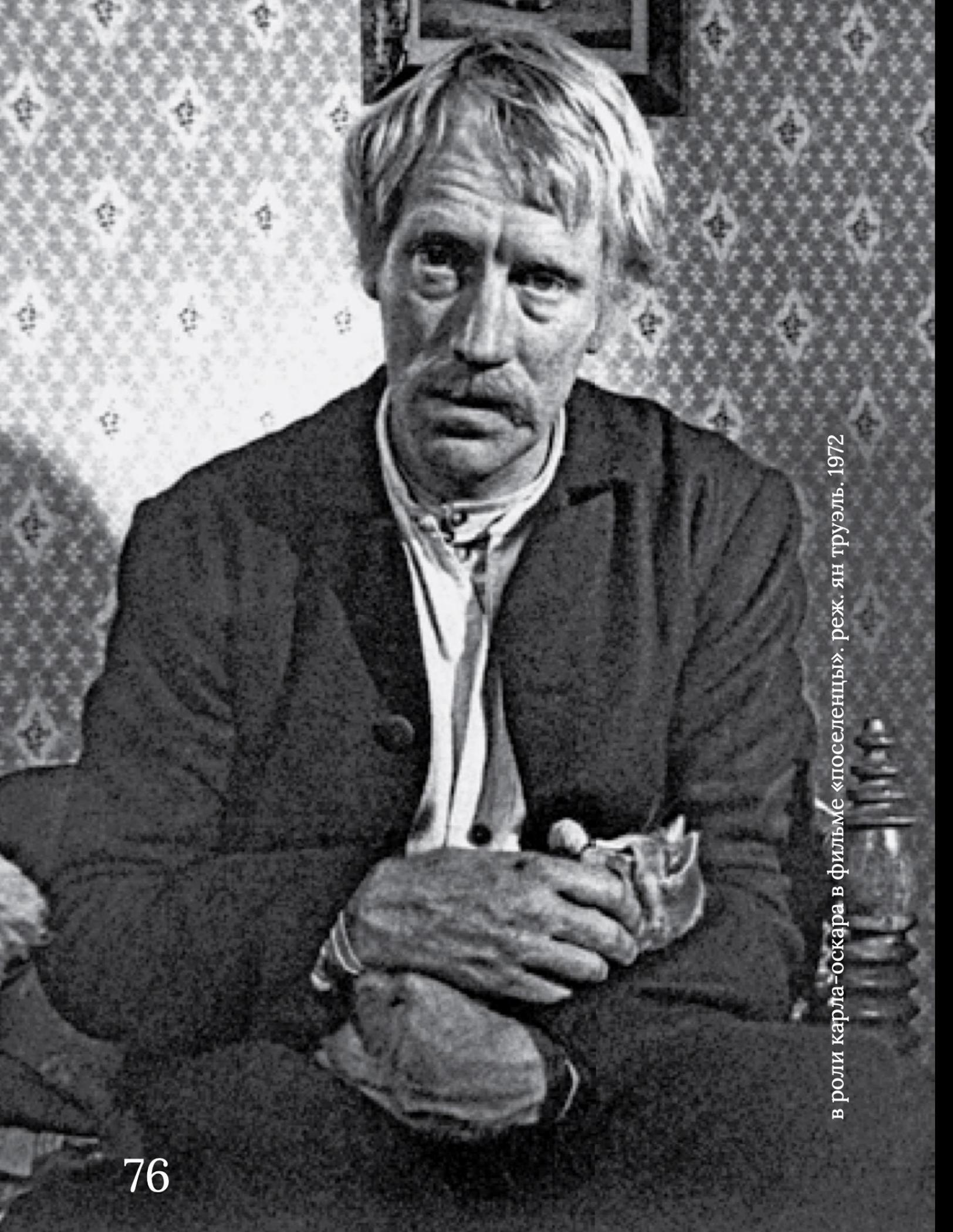


в роли карла-оскара в фильме «эмигранты». реж. ян трузель. 1971





в роли карла-оскара в фильме «эмигранты». реж. ян труэль. 1971



в роли карла-оскара в фильме «поселенцы». реж. ян трузэль. 1972

Вильгельма Муберга — «эпические поэмы», как их называли, о великом исходе шведских крестьян в Америку в середине XIX века.

В начале повествования Карл-Оскар — молодой фермер, основательный, работающий, ухватистый, с рано согнутой от трудов спиной (актер никогда не пренебрегал нюансами осанки, жесты и походка всегда точно подчинялись социальным характеристикам). У него молодая жена (невозможно трогательная Лив Ульман с рыжими косичками), с каждым кадром возрастающее количество белоголовых детишек и земля, которая не дает урожая. Фон Сюдову в этой роли предстоит ворочать тяжеленные камни голыми руками, косить траву, пахать землю на волах, смотреть, как умирают дети, привычным, годами отработанным жестом вытирать кончиком чистой тряпицы слезу с пухленькой щеки Лив Ульман, заворачивать ребенка на лютом морозе в тушу убитого вола, рубить лед топором, степенно кланяться в пояс начальству, уморительно косить диким глазом в сторону чужой заголившейся бабы, строгать доски для домов и гробов — словом, играть человека, без остатка принадлежащего этой земле, этому серенькому небу, белесой траве, холодному воздуху, депрессивным, прямо скажем, березкам. В «Эмигрантах» фон

Сюдов не то чтобы играет «много» — каким бы щедрым ни был Ян Труэль, предоставляя своим актерам полнейшую свободу самовыражения, актер, вероятно, очень удивился бы, если бы ему сказали, что он упустил шанс «премьерствовать» на экране. (Лив Ульман, ставшая режиссером, с глубокой симпатией вспоминала Труэля, больше заботившегося о том, чтобы снять кадр со всех возможных выгодных точек, чем о том, что творили у него актеры.) Макс фон Сюдов скорее дарит «Эмигрантам» и «Поселенцам» полноту своего присутствия — ему достаточно просто быть там, чтобы все вокруг немедленно превратилось в настоящую жизнь, в север, в Швецию. Или в фантастическую девственную Америку — в Новую Землю в той ее части, что выкуплена была шведами и построена на одном упрямом усилии и чистоте помыслов, как явствует из фильма.

Отношения Карла-Оскара с женой, отмеченные все той же деликатной нежностью и благородным спокойствием, что и вся его нордически сдержанная, неспешная крестьянская манера, способны посрамить великих скандинавских классиков. Эти двое, терпя лишения и рожая детей с душераздирающей, иррациональной, едва ли не оскорбительной самоотверженностью (героиня, изношенная бесконечными

родами, умирает молодой, но не ропщет), держатся друг за друга так, словно от этого зависит судьба мира, словно в предъявленном на экране союзе Ульман и фон Сюдова заключена какая-то алхимическая формула извлечения чистого золота, как будто пара этих простодушных крестьян, сбежавших в Америку от голодной смерти, а также от Стриндберга, Ибсена и прочих напастей, могут просто сесть и поговорить. Собственно, они так и делают. Слов у них немного (слова для этого дуэта все остались у Бергмана), им довольно прикосновений и бесконечного терпения. Бергман испытывал Макса фон Сюдова вертикалью (духовных поисков, прежде всего), Труэль доверчиво предоставлял ему горизонталь — герой, как и положено, сливался с пейзажем, глаза серели в тон неба, рот кривился упрямо, соперничая с суровой мощью непроходимых лесов, сам же пейзаж был безмятежен и простирался далеко за границы открытого мира. Бергману нужен был от него бунт, Труэлю — смирение. У этого невероятного актера в избытке было и того, и другого, «вертикаль» и «горизонталь» приходили в равновесие, образуя крест, и ноша была легка.

Целого мира было, как водится, мало. В 1979-м Труэля настиг приключенческий «Ураган». Фон Сюдов

играет там сверхположительного доктора, который по совместительству должен стать адвокатом романтического туземца. Джейсон Робардс, губернатор и главный белый злодей, бросает на друга дикарей угрожающий взгляд, который фон Сюдов встречает с вежливым интересом и даже участием (Голливуд пробовал его пугать — безуспешно), словом, он, как и большая часть съемочной группы, приятно проводит время на острове Бора-Бора (экзотические места съемки были всегда в приоритете у актера, он обожал путешествовать).

В 1982-м странствовать приходится опаснее. Ян Труэль снимает фильм «Воздушное путешествие инженера Андре» (он же «Полет Орла») — о несчастной судьбе экспедиции шведских воздухоплавателей, покорителей Северного полюса. Макс фон Сюдов — тот самый инженер Андре, чей энтузиазм пополам с дилетантизмом привел к краху все предприятие и послужил причиной гибели самого Андре и его команды. В романе Пера Улофа Сундмана, по которому снят фильм, так все и было: амбициозный инженер, имевший ничтожно мало опыта в авиации, под могучим давлением прессы, патриотических сил и инвесторов принял ряд неверных решений, которые стоили героям жизни. У Труэля все это есть:



в роли андре в фильме «полета орла» («воздушное путешествие инженера андре»)
реж. ян труэль. 1982

в роли андре в фильме «полета орла» («воздушное путешествие инженера андре»)
реж. ян труэль. 1982





и инвесторы, и патриотические силы, и так далее. Но фильм вовсе не про это.

Макс фон Сюдов в первой части «Полета Орла» делает инженера Андре трагикомическим персонажем, едва ли не эксцентриком. Рыжий респектабельный господин с идеально нелепым зализанным пробором и пышными усами (на изрядно оттопыренных ушах крепко держится модный котелок) казался бы весьма самоуверенным, если бы не его странная манера: оставаясь в одиночестве, он строит карточные домики, молитвенно медитирует во время постройки, строго муштрует любимого черного кота, дабы тот не шебуршился (фон Сюдов и коты — тема отдельного исследования), и в священный миг равновесия за закрытыми веками успевает разглядеть пустынный берег и кромку ледяной воды. Потом карты падают. Зачем этому солидному, неглупому, практичному господину понадобился Северный полюс? Неужели правда все дело в «славе Швеции», в желании поквитаться с успешным Нансеном? (Нансена фон Сюдов тоже успеет сыграть — в телесериале 1983 года «Последнее место на земле».) Он еще всплакнет навзрыд в холодной палатке среди льдов, когда его шар рухнет: «Я не мог поступить иначе!» Намекая на некие могущественные силы, которым было невозмож-

но противиться. Но дело не в том, что в сценарии, а в том, что в кадре: герой Макса фон Сюдова устроен так, что полноту бытия он обретает только на фоне пустых пространств, снегов, серой воды, льда и белых медведей. Северный полюс ему к лицу. Особенно потому, что недостижим.

Терпящая бедствие экспедиция поставлена на грань выживания (ее гибель долгое время была загадкой для современников и потомков). Андре истощен, ослаб от болезней и недоедания, лицо сожжено солнцем и холодом, но от истерики, душевной слабости или потери рассудка (пусть даже временной) он свободен совершенно — сила духа и внутреннее равновесие в этом человеке непоколебимы. Он мог бы идти и идти по снеговым равнинам, не выпрягаясь из саней с тяжелой поклажей, — вот только до слез жаль молодых товарищей, которые гибнут один за другим, не выдерживая тягот в бесчеловечном пространстве.

«Нифльхейм!» — определил один из спутников Андре окружающий пейзаж за несколько мгновений до того, как был растерзан медведем. Ледяной ад викингов, обитель тумана, пристанище великанов из инея. Но бородатый ледяной великан, который когда-то был шведским инженером, только хмыкнул. С воз-

душным шаром или без него — история жизни неизменна: это путешествие без особой подготовки и без особых шансов в невыносимых условиях, когда человеком владеет лишь странная необходимость двигаться вперед. Да еще, может быть, что-то вроде снов, о которых Андре рассказывал друзьям: во сне он проживал удивительный «момент абсолютной ясности». Оставшись совсем один, фон Сюдов застыл у кромки прозрачной воды, оглядывал собственные руки-ноги (больше ничего человеческого в мире не оставалось, прочее было из камня и снега), получал свой «момент ясности» — и в самый миг вожделенного обретения смысла все было кончено: высокая фигура начала уменьшаться по мере того, как ледяное пространство захватывало кадр, пока не растворилась в нем полностью.

Дальняя дорога может быть путешествием, а может — изгнанием, бегством, последним шансом на спасение. В «Черных пальмах» (1968) Ларса-Магнуса Линдгрена Макс фон Сюдов играет некоего Олофсона — бывшего шведского моряка, а ныне бродягу, бомжа и пьяницу, проводящего ленивые солнечные деньки в компании себе подобных на бескрайних пляжах где-то неподалеку от Рио-де-Жанейро. Не в самом Рио, а с другой стороны залива — непра-

в роли олофсона в фильме «Черные пальмы». реж. ларс-магнус линдгрен. 1968.





в роли лассе карлссона в фильме «Пелле-завоеватель». реж. билле аугуст. 1987

в роли лассе карлссона в фильме «пелле-завоеватель» реж. билле аугуст 1987



вильной, совсем бедной и убогой. Олофсон огромен, немногословен, несколько туповат, чего уж скрывать, зато великодушен и добросердечен, как ангел, если можно себе представить настолько пропадающего и замурзанного ангела. Фон Сюдов играет нечто среднее между Веничкой (недаром его персонаж все никак не может попасть в Рио, до которого рукой подать, все время что-то мешает) и стейнбековским Лени из повести «О мышах и людях». Мышей и всяких иных мелких милых зверюшек (вроде детей и молодых блондинок) Олофсон с высоты своего роста тоже очень привлекает: весь фильм он и Биби Андерссон пытаются найти друг друга и, к вящему удовлетворению всех заблудших душ, в конце концов находят. События романа, по которому снят фильм, происходили в испанской Валенсии, но Линдгрэн отказался снимать на комфортном Средиземноморье и увез всех в Бразилию, поближе к настоящей свободе и настоящей же нищете. На этом солнце льняные головы и голубые глаза Андерссон и фон Сюдова выглядели так же завораживающе диковинно, как броненосцы в лесах Вермланда.

В 1987 году герой Макса фон Сюдова совершает путешествие вроде бы и не дальнее, зато совершенно безнадежное. В «Пелле-завоевателе» Билли Аугу-

ста он — Лассе Карлссон, шведский крестьянин, отец мальчика, которому обещаны дивные яства и никакой работы в далекой волшебной стране Дании, где их несомненно ждет счастье. Но нет никакого волшебства — есть только тяжелый труд и бесконечное унижение. Лассе — чужак. Это полбеда, хуже то, что Лассе — старик. Ему придется оставаться героем для сына и страдать от оскорбления достоинства. Хранить (в углу коровьего хлева) уклад и уют далекого и потерянного дома, поместившегося в один чемодан. Обожать свое дитя и раз за разом предавать его, ибо жизнь устроена не так, чтобы отец мог оправдать надежды сына. Гордиться ребенком и осознавать, что не способен сделать для него ничего хорошего. Разбирать по складам буквы чужого языка без надежды научиться читать, потому что — поздно. Потешно ластиться к первым попавшимся усталым коровницам и вдовушкам в слабой надежде на заботу и покой — и уносить ноги подальше от их насмешек, подвывая что-то обиженное про то, как раньше девушки любили, поскольку и тут — поздно. Из последних сил таскать ноги и при каждом удобном и неудобном случае крепко хватать своего мальчугана на ручки, потому что это единственное, что он может сделать. Однако стоит сыну подрасти и замыслить побег, отцу

уже не дано будет следовать за ним — слишком поздно. Из немощи, потерянности, старости, унижения, разочарования, то бишь из печальных и вроде бы вынуждающих к надрывной сентиментальности материй, Макс фон Сюдов собирает персонажа, полного достоинства, бесконечного комизма и странной иррациональной свободы. Он играет не скандинавский парафраз на тему «Похитителей велосипедов», он играет вариации на темы Беккета. Поражение — еще не распад, это бесконечность пути. «Во мне сейчас другой огонь», — как сказано в одной старой беккетовской пьесе. «Другой огонь».



в роли преподающего эбенера хейла в фильме «гавайи»
реж. джордж рой хилл и артур хиллер. 1966

причастие

Макс фон Сюдов долго упрямствовал, утверждая, что принадлежит Швеции и только ей, пока в 1965 году не предпринял попытку освоиться в Голливуде. На MGM, недолго думая, решили пустить европейскую звезду, замеченную в чем-то там про Смерть и Бога, по духовной части. Вслед за Иисусом Христом последовал преподобный Эбенер Хейл в фильме «Гавайи» (1966) Джорджа Роя Хилла. На фон Сюдова нацепили золотистый паричок и сюртук с коротковатыми рукавами (чтобы окружающие не стеснялись, называя преподобного «долговязым пугалом»), выдали ему десяток библейских цитат потемнее и отправили делать предложение Джулии Эндрюс. Молодой Хейл, уже не раз, по его словам, испытывавший благодать божественного присутствия (на MGM с этим запросто, не европейское авторское кино чай), впервые увидел мисс Эндрюс в платье с оборками — и, судя по потрясенному крупному плану, понял, что знал о благодати не все. Он, застенчивый и страшно неловкий, продекламирует все выученные цитаты; будучи тяжело простуженным, обчи-

хает все вокруг с широкоформатным комизмом; испытает новое откровение, прослушав, как Джулия Эндрюс поет песенку про куклу, и попробует откланяться, горько раскаиваясь в собственных несовершенствах. Но тут уж Джулия Эндрюс поднимется на носочки, с прославившей ее гримаской задорного любопытства заглянет в глаза этой трогательной орясине, — неожиданно материализовавшаяся Мэри Поппинс, пребывающая инкогнито, сверкнет искрой в зрачке на крупном плане и даст, как у нее заведено, парадоксальный ответ. (Эндрюс и фон Сюдоров должны были партнерствовать еще в 1965-м — актера рассматривали как кандидата на роль капитана фон Траппа в «Звуках музыки», но тогда не вышло. Зато через двадцать лет они встретятся снова — в «Дуэте для одного» (1986) Андрея Кончаловского: Эндрюс — неизлечимо больная великая скрипачка, фон Сюдоров — ее психотерапевт. Когда пациентка впервые войдет в кабинет, он, кажется, будет вынужден вновь припомнить, что такое божественное откровение. В конце концов, такова всего лишь вежливая форма приветствия Джулии Эндрюс.)

За Гавайи и коренное население преподобный Хейл, миссионер-кальвинист, берется всерьез, без усталости обещая туземцам адские муки за приверженность вековым культурным ценностям (особенно раздражали

его славные традиции инцеста и промискуитета). Но ни гневные проповеди, ни комическая ответная реакция, ни самоотверженность в битве с эпидемиями и прочими дарами белого человека, ни трагическая потеря пастором любимой жены, ни драка с Ричардом Харрисом, ни буйное роскошество цветного пейзажа — ничто не спасло «Гавайи» от провала (в 1966-м на фоне расовых волнений в США фильм выглядел анахронизмом). Зато в роли детей преподобного Хейла снялись оба сына Макса фон Сюдова — Голливуд традиционно предоставлял актеру возможность путешествовать со всей семьей.

За следующие пятьдесят лет он сыграл множество духовных лиц. В сериале *Quo vadis* (1985) стал святым Петром, немолодым, умудренным опытом, седым, — и превратил сцену беседы апостола с учениками в подобие актерского мастер-класса: Петр вспоминал об Иисусе и объяснял его так, как мастер объяснял бы свое видение роли, балансируя между погружением в визионерский опыт и уважительным отстранением. «Он так говорил с толпой, что тебе казалось, что Он говорит только с тобой!» — фон Сюдов протягивал руки к слушателям, словно пытаясь доиграть все, что не было сыграно когда-то в «Величайшей из когда-либо рассказанных историй».

Впрочем, обычно никакого особенного религиозно-философского осмысления роли не требовалось. Высокого лба и тяжести в складке губ, с годами накапливающей горечь и суровость, было довольно, чтобы рясы и пасторские воротнички в костюмерной Макса фон Сюдова не переводились. Тень любезной улыбки уже воспринималась на экране как благословение. Он (кстати, отрекшийся от лютеранской веры своего детства и объявивший себя агностиком) играл римских пап, кардиналов, архиепископов, а также скромных деревенских vikариев, строго спрашивающих с прихожан знание библейских заповедей (когда Свен Нюквист приступит к съемкам «Быка» в 1991-м, он точно будет знать, кого звать в пасторы). Один из его священников свидетельствовал о добродетелях матери Терезы («Письма», 2014), другой помогал Марчелло Матростроянни раскрыть преступление (две их общие сцены — сокровище внутри занятого детектива «Сколько осталось до рассвета» (1994). Жаль, что так мало — актеры приятельствовали, фон Сюдов много снимался в Италии). А в 1996-м в «Частных беседах» он сыграет Якоба, дядю главной героини, священника. Сценарий Ингмара Бергмана, режиссер Лив Ульман, оператор Свен Нюквист. В начале этого телефильма Якоб — старик лет шестидесяти. Он застиг свою племянницу и духовную дочь Анну (Пернилла Аугуст) в минуту душевной смуты, та



в роли викария в фильме «Бык». реж. свен нюквист. 1991

в роли отца Якоба в фильме «частные беседы». реж. Лив Ульман. 1996





изменила мужу, и Якоб, выслушав женщину до конца, убеждает ее признаться в измене. Во время их второй беседы Якоб — умирающий старец, Анна же, когда-то поступившая по слову пастора, теперь сопровождает его в последние часы. Третья их встреча оказывается первой по времени — юная Анна и полный сил Якоб (актеру почти семьдесят, а грима потребовалось совсем немного) ведут беседу о Боге: Анна не хочет идти к первому причастию, поскольку чувствует фальшь вокруг ритуала, а Якоб вполголоса, с тихой, ничуть не сведенборговского рода провидческой убежденностью рассказывает девушке о том, что такое христианское чудо. Дитя готово образумиться, и оба они, умиротворенные, идут гулять по мостам и смотреть на воду.

«Частные беседы» — то, что в протестантизме заменяет католическую исповедь. Беседа двух людей. Когда-то один священник трагически подвел героя Макса фон Сюдова, не выдержав испытания собственным сомнением и чужим отчаянием. Фон Сюдов играет совсем другого священника. Этот выдержит все. Рассказ о пути Якоба, как и о пути большинства главных персонажей актера, равно как и о пути самого фон Сюдова, можно строить только так, как это сделано в «Частных беседах»: от зрелости обратно к юности, а оттуда к старости и через смерть вновь к зрелости, а после уж молодость,

возможно, смерть, но дальше точно еще один поворот судьбы, а потом следующий... Бергман вписал его в вечность, рыцарь сыграл в шахматы на отсрочку, времени больше нет — ни для него, ни для его собеседников, остается только самая суть.

Режиссер Лив Ульман знает, что актеру нужен простор, она умеет ждать, и крупные планы Макса фон Сюдова длятся столько, сколько нужно, чтобы Якоб успевал погрузиться в бездну сострадания, задохнуться от жалости, почти умереть в чужой муке и выйти из нее, успевал на этом противоходе, не осудив строптивицу ни разу, и обдумать новый аргумент, и сжать губы, вымолвив тихо, невозмутимо и непреклонно: «Ты должна». Все это почти не меняя выражения лица — он ведь очень суровый священник, этот дядя Якоб.

Свен Нюквист знает, с какой точки его нужно снимать. Макс фон Сюдов разворачивает лицо в три четверти, ловит свет из окна, отворачивается от собеседника — неловко, стыдно, чужая исповедь мучительна, непереносима, но он все еще здесь, он ни за что не уклонится, не сбежит, не предаст, просто то, что немислимо принять, глядя в глаза, он примет, подставив другую щеку, он разделит отчаяние с дочерью, он примет причастие, он выдержит.

И словно не было прошедших тридцати лет.



в роли жубера в фильме «три дня кондора». реж. сидни поллак 1975

никогда не говори «никогда»

То, что имя фон Сюдова в Голливуде довольно быстро стало означать актера, который запросто сыграет любого злодея, конечно, радовало его не слишком. Однако, без колебаний интерпретируя «злодейство» как неминуемое следствие внешней чужеродности, основанной на подчас неуловимых нюансах, Макс фон Сюдов стоически смирился со своими новыми ролями, отдавая предпочтение, по крайней мере, нешаблонным. (Обычных для европейца проблем с акцентом не было — от последних он избавился еще в 1965-м. На студии острили, что фон Сюдов говорит по-английски лучше, чем Клинт Иствуд.) Он был из тех актеров, кто, подобно Марчелло Масто-янни, никогда не отказывался от ролей.

Фон Сюдов играл шпионов и коварных контрразведчи-ков, начав эту победную серию холодной войны со златовласого юберменша в «Меморандуме Квиллера» (1966), пытавшего Джорджа Сигала высокомерием, мордобоем и сарказмом, преимущественно высокомерием. Продолжил в 1970-м «Кремлевским письмом» Джона Хьюстона: героя звали полковник Коснов, хладнокровный убийца

из КГБ носил пыжиковую шапку, терпел выходки любвеобильной невесты (Биби Андерссон тоже, кажется, числилась русской) и, не моргнув глазом, игнорировал эскапады Орсона Уэллса в роли крупного советского чиновника, резвившегося как дитя. В «Звездной мишени» (1978) феерически менял личины (отдельным трюком были карие линзы), целью его вероломного нападения был генерал Паттон, и покушение удалось. Джон Кассаветис шел по следу неуловимого злодея, но не справился бы, если бы тот не катался на лыжах с коварной Софи Лорен.

В 1971-м фон Сюдоров разделил участь своих верных товарищей, сыграв хитроумного маньяка-убийцу в триллере Ласло Бенедека «Ночной посетитель»: Пер Оскарссон его подставил, поэтому Оскарссона и Лив Ульман заодно пришлось убрать, а расследовал это дело Тревор Ховард. Заточенного пожизненно в сумасшедшем доме на скале, как Монте-Кристо в замке Иф, героя фон Сюдорова, шахматиста (еще бы) и изобретателя, невозможно было заподозрить, а он, связав простыни, ловко перебирался за тюремную стену и зимой в одних трусах бежал ночью по снежному лесу творить зло. Как и зачем в этом мрачноватом скандинавском капустнике очутился Ховард, понять было трудно, особенно, похоже, самому Ховарду.

В «Трех днях Кондора» (1975) фон Сюдоров блеснул в роли наемного киллера, напугав молодого Роберта Редфорда

горькой участью всех преследуемых одиночек, в фантастической антиутопии «Последний воин» (1975) напутствовал Юла Бриннера на развалинах американской цивилизации, а в «Фокстроте» (1976) предательски решил воспользоваться беспомощностью Шарлотты Рэмплинг и погиб от руки Питера О'Тула (к несчастью, фильм снимал Артуро Рипстейн, для которого тройственная фотогения этого удивительного ансамбля была решительно чрезмерной).

Считается, что фон Сюдов без устали играл ужасающих немецких офицеров, — это не совсем так. Верно, что форма офицера вермахта шла ему просто оскорбительно («всем идет»), но неверно, что кто-нибудь из этих персонажей в погонах был злодеем. В «Бегстве к победе» (1981) Джона Хьюстона Макс фон Сюдов играл бывшего футболиста, а ныне коменданта лагеря для военнопленных — и не мог устоять перед обаянием Майкла Кейна (никто не смог бы), организующего футбольную команду, готовую потягаться с немецкой сборной. Матч «Германия» — «Союзники» проходил на стадионе в Париже, и педант в серой армейской униформе, рискуя репутацией, азартно аплодировал именно «Союзникам» (в воротах у них стоял, конечно, Сталлоне, зато нападающим был сам Пеле) — он был не только солдат, но и джентльмен, и принципы *fair play* были превыше всего.

В шпионском триллере «Кодовое имя Изумруд» (1985) побочное свойство фотогении актера (униформа, как и положено, добавляет жесткости, однако обнаруживает и делает отчетливым фамильное благородство — в этих ролях он был особенно «фоном») обретало сюжетное разрешение: герой фон Сюдова — высокий чин в немецкой разведке, невозмутимый сухарь с редким чувством юмора (его манера делать ладошкой некую издевательскую завитушку у виска вместо «зиг хайль» — незабвенна) — был на самом деле глубоко законспирированным английским шпионом. (Любимым актером детства фон Сюдов называл Лесли Говарда — вспоминая не только «Пигмалиона» (1938), но и «Алый первоцвет» (1934).) А немецкий морской офицер, капитан Шрёдер в «Путешествии проклятых» (1976), будучи все тем же непрошибаемым солдафоном, как и все в фонсюдовской небольшой армии, и вовсе рисковал жизнью, пытаясь усмирить нацистов на борту своего корабля и спасти пассажиров-евреев, как того требовал долг капитана и морской кодекс чести. Герр Шрёдер был из тех, кто считал, что показывать геббельсовские пропагандистские ролики еврейским беженцам — это, прежде всего, «дурные манеры». А уж хуже этого ничего быть не может. У офицеров Макса фон Сюдова с национал-социалистами были, похоже, эстетические разногласия.

в роли полковника Брауна в фильме «Кодовое имя Изумруд». реж. 1985



в роли эрнста ставро блофельда в фильме «никогда не говори „никогда“». реж. . 1983



в роли короля озрика в фильме «конан-варвар». реж. . 1982



в роли минга безжалостного в фильме «Флэш Гордон». реж. Майк Ходжис. 1980

Постепенно, по мере погружения в жанровое кино, фонсюдовские злодеи становились все эффектнее. Укутанный в пестрые меха длинноволосый король Озрик насыпал полные пригоршни рубинов Арнольду Шварцнеггеру в «Конане-варваре» (1982): «Приходят времена, когда драгоценные камни теряют ценность!» В 1983-м Макс фон Сюдов появился на две минуты в роли Эрнста Ставро Блофельда, зловещего лидера таинственной террористической организации «Спектр» в «Никогда не говори „никогда“»: запомнился он в основном длинной седой бородой, своим фирменным звучным голосом (обещавшим миру ядерный апокалипсис) и отменно пушистым котиком на коленях. Тремя годами ранее никакой котик не мог украсть шоу у Макса фон Сюдова в роли Минга Безжалостного, бритого налысо космического Чингисхана, наводившего ужас на Вселенную в фантастическом боевике «Флэш Гордон». В 1990-х актер «злодействовал» исключительно за счет смертоносного авторитета — он мог буквально уничтожить противника одним неистовым презрением, но иногда по старинке пользовался оружием: сыграл судью-палача в «Судье Дредде» (1995) и коварного создателя бесчеловечной системы в «Особом мнении» (2002) Стивена Спилберга. Макс фон Сюдов, очевидно, желал разнообразия в этих ролях — разнообразия, по крайней мере

внешнего, там было предостаточно. Но драгоценные камни, похоже, и вправду теряли свою ценность — такие наступили времена, прав был старый седой король. С начала 1970-х задачи для актера стали откровенно мелковаты, но не только роли были малы — в умаление пришел сам классический кинематограф. Собственно, судьба киноискусства отчетливо видна в судьбе великого Макса фон Сюдова. Актер сделал, кажется, все, чтобы его по-прежнему «забавляла игра». Уехал в Италию, где в 1970-х кино еще встречалось: снялся в «Сиятельных трупах» (1976) у Франческо Роззи (в роли ледяного и невозмутимого судьи), в «Пустыне Тартари» у Валерио Дзурлини, в «Собаьем сердце» (1975) у Альберто Латтуады (его профессор Преображенский был очевидно «из бывших») — но энергия итальянского кино была на исходе, и в последующие десятилетия — сколь ни был занят фон Сюдов в роли ужасного банкира мафии в «Раскаившемся» (1985) Паскуале Скуиттьери или старого сыщика в «Без сна» (2000) Дарио Ардженто — все уж было не то. Интересно, что актер практически ни разу не ошибся в исходных обстоятельствах: режиссерские имена, актерский состав, а иногда даже и сценарий — все это каждый раз выглядело вполне многообещающе. До начала съемок. Проблемы были с художественным результатом, не с замыслом. Но вот этого актер уже контролировать не мог.

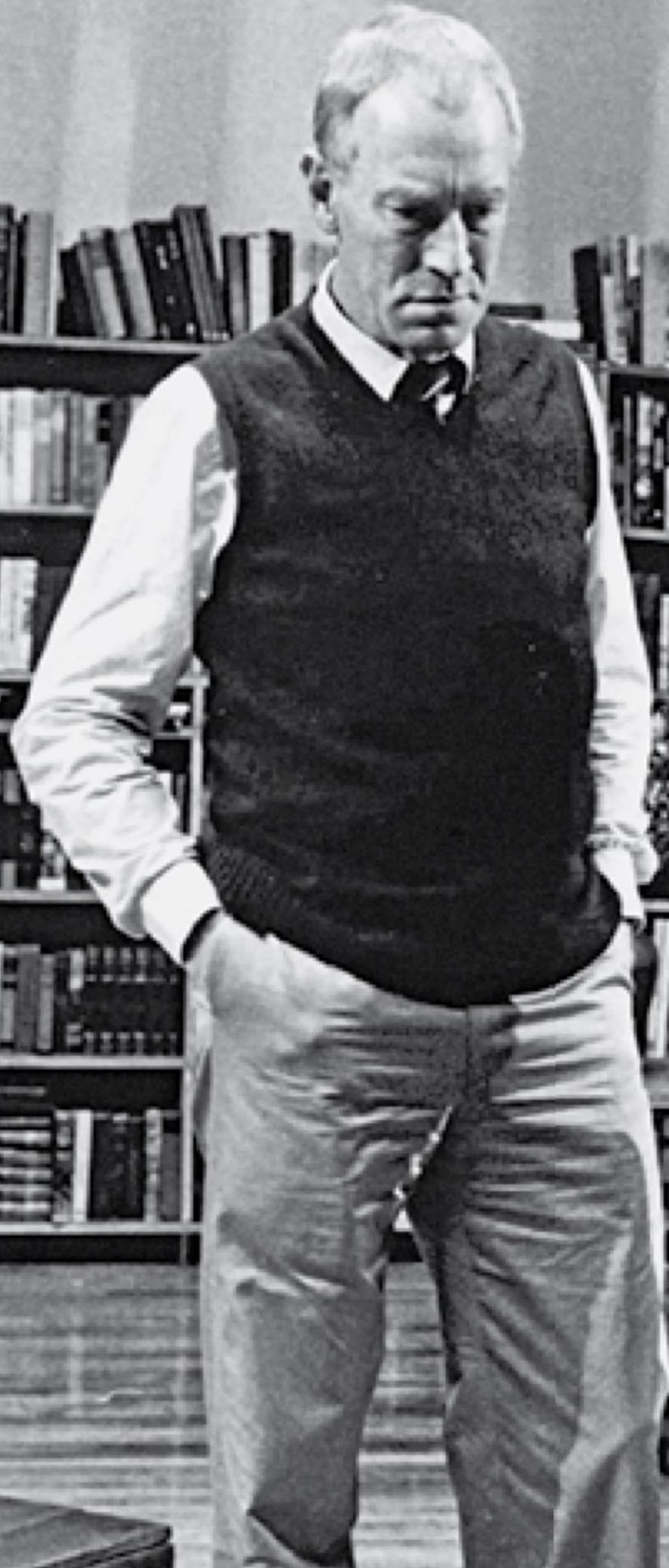
Кроме всего прочего, в 1970-е в Италии было принято безумствовать с размахом: Ингрид Тулин снималась в «Салоне Китти» (1975) у Тинто Брасса, Марчелло Мاستроянни играл «Благородного венецианца по прозвищу „Полосатая Задница“» (1976), а фон Сюдоров в свою очередь отличился в «Черном журнале» («Большом варе»», 1977) Мауро Болоньини — в этом кровавом гротеске о серийной убийце он появлялся в розовом дамском платье с декольте, жаловался подружкам на дьявольские козни и с непередаваемой ужимкой поправлял вуалетку, делая книксен перед церковным алтарем. Кажется, это был один из тех случаев, о которых актер впоследствии вскользь упоминал в интервью как о «неверно принятых решениях». Возможно, хотя бы в процессе съемок было весело.

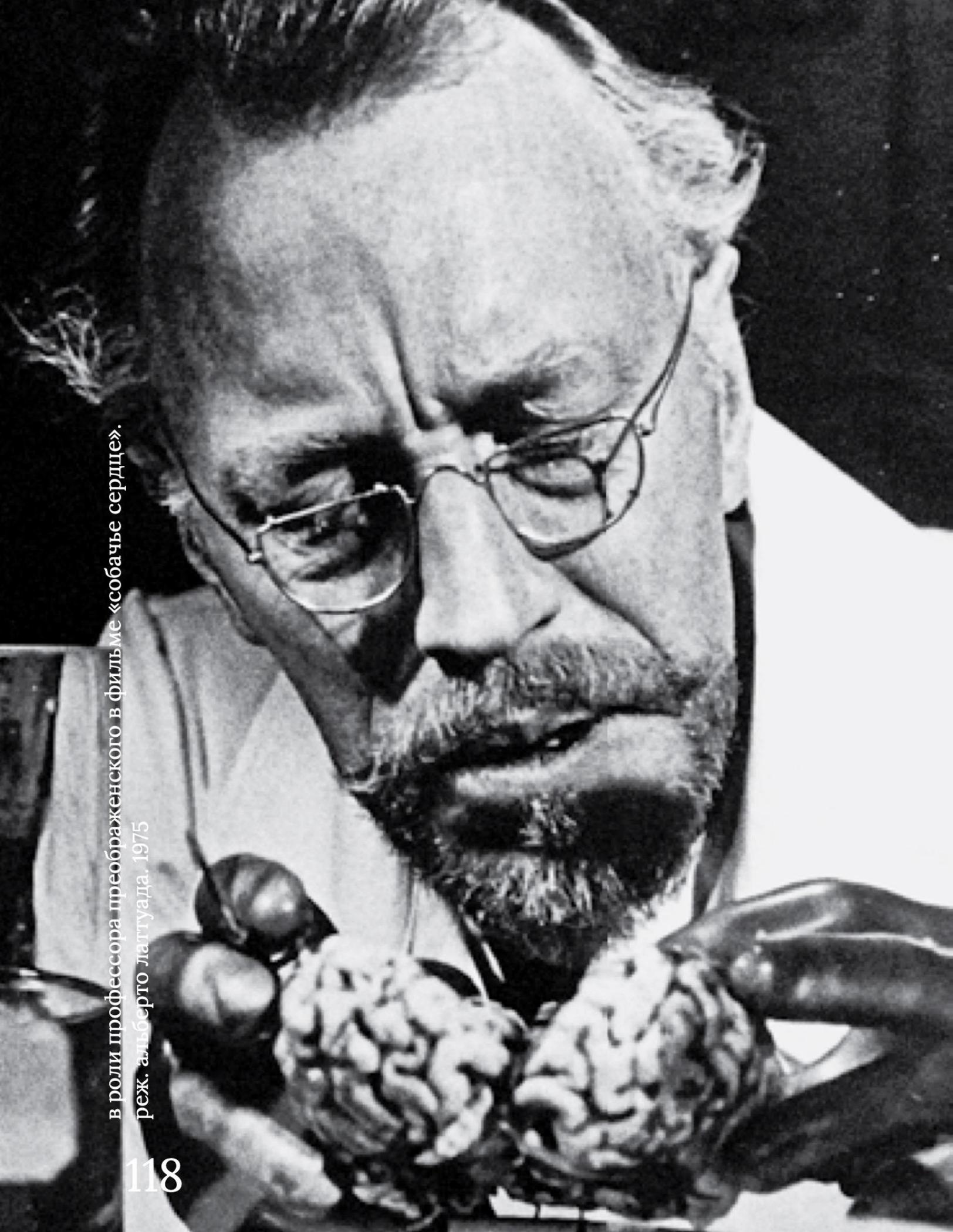
Ирония истории, известная также как «Великая Кривая», привела к тому, что Макс фон Сюдоров дважды снялся в фильмах с исключительно правильными, сомасштабными его дарованию, легендарными названиями: в «Кольце Нибелунгов» (2004) и в «Саге о Йёсте Берлинге» (1986). Эти телефильмы не были, как легко догадаться, произведениями ни Ланга, ни Стиллера. Разумеется. И все же невыносимо жаль. Впрочем, самый миг этого сожаления, вполне отвлеченного, достаточно красноречиво говорит о том, что же за актер был Макс фон Сюдоров.

Вуди Аллен нашел прелестный способ отдать дань уважения кинематографу Ингмара Бергмана (которого всегда называл своим любимым режиссером) и снял фон Сюдова в «Ханне и ее сестрах» (1986). Импозантный профессор, один из лучших фонсюдовских очкариков-интеллектуалов (а там есть из кого выбирать), жуя бутерброд, с мрачным сарказмом делился с Барбарой Херши размышлениями по поводу телепрограммы про Освенцим: «Еще больше страшных фактов и еще больше вопросов про то, что вызывает систематические убийства миллионов. Неверно! Вопрос нужно ставить иначе: почему это не случается еще чаще!» Но вскоре отвлеклся от вопросов о судьбах мира на семейный скандал и, уязвленный и страшно разочарованный, фирменным жестом ронял лоб в ладони. Вудиалленовский краткий курс по кинематографу Бергмана уложился в пять минут.

В 1991 году Ларс фон Триер подвел все возможные итоги. В «Европе» от Макса фон Сюдова остался лишь закадровый голос, с завораживающей потусторонностью звучащий над последней историей классического европейского кинематографа: «Сейчас ты слушаешь мой голос. Он будет помогать тебе и поведет в самую глубину Европы». Так и есть, он помогает. По-прежнему помогает. Но лица, того самого лица, уже нет — быть может, только смутные очертания воспоминаний в «самой глубине».

в роли Фредерика в фильме «Ханна и ее сестры». реж. Вуди Аллен. 1986



A black and white close-up photograph of a man with a beard and glasses, looking down at two brains held in his hands. The man's expression is somber and contemplative. The lighting is dramatic, highlighting the textures of his beard and the intricate folds of the brains. The background is dark and out of focus.

в роли профессора преображенного в фильме «собачье сердце».
реж. альберто лагуада. 1975



в роли лизы карпи в фильме «черный журнал» («большое варено»),
реж. мауро болоньини. 1977

A black and white photograph of an elderly man with glasses, wearing a dark jacket over a collared shirt. He is leaning forward, reading a newspaper spread out on a table. The background is a dimly lit room with a table covered in a cloth, holding a vase and a framed portrait. The lighting is dramatic, highlighting the man's face and the texture of his clothing.

в роли нильса в фильме «только-матгъ». реж. альф шеберг. 1949

ВЕЧНОСТЬ

Фон Сюдоров с юности играл роли стариков — во время обучения в студии и в первые театральные сезоны так много, что и годы спустя вспоминал эти роли не без раздражения (в интервью он довольно зло пародировал необходимость шаркать ногами и трясти головой). В первой своей кинороли — «Только матери» (1949) Альфа Шёберга совершал скачок от двадцатилетнего героя к сорокалетнему, просто надев очки и чуть изменив пластику. Семидесятилетнего отца Меррина в «Экзорцисте» сыграл в 43 года — и проделал подобный трюк не единожды, смешивая времена на экране и путая карты биографам. Но совпав, наконец, со своими седыми героями по возрасту, обнаружил в ролях умудренных старцев какое-то особое качество. Бытовой, «повседневной» немощи (ее еще долго приходилось именно играть, собственная настигла далеко за восемьдесят) там было недостаточно. Даже в Голливуде поняли, что Макс фон Сюдову к лицу вечность.

В 1998-м в нарядном и эффектном фэнтези «Куда приводят мечты» (Робин Уильямс на том свете разыскивал

погибшую семью) фон Сюдов сыграл Проводника, младшего коллегу Вергилия. Проводника нужно было отыскать среди сонма парящих в пустоте книжников — он элегантно зависал на горнем этаже бесконечной библиотеки модифицированного дантевского *nobile castello*: высокая фигура с фолиантом в руках, старинная шляпа, длинный шарф, круглые очки. Режиссер Винсент Ворд осознал, что в его распоряжении уникальный спецэффект доцифровой эпохи, и за пару минут дал несколько сверхкрупных планов Макса фон Сюдова: «Мне не нужны очки, мои глаза — плод моего воображения!» — всех демонов преисподней не хватило бы, чтобы стереть из этих по-прежнему голубых глаз внутреннюю усмешку. Каждой своей новоприобретенной и подчеркнутой гримом морщиной фон Сюдов вписывался в живописное пространство голливудского ада — с алым, как театральный занавес, парусом ладьи, с морем, кипящем от тел грешников, с огненными всполохами на горизонте: пусть на пару мгновений, но этот inferнальный диснейленд обретал черты средневековой страны теней.

В 1992-м Кшиштоф Занусси снимает «Прикосновение руки»: фон Сюдов играет старого композитора, некогда великого, но замолчавшего на долгие сорок лет (в ход пошла седая борода и такая же буйная шевелюра, неуверенная старческая походка, капризные

интонации и щедрый грим). Поклонник-музыковед (Лотер Блюто) обнаруживает в себе некие экстрасенсорные силы, возрождает мастера морально и физически, и тот, вдохновленный и мистическим образом подключенный к источнику молодости, сочиняет свою последнюю ораторию и успевает зачать сына с молоденькой подружкой перед тем, как, окончательно утратив жизненный импульс, превратиться в угасающего инвалида. Всю эту многозначительную сложность, включая эксцентричные повадки своенравного старого задиры, поистине волшебное «фаустовское» преобразование, азарт неожиданного любовного романа, творческий экстаз, необычайно точные подробности астматических и сердечных приступов и умудренный покой последнего прощания — все это Макс фон Сюдов мог сыграть не просыпаясь. Впрочем, для этого он был слишком дисциплинирован и хорошо воспитан.

Зачем фон Сюдову играть старика, понимал — в отсутствие Бергмана — Ян Труэль. В 1996-м он снимает байопик о последних годах Кнута Гамсуна, пытаясь разобраться в причинах, намертво связавших имя нобелевского лауреата с деятельностью партии немецких национал-социалистов. Гамсун фон Сюдова — своенравный старый упрямец, он уже пятнадцать лет ничего не пишет — устал и знает, что устал. У него есть свои

взгляды: он ненавидит Британию (с ее имперской политикой и концлагерями в Африке) — и знает, что эти взгляды не разделяют его соотечественники. Он исто-во желает свободы любимой Норвегии — и ради этого готов прислушаться к тому, что говорит герр Гитлер, и даже — Труэль растягивает этот момент, словно пытаясь отдалить, отменить — пожать тому руку. Он любит жену и детей — но практически не участвует в их жизни. И он понятия не имеет, как способно отозваться его слово: привык, что написанное или сказанное им принадлежит литературе, а не пропаганде. Его время прошло — Труэль то и дело дает в кадре старинный брегет с застывшими стрелками, а то и вовсе с разлетевшимися стеклами. Вряд ли позабыв о самом мощном в шведском кинематографе образе остановившихся часов. Фон Сюдоев в «Гамсуне» и правда чрезвычайно напоминает Виктора Шёстрёма времен «Земляничной поляны» — рост и масштаб личности оказались сопоставимы. Гамсун знает, что стар и слаб. Все силы уходят на то, чтобы держать спину, сурово пушить усы, временами сосредоточенно крутить головой и орать на окружающих (гений глуховат). Он экономен в жестах, немногословен, его в очередной раз чем-то награждают, он говорит: «Спасибо». Жена (Гита Нёрбю) переводит на немецкий, и «спасибо» растягивается на целое привет-



в роли генри кесди в фильме «прикосновение руки». реж. кшиштоф занусси 1992

ствие германской нации. Гамсун удивлен, но слишком деликатен, чтобы всерьез протестовать. То, что пишут в газетах, вызывает у него бурное негодование, он не убомен, он привык сражаться и наскоро что-то отвечает — однако, похоже, рассматривает это как свое частное мнение, не подозревая, что такие заметки делают из него рупор прогермански настроенных националистов. Он без устали готов философствовать, размышлять о судьбах Норвегии и горячо делиться этими размышлениями, по-стариковски пространными и опасно неллицеприятными — приводя в замешательство и норвежских маленьких гитлеров Тербовена с Квислингом, и самого Гитлера. Гитлер был намерен поговорить с нобелевским лауреатом попросту, как художник с художником, — Гамсун наорал на фюрера, потребовав независимости Норвегии (а ведь фон Сюдов взял всего лишь несколько нот из тех, с помощью которых отец Меррин когда-то изгонял Дьявола).

Силы на исходе, Гамсун прячется от жены, от детей и просителей, сбегая подальше в лес, — сидит там у избушки на скамеечке, тихий и незаметный. Но на деревьях и полянах лежит снег, а с крыши свисают ледяные наросты — и это по-прежнему его пейзаж, соки его земли, и для фон Сюдова в кадре это еще вернее, чем для его героя.

Старик колет дрова, внезапно с ним случается удар, Гамсун падает навзничь в талый лед, он шепчет: «Сейчас, Курт. Наконец...» — он ждет смерти, он совсем-совсем не против, и камера, зависнув сверху, тоже ждет смерти героя. Но Гамсуна играет Макс фон Сюдов — взгляд камеры соскальзывает вниз, замирает, разглядывая на крупном плане запрокинутый в небо профиль, и это лицо по-прежнему — собор, хотя уже и в руинах. «Я буду держать свое лицо открытым, дабы удовлетворить ваше любопытство», — ничего не изменилось. Ну а раз ничего не меняется, Гамсуну приходится вставать и, ковыляя, опираясь на палку, брести к дому. Это только Гамсун знает, что он старик. Что его последний бой дается ему невозможным усилием: писатель проводит много месяцев в психиатрической клинике, где, бешено посверкивая голубым глазом, стойко противостоит фашистской бесцеремонности психиатров, мечтающих покопаться в мозгах великого человека (в фильме «Лицо» был похожий случай и подходящий монолог). Его ломают — устраивают индивидуальный показ концлагерной хроники, Гамсун долго не может понять, что происходит на экране, потом осознает немислимое, самое для него невозможное: «Дети!!!» Теперь он не может ни отвести глаз, ни прикрыть веки, он будет смотреть. И плакать крова-

выми слезами. (Лоб горит, глаза красны. Это грим, конечно же. Но прежде всего — это фон Сюдов.)

Гамсун желает только честного и открытого суда — и получает его, в конце концов. На суде он с подкупающей безыскусностью произносит заключительную речь, готов принять любое наказание, он по-прежнему прям, хотя и очень тих, говорит, как должно говорить поэту. Немолодая секретарша смотрит на него восхищенно. Она, как и все, видит гиганта, и сколько бы старый писатель ни просил пощады, не будет ему снисхождения от человека — ведь он до сих пор тут выше всех. Во всех смыслах. Когда судья оглашает решение (огромный денежный штраф) — старик давно уже тихонько дремлет, успокоенный: он сказал все, что хотел, приговор — самое маловажное из произошедшего.

Осталось лишь главное. «Я знаю, Ты слышишь молитвы. Если бы я мог получить ответ на свой вопрос! Ответь, Господи!» — то шепотом, а то во всю глотку великий старик взывает к Всевышнему. «Спит беспокойно и разговаривает с Богом грозным голосом», — с будничным смирением пишет супруга Гамсуна дочери о том, как себя чувствует папа. Кто вложил в этот голос раскаты грома, пусть ждет грозы. Макс фон Сюдов, как заведено исстари, играет героя, у которого есть вопрос. У него в запасе вечность на ожидание ответа.



в роли кнута гамсуна в фильме «гамсун». реж. ян трузэль. 1996

в роли квартиранта в фильме «жутко громко и запредельно близко».
реж. стивен долдри. 2011





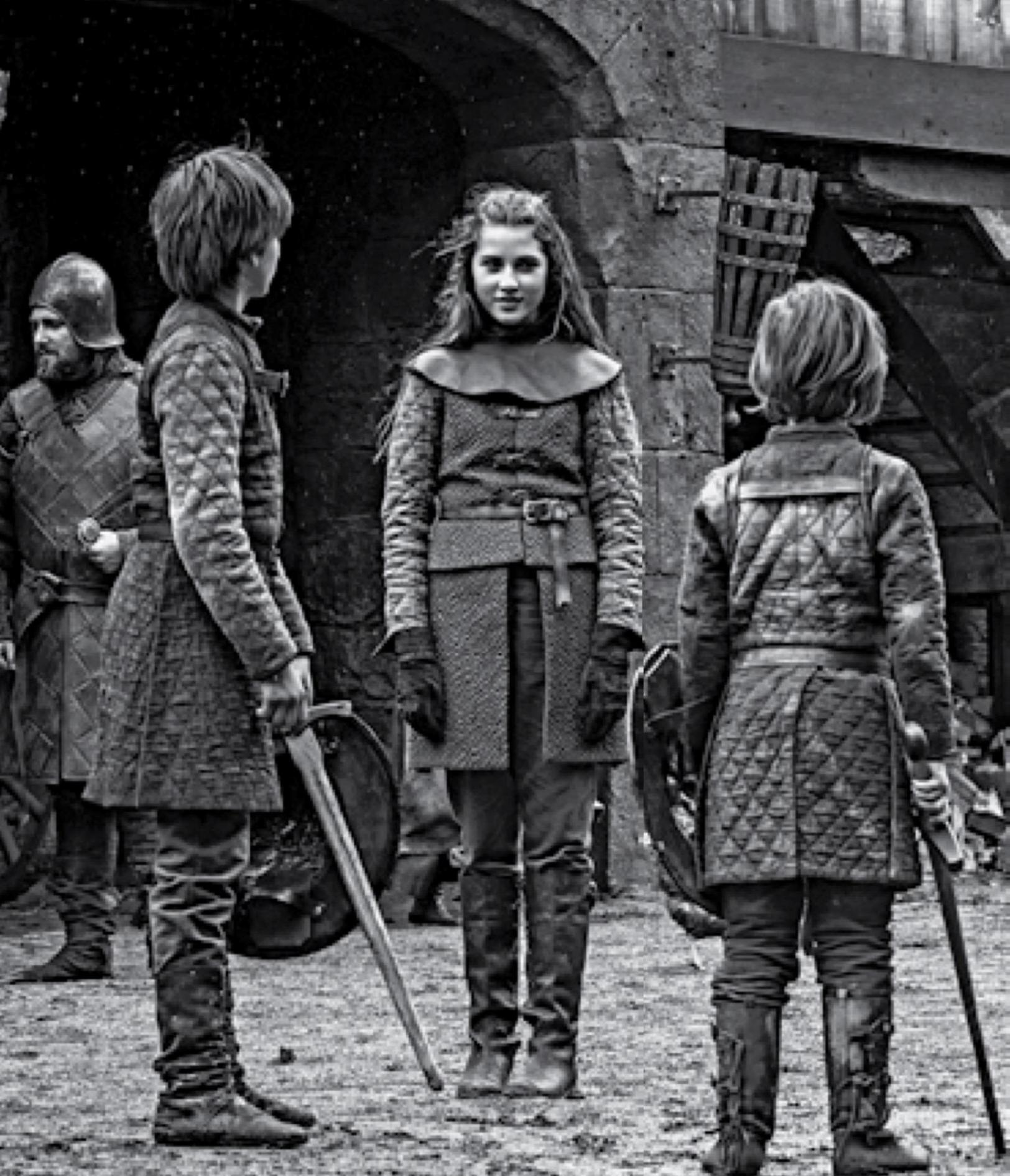


в роли квартиранга в фильме «жутко громко и запредельно близко».
реж. стивен долдри. 2011

Единственным фильмом XXI века, судьба которого его волновала, оказался «Жутко громко и запредельно близко» (2011) Стивена Долдри (фон Сюдов небезосновательно считал, что эта работа осталась недооцененной). Главный герой, маленький мальчик, потерявший отца в башнях-близнецах 11 сентября, пытается разгадать хитроумную загадку: из многочисленных встреч с посторонними людьми сложить некий паззл, который дал бы ему возможность почувствовать контакт с папой и привнес осмысленность в окружающий мир (принцип «Амели спасает санки с „Розовым бутонном“» до сих пор выглядит вполне содержательным). Там, где требуется отец и смысл, — там определенно нужен Макс фон Сюдов. Он играет таинственного жильца, остановившегося у бабушки мальчика, вероятнее всего, его деда, давно оставившего семью. Жилец не произносит ни слова, общаясь с ребенком с помощью записок. В качестве разъяснения немоты предлагается история о пережитом в годы войны шоке от гибели родителей, впрочем, она тут же объявляется не исчерпывающей. Молчание, отказ от коммуникации с миром — родовое свойство семейства Фоглеров, от мага Альберта Фоглера до актрисы Элизабет Фоглер из «Персоны», и старик, конечно же, на самом деле носит то же имя (даже если авторы фильма

подразумевали что-нибудь попроще). Упрямый молчаливник становится спутником мальчика в его поисках — сопровождая, оберегая, раздражая, провоцируя, обучая потихоньку, приучая к мысли о том, что окружающий мир полон не только опасностей, но и открытий, и бояться его в любом случае не стоит. Фон Сюдоров — а в 2011-м он уже по-настоящему стар, и постарел как раз так, как в паре фильмов напророчил, передаваемо смешав величие с комизмом, — очевидно, наслаждается выразительными возможностями роли, которые дает отсутствие текста. Любая микроскопическая оценка (чувство меры никогда ему не изменяло, он и в 82 не собирался начинать переигрывать), оценка, не читаемая ребенком, обеспечивает повествованию необходимый объем. Попутчик успевает рассказать и про то, как «запредельно близок» ужас хаоса, и про то, что человек не виноват, если этого ужаса не выдержал, нечего тут стыдиться, и про то, какое забавное и хрупкое чудо эти новехонькие «завоеватели», бегающие по улицам в поисках смысла и тормозящие старых дедушек, которые всю жизнь искали того же самого. «Я хочу, чтобы отныне ты всегда ходил со мной!» — торжественно объявляет мальчик. Фон Сюдоров в ответ только хмыкает и передергивает плечами. «Всегда» — это как раз про него.

Последней историей о мальчике, старике и вечности, сыгранной Максом фон Сюдовом, стала «Игра престолов» (2011–2019): кому, как не ему, было играть бессмертного мага, свидетеля и властителя всех былых эпох, включая существующие только в воображении или кошмарах, воплощенную память человечества?! Его лицо возникало из темноты пещеры, проявлялось в центре сплетения гигантских ветвей безымянного Иггдрасиля, в самой сердцевине мира, в средоточии всех времен и сюжетов. Макс фон Сюдов был на своем месте. Властный старик в эффектных лохмотьях, молниеносно перемещающийся сквозь прошлое и будущее, звался здесь Трехглазым Вороном. Вероятно, Карлу Вильгельму фон Сюдову, профессору фольклористики, который так часто рассказывал сказки своему сыну, понравилась бы эта история.





в роли трехглазого ворона в сериале «Игра престолов».
прод. Дэвид Бениофф и Дэн Уайсс. 2011–2019

в роли Джеральда Моргенхау в фильме «Прямой репортаж о смерти».
реж. Бертран Тавернье. 1979



ЗЕМЛЯНИКА

За пару мгновений до того, как рыцарь объявил шах смерти, он сидел на привале с комедиантами в лучах вечернего солнца, ел с ладошки Биби Андерссон свежую землянику и пил молоко. «Я буду нести это воспоминание так бережно, словно в моих руках чаша, до краев наполненная парным молоком». Бог, смерть и чума могли подождать. Сейчас было время земляники.

В «Пелле-завоевателе» Лассе, уже осознав весь ужас их с сыном незавидного положения, вел мальчика в поле, где показывал ему спрятанные подальше от чужих глаз белые цветочки — там будет настоящая земляника, их сокровенная тайна. С них и довольно — лучше нее все равно ничего на свете не бывает.

Макс фон Сюдов с известной долей иронии относился к тому, что его называли интеллектуальным актером. Говорил, что не слишком сведущ в вопросах религии и совершенно точно не играет в шахматы. Не уставал произносить слова благодарности Ингмару Бергману. Не отказывал себе в восхитительно легкомысленных

ролях. По случаю девяностолетия его спросили о его работе (последний по времени фильм еще не вышел на экраны). «Ну что вы, я давно не работаю! Так, иногда поддаюсь искушениям...»

Когда Бертрану Тавернье в «Прямом репортаже о смерти» (1979) понадобился образ потерянного рая для истерзанной и загнанной героини Роми Шнайдер, он сочинил провинциальный загородный дом, утопающий в зелени, и его хозяина, среди книг и картин с жаром рассуждающего о средневековой музыке. Хозяина играл фон Сюдков.

Он много путешествовал. Помимо шведского, знал английский, французский и итальянский. Ухаживал за собственным садом. Вырастил четверых сыновей. В семьдесят лет женился второй раз, переехал в Прованс, где прожил двадцать лет.

Что бы ни было там, на экране, это было еще не все.

чума

Макс фон Сюдов умер 8 марта 2020-го, месяц не дожив до 91 года. Умер в разгар новой болезни, грозившей человечеству неисчислимыми бедами. Весть о его смерти была горька, но все же она стала своеобразным посланием. Самым важным, жизненно необходимым в те страшные дни. Это было напоминание о том, что чума и уныние не могут до конца владеть человеком. Что человек создан, чтобы искать смысл. Что рыцарь расставляет фигуры на шахматной доске в эту самую секунду. Великий актер уже не мог сказать этого в своих поздних фильмах. Он нашел другой способ. Он затмил чуму.

МАКС
ФОН СЮДОВ

УРОК
МАСТЕРСТВА







φωτ. nicolas guerin. 2012

макс фон сюдов урок мастерства

Я очень взволнован, ведь сегодня выступаю перед вами в Авиньоне, легендарном городе театра. К моему величайшему сожалению, у меня не было возможности наблюдать Жана Вилара* за работой. Хочу выразить мое уважение и восхищение. То, что сделал он, то, что сделал современный французский театр, а также то, что каждое лето предлагает фестиваль в Авиньоне, — все это навсегда останется в моем сердце. Еще более волнительно находиться здесь, в Авиньонском университете, ведь я практически родился в университете. Мой отец был профессором Лундского университета в Швеции. Он специализировался на скандинавском и ирландском фольклоре. Еще в детстве я услышал в пересказе отца все легенды, волшебные сказки и приключенческие романы мира. Я благодарю представителей университета и Эммануэля Этиса, специалиста по

*

Жан Вилар (1912–1971) — французский театральный режиссер и актер, создатель Авиньонского театрального фестиваля. — *Здесь и далее примеч. пер.*

социологии культуры, которые уговорили меня выступить с лекцией, с этим уроком актерского мастерства, здесь, в этих стенах, на открытии 59-го Авиньонского фестиваля. Я уже много лет живу во Франции, был удостоен чести стать французским гражданином. Я этим очень горжусь, точно так же, как я горжусь тем, что я европеец. К сожалению, это не означает, что я теперь лучше владею французским языком. Надеюсь, вы будете ко мне снисходительны. Однако мне показалось важным провести этот урок на французском.

Итак... Играть на сцене, что это значит? На самом деле, чтобы провести настоящий мастер-класс по актерской игре, мне потребовались бы сцена, актеры и текст. И, разумеется, время на подготовку! Поскольку сегодня ничего из этого нет, я поступлю иначе. Я постараюсь поделиться своим взглядом на профессию — взглядом актера театра и кино. Или, может быть, я должен был сказать «на призвание»? Потому что актер театра — это на самом деле не профессия, а скорее призвание, стиль жизни, возможно, даже способ выживания. Это решительное бегство от реальности, но также и вид психотерапии, спасательный круг. Это путь исследования, поиска себя, это исследование самой жизни... и истинного вдохновения. У каждого актера свое понимание сути актерской игры, и я постараюсь поделиться своим.

Боюсь, придется предупредить женскую аудиторию, что моя точка зрения может показаться им сугубо мужской... но это и понятно!

Итак, я актер театра. Но также и киноактер. В основном мое профессиональное обучение проходило в театре в Швеции. Я не вижу большой разницы между игрой актера в театре и игрой актера в кино, разница лишь в нескольких деталях. В театре, например, вы должны играть так, чтобы даже зритель на галерке все видел и слышал, а в фильме у вас есть крупный план. В театре вы общаетесь со зрителями напрямую. Вы можете «работать» с залом; публика может придавать вам новые силы, вдохновлять, но также и отвлекать. В кино нужно помнить об оборудовании: камера, микрофон и так далее. Но самое главное — у вас нет мгновенного отклика. А все, что вы делаете перед камерой, все будет смонтировано, возможно, изменено или даже полностью вырезано. Если не получилось с одного дубля, всегда можно переснять и постараться улучшить результат. В спектакле же только один шанс донести вашу интерпретацию. Фильмы, в которых вы снимались, могут вас пережить. Но ваша игра в театре перестанет существовать, как только упадет занавес. Это переживание эфемерного момента, здесь и сейчас. Играть в кино, безусловно, очень увлекательно, но лично я предпочитаю театр.

Большая часть профессий в мире искусства легко поддается определению. Живопись, скульптура, музыка, танец, поэзия, литература, театр, кино... Но что такое актерское искусство? Действительно ли сыграть роль — это искусство? Может, это лишь способ интерпретации данного персонажа? Очень мало кто из актеров сам писал себе роли. Не каждому дано быть Мольером или Шекспиром. Большая часть из нас лишь осмысляет то, что написали другие. Актер театра без роли все равно что музыкальный инструмент без музыканта. Как скрипка, лежащая на столе. Конечно же... скрипка Страдивари прекрасна, но если она просто лежит на столе, то она не поет. Театральный актер существует как актер только в момент игры. Есть кое-что, что выделяет актерскую игру среди всех других форм искусства. Основное отличие в том, что мы сами — инструмент. Наше тело, наш голос... И результат, конечный продукт — это то, что мы в итоге сделаем с собственным телом, с собственным голосом во время спектакля. При этом театральный актер не может — в отличие от художника, композитора или писателя — представить свою интерпретацию как нечто отличное от него самого. Публика никогда не сможет понять границу между мною самим и моей ролью, моей интерпретацией. Критики никогда не смогут определить, является ли то, что я пока-

актер театра без роли все равно что музыкальный инструмент без музыканта. как скрипка, лежащая на столе. конечно же... скрипка страдивари прекрасна, но если она просто лежит на столе, то она не поет. театральный актер существует как актер только в момент игры.



на съемках фильма «час волка». реж. ингмар бергман. 1968



на съемках фильма «Прикосновение». реж. Ингмар Бергман. 1971

зывают, моим собственным созданием или это скорее влияние режиссера. Если ремесло актера театра — искусство, то такое искусство будет очень личным. А все потому, что мы глубоко вовлечены в свой труд, и телом, и душой. Рассказать об актерской игре непросто. Не существует четкой терминологии. Нет специального вокабуляра, который позволил бы описать работу актера театра таким образом, чтобы каждый мог понять, о чем идет речь. Нет ни единого слова, помогающего проанализировать конечный результат. И именно поэтому актеры так редко бывают довольны тем, что о них говорят критики, неважно, отзываются о них отрицательно или положительно. Вы отдаете всего себя тому, что делаете, поэтому всегда сложно читать рецензии, особенно если в них критикуют театр. Ведь, вопреки всему и вся, каждый вечер вы должны снова выйти на сцену и сыграть, прекрасно зная, что о вашей игре думает господин X, Y или Z. Поэтому многие театральные актеры (и я в том числе) отказываются читать рецензии, пока спектакль все еще идет в театре. Иначе обстоит с кино. Фильм всегда закончен, иногда может пройти несколько месяцев, а иногда и год и даже больше, прежде чем он выйдет на экран. Ну а критика...

Конечно, есть разные методики и школы, обучающие игре в театре. Самая знаменитая школа — это, возмож-

но, Актерская студия в Нью-Йорке. Я практически ничего о ней не знаю, но многие известные актеры театра и кино закончили именно ее. Как раньше, так и сейчас театральные актеров обучают выдающиеся преподаватели, среди которых были и Ли Страсберг, и Стелла Адлер, и Дарио Фо, и Ариана Мнушкина, а также многие другие, не говоря уже о знаменитом Константине Станиславском, вдохновившем многих из нас. В молодости я, конечно, прочитал его книгу о работе актера театра, а недавно во время моей первой поездки в Москву я посетил его дом и небольшую студию. Увиденное тронуло меня до слез. Критики часто навешивают на актеров театра ярлыки. Они используют разные определения и слова, например, актер, который полагается на логику («актер ума»), и актер, действующий на основе эмоций («актер чувств»). Также говорится и о «харизматичных актерах»*. Я думаю, что последние в глазах критиков — это те, кто остается собой вне зависимости от роли, которую они играют. Такие актеры могут быть

*

К. С. Станиславский считал, что процессом актерского творчества «управляет» триумвират, состоящий из «ума», «воли» и «чувства». Эти три двигателя творческой жизни актера не могут существовать отдельно и действуют всегда в тесной зависимости друг от друга.

НЕ ЗНАЮ КАК, НО У МЕНЯ ПОЛУЧИЛОСЬ
ОСТАТЬСЯ НЕВРЕДИМЫМ. ОДНАКО МО-

ему бедному дублеру, которому
приходилось замещать меня, пока
я болел, повезло не так сильно: ему
отрубили... большой палец на левой
руке!

недовольны, если режиссер потребует сбрить их прекрасные усы. Они остаются собой на сто процентов в каждой новой постановке и в каждом новом фильме, но ведь этого мы от них и ждем. Мы любим их такими, какие они есть, и восхищаемся их особым обаянием. Актер чувств — это тот, кто не слишком полагается на подготовку, — чтобы сыграть роль, у него должно быть «надлежащее актерское самочувствие». Для него чувства важнее техники исполнения. Если на сцене ему нужно изобразить агрессию, он может стать опасным.

Однажды мне довелось играть Ахилла в пьесе Шекспира «Троил и Крессида», в которой роль Гектора исполнял настоящий гений и при этом актер чувств. Каждый вечер, когда приходила пора играть ключевую сцену дуэли, у меня душа уходила в пятки. Тем не менее не знаю как, но у меня получилось остаться невредимым. Однако моему бедному дублеру, которому приходилось замещать меня, пока я болел, повезло не так сильно: ему отрубили... большой палец на левой руке! Актер чувств — это романтическое представление об актерском ремесле. Это тот, кому открыты все тайны мироздания, на кого снисходит своего рода божественное вдохновение, когда оно им необходимо, и кто способен поддерживать это состояние на протяжении всего представления. Я думаю, многие из нас хотели бы

обладать подобными скрытыми талантами. А кто такой актер ума? В начале карьеры у меня было много романтических мечтаний о том, чем я хочу заниматься и как я планирую воплощать свои мечты. Я восхищался группой выдающихся актеров, которые тогда играли в стокгольмском театре *Dramaten*, а *Dramaten* в Швеции — это как *Comédie-Française* во Франции. Я проводил все свободное время в темноте, на галерке, откуда наблюдал за их репетициями и следил за их развитием в осмыслении роли.

Был один актер, которым я восхищался больше, чем остальными. Его звали Ларс Хансон. Он сыграл все главные роли в репертуаре. Этот актер обладал невероятным сценическим обаянием и, что бы ни делал и ни говорил, приковывал к себе внимание зрителей — он мог вообще ничего не делать. Молодые актеры, которым довелось с ним поработать, рассказывали мне, как он готовился к роли: он читал и искал всю информацию об авторе и о сюжете пьесы, об истории ее создания и так далее. Говорили, что Хансон полностью владеет собой на сцене и не поддается сиюминутному вдохновению, и я всему этому поверил. И я решил стать таким же, как он — актером ума. Скорее всего, на первых порах я был жалкой пародией на знаменитого актера. Но я был такой не один. Ларс Хансон оказал значительное

влияние на целое поколение шведских театральных актеров. Я все еще искренне восхищаюсь тем, чего добился Хансон в конце 1940-х — начале 1950-х. И я очень благодарен ему за то, что он меня вдохновил. Однако с годами я изменил свое мнение о нем. Я ни капли не верю, что он на сто процентов был актером ума. Да и сам я явно не актер ума. Я вообще сомневаюсь, что хороший актер может быть актером ума.

Конечно, все мы стремимся избрать определенный творческий путь. Мы анализируем, размышляем, строим планы, пробуем разные решения. Все эти процессы происходят совершенно рационально, абсолютно осознанно. Однако невозможно полностью подавить чувства или не обращать внимание на эмоциональный интеллект, невозможно контролировать бессознательное или даже просто заранее понять, как откликнется в нас та или иная роль. Мы можем погрязнуть в старых, давно забытых травмах или же в отголосках былых побед. И внезапно все эти воспоминания могут всплыть на поверхность и отрицательно сказаться на нашей способности действовать и думать. Даже если я четко понимаю, как я хочу сыграть роль, я никогда точно не знаю, что именно эта роль и история, частью которой она является, разбудят в моем бессознательном. Может, они настроят меня на нужный лад, а может, собьют

с толку. Хочу я того или нет, чувства могут свести на нет все мои средства самовыражения.

Как в пьесе, так и в фильме у нас не бесконечное количество времени, чтобы сделать все необходимое. Мы участвуем в чем-то ограниченном по времени. И время это не реальное, а сжатое. Наша задача состоит в том, чтобы за это время сделать нечто максимально приближенное к идеалу. Мы хотим создать «идеальный момент». Идеальный... волнующий, наводящий на размышления, развлекательный, провокационный... Чтобы преуспеть, мы должны обладать идеальной психологической и физической подготовкой, а также четко знать, что мы хотим сделать с этим моментом. Было бы слишком рискованно отдать все на милость капризного вдохновения. Конечно, если я хочу создать «идеальный момент», я должен полностью владеть всеми театральными техниками и хорошо знать основы актерской игры. В моем распоряжении должна быть целая куча по большей части скучных, но очень важных приемов. Я должен знать все, чему учат в театральных школах. Например, как правильно дышать, когда нужно произнести длинную речь. Не перенапрягать голосовые связки и гортань. Дышать животом, а не грудью. Нас учат артикулировать и говорить четко, чтобы все могли услышать то, что мы говорим. Я родился на юге, на юге Швеции, а в этом

МЫ ХОТИМ СОЗДАТЬ «ИДЕАЛЬНЫЙ МО-
МЕНТ». ИДЕАЛЬНЫЙ.. ВОЛНУЮЩИЙ,
НАВОДЯЩИЙ НА РАЗМЫШЛЕНИЯ, РАЗ-
ВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ, ПРОВОКАЦИОННЫЙ...
ЧТОБЫ ПРЕУСПЕТЬ, МЫ ДОЛЖНЫ ОБЛА-
ДАТЬ ИДЕАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ
И ФИЗИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКОЙ, А ТАКЖЕ
ЧЕТКО ЗНАТЬ, ЧТО МЫ ХОТИМ СДЕЛАТЬ
С ЭТИМ МОМЕНТОМ. БЫЛО БЫ СЛИШКОМ
РИСКОВАННО ОТДАТЬ ВСЕ НА МИЛОСТЬ
КАПРИЗНОГО ВДОХНОВЕНИЯ.





на съемках фильма «экзорцист». реж. уильям фриддкин. 1973

регионе люди говорят с акцентом, который остальным шведам кажется немного смешным. И чтобы поступить в школу актерского мастерства, мне пришлось полностью избавиться от этого акцента и выучить так называемый королевский шведский. Конечно, здорово уметь говорить на местном наречии, но на сцене также жизненно важно правильно говорить на родном языке.

Вернемся к технике. Приведу другие примеры: нужно изучить, как перемещаться по сцене, как вообще двигаться, как вести себя в исторических пьесах, в которых вы, скорее всего, будете одеты в старинный костюм. Как правильно снимать треуголку при приветствии, носить тогу, пользоваться тростью, шпагой, зонтиком, табакеркой, носовым платком и так далее. Вот, например, что мне запомнилось еще со студенческих времен: нельзя прижимать локти к бедрам: важно сохранять свободу в жестах — когда хотите на что-то указать, держите пальцы именно так, а не иначе, если собираетесь дальше сделать то или иное. Все зависит от стиля и характера. Как нам говорили, главное в классических пьесах всегда держать средний и безымянный пальцы вместе. Что касается жестов, важно, чтобы они опережали слова. То есть важно соблюдать следующий порядок: мысль — жест — слово. Но не наоборот. Протягиваете руку, указываете на дверь и говорите: «Вон отсюда!» Но не

наоборот. Иначе вы ослабите действие, и сцена может даже показаться нелепой. Мы часто видим по телевизору политиков, не знакомых с этим правилом. Когда они говорят спонтанно, без подготовки (да-да, и такое бывает!), жесты появляются в нужное время. Но когда у говорящего есть текст на суфлере и он репетировал, прежде чем читать его перед камерой, у него редко получается сделать жест вовремя. Когда в следующий раз будете смотреть телевизор, обратите на это внимание.

Меня часто спрашивают: «Что делать, чтобы стать хорошим актером?» На это можно ответить лишь одно — нужно практиковаться. Технические советы не передаются на словах. Так что трудитесь, трудитесь. Если у вас нет ролей, попробуйте найти друзей в той же ситуации, выберите текст и работайте вместе. Анализируйте, повторяйте, обсуждайте, экспериментируйте. Работайте как можно больше. И наблюдайте за окружающим миром, смотрите, как ведут себя люди, и, конечно же, приглядывайтесь к хорошим актерам. Мне часто говорят, насколько впечатляют актеры, способные держать в памяти бесконечно длинные тексты. Считается, что один из главных талантов актера — очень хорошая память. Это заблуждение. Любой нормальный человек с определенной способностью к концентрации может без труда выучить наизусть весьма длинную роль.

во время игры вы должны полностью забыть себя. чтобы сконцентрироваться на роли, необходимо забыть обо всех своих личных заботах, ревности, тщеславии. забудьте, что сегодня утром вы получили посылку в суд, забудьте о себе любимом. никого не волнует, левый ваш профиль смотрится выигрышно или правый.

Это лишь дело техники. Во-первых, обычно достаточно времени на подготовку — не меньше месяца. И потом, будет много разных внешних факторов, которые помогут запомнить слова. Уже сама структура диалога поможет запомнить текст. К тому же на сцене есть движение — ваше и ваших партнеров. Еще проще, если речь идет о стихах, тем более рифмованных. Очень удобны, например, стихи Мольера. Так что дело совсем не в исключительной памяти.

И лишь одно качество по-настоящему необходимо. Приходится тратить много времени на ожидание момента, чтобы выйти на сцену или на съемочную площадку. Ждать, ждать! Ждать большого успеха... Играть роль — задача, требующая концентрации на нескольких уровнях. Об этом не раз говорил еще Станиславский, и он был прав. Концентрация жизненно важна, потому что на сцене нужно полностью сосредоточиться на роли и забыть обо всем остальном. И это нелегко: вокруг вас всегда будет много того, что отвлекает. Прежде всего, нужно избавиться от того, что отвлекает именно вас. Во время игры вы должны полностью забыть себя. Чтобы сконцентрироваться на роли, необходимо забыть обо всех своих личных заботах, ревности, тщеславии. Забудьте, что сегодня утром вы получили повестку в суд, забудьте о себе любимом. Никого не волнует,

левый ваш профиль смотрится выигрышно или правый. И оставьте амбиции получить какую-то премию! Премия Мольера, «Сезар», «Оскар»... Если вы какую-нибудь из них получите — отлично, но это не должно быть вашей целью на сцене. Также постарайтесь отставить в сторону ревность к коллеге, которому досталась более значимая роль.

На сцене вам предстоит сделать лучшее, на что вы способны, гармонично вписаться в пьесу и рассказать историю как можно более ясно и увлекательно. Кроме того, вы не должны обращать внимания на технические особенности. Например, бывают очень неудобные декорации. Эстетичные, но с практической точки зрения неудобные. Или, например, придется надеть очень неудобный костюм. Но, несмотря ни на что, вы должны сохранять концентрацию. В фильме «Куда приводят мечты» с Робинот Уильямсом меня заставили надеть очень длинное пальто (из натурального меха буйвола!). Настолько длинное, что оно волочилось по полу. Наверное, весило не менее десяти килограммов. Мне даже пришлось в нем плавать. Представляете, каково было выбираться из воды! Практически невозможно. Я изо всех сил старался сохранить концентрацию, но в конце концов устроил сцену, и художница по костюмам сшила мне мини-пальто для средних и крупных планов.

В фильме Дэвида Линча «Дюна» пришлось надеть резиновый костюм, который зашили прямо на моем теле, и, конечно же, он совершенно не дышал. Было тяжело, хуже, чем в шведской сауне... Во время съемок похудел на шесть килограммов. Но концентрация все равно превыше всего... Или представьте, если вам нужно взаимодействовать в кадре с животным. В последнем «Бонде» с Шоном Коннери «Никогда не говори „никогда“» у меня был очень длинный монолог, во время которого я гладил очаровательного маленького белого ангорского котенка. Я хорошо подготовился, произнес текст без ошибок... с первого дубля. Но кошка совершенно не хотела мириться со своей ролью. Второй дубль, третий, четвертый, пятый, шестой, я начал терять концентрацию, сцена становилась все хуже и хуже... На 26 дубле кот был великолепен, но я уже потерял естественность. Режиссер скомандовал: «Стоп, снято!» В конце концов, большую часть сцены вырезали.

Еще очень трудно играть с маленьким ребенком. Дети, конечно, очаровательны, но их не интересует сцена, и им совсем не хочется играть. После второй репетиции ребенок уже явно скучает. Но вы-то должны сохранять концентрацию! Я уже говорил о великом Ларсе Хансоне. Помню, как присутствовал на его репетициях пьесы Августа Стриндберга «Большая дорога». В конце

пьесы есть сцена, где Незнакомец — Хансон — встречает свою дочь, которую не видел несколько лет и которая не узнает его. Выбранная на роль девочка делала все не так, и Хансон и режиссер уже теряли терпение. В конце концов Хансон предложил сыграть сцену в одиночку, без девочки. Что он с легкостью и сделал. Сцена получилась очень трогательной. Я никогда не забуду его слова и то, как он их произносил.

Некоторые актеры верят в возможность полного отождествления себя с героем. Я с ними не согласен. На мой взгляд, если полностью вживаешься в роль, то теряешь контроль над игрой, а иногда и здравый смысл. Проще говоря, не думаю, что полное отождествление возможно. С другой стороны, абсолютный контроль на сцене также невозможен. И все же моя задача состоит именно в этом. Иными словами, нужно найти четкий баланс, комфортный уровень взаимодействия воли и инстинкта. Я — это не роль, я *играю* роль. Но, конечно, замечательно, если зрители обо мне забывают и видят лишь моего героя. Ведь, в конце концов, это и есть моя задача. Меня часто спрашивают, трудно ли выйти из образа, когда выступление заканчивается. Или, скажем, не устала ли моя жена жить с профессиональным киллером, экзорцистом, Дьяволом, Иисусом... Удивительно, но часто такие вопросы мне задают журналисты. Что

меня часто спрашивают, трудно ли
выйти из образа, когда выступле-
ние заканчивается. Или, скажем, не
устала ли моя жена жить с профес-

сиональным киллером, экзорци-
стом, дьяволом, иисусом...





на съемках фильма «прикосновение руки». реж. кшиштоф занусси. 1992

показывает их полное непонимание актерской работы. Вот мой ответ: на сцене я представляю своего героя, играю роль, а когда занавес падает, перестаю играть. Или, если хотите, выхожу из образа. Я — это уже только я. Я могу продолжать думать о своем герое, но я — это я. Распространенное заблуждение — думать, что актеры по-настоящему становятся теми, кого играют. Пресс-секретари кинокомпаний поощряют такие заблуждения. И пресса за всем этим наблюдает с большим энтузиазмом. Но, разумеется, бывают актеры, которым нравится играть своего героя и за пределами сцены.

Расскажу вам одну историю. В молодости, когда я работал в шведском театре, мой рабочий день мог выглядеть так: 09:00–10:30 — репетиция или запись постановки на радио, играю Имярека; 11:00–16:00 — репетиция спектакля, который поставят в театре через месяц, играю генерала Сен-Пе; 16:30–18:00 — играю капитана Гранта в детском спектакле. И, наконец, после 20:00 я — Альцест. Надеюсь, вы понимаете, что для меня было очень важно действительно выйти из каждой роли. А потом я настолько уставал, что дома уже вряд ли мог быть кем-то, кроме себя самого. Репетиция постановки, в которой вы играете важную роль, требует почти полной отдачи. Это как загадка, которая не дает вам покоя, пока вы ее не разгадаете.

Не могу сказать, чтобы у меня была четкая техника для каждой постановки. Думаю, мой выбор зависит от роли, которую я должен сыграть, и стиля постановки. Но все же есть несколько основных правил, которым я каждый раз следую. Например, нужно всегда начинать с максимального отождествления себя с персонажем, использовать для роли «я» вместо «он», хотя я никогда и не стану этим персонажем полностью. С самого начала лучше сохранять субъективное восприятие. Я вновь и вновь перечитываю пьесу. Моя цель — не только знать свою роль, но и всю пьесу, как будто это я ее написал. И, разумеется, выучить слова наизусть. Причем чем раньше, тем лучше. Я не обязан любить своего персонажа, но обязан понимать — понимать, чего он хочет в жизни и почему для достижения своей цели он выбрал именно такой путь. Я должен понимать его чувства к окружающим, почему он реагирует так или иначе. Лучшие помощники здесь — воображение и сочувствие. Я должен попытаться стать восприимчивым и очень терпимым, открыться чувствам и освободиться от преубеждений. Естественно, мне нужно представлять психологию своего персонажа. Что случилось с ним до того, как началась наша история? Что повлияло на него? О чем он мечтает? Я могу опираться на пьесу и на свои личные знания о жизни. И во время этих психологиче-

я должен решить — и это очень важно — чего хочет мой персонаж в каждой сцене. Не что он мог бы чувствовать или переживать, а именно чего хочет. Главной моей мантрой должно быть «я хочу».

ских поисков я могу обнаружить что-то из своей собственной жизни, что-то общее с ролью, например, какую-то черту характера или событие в пьесе, подобное которому пережил я сам или мои близкие. Личный опыт может стать интересной отправной точкой. Это меня немного успокаивает: мы с героем становимся как бы одной семьей. Итак, пользуюсь ли я этими техниками? Я стараюсь использовать их как опору. Благодаря им я пытаюсь понять остальные черты моего персонажа. Как если бы я все сильнее укреплял с ним взаимопонимание. Все это важно на этапе подготовки.

Во время выступления я должен быть свободным от собственного «я» и личных воспоминаний. Ведь на этом заключительном этапе я должен думать только о своей роли. Я должен решить — и это очень важно — чего хочет мой персонаж в каждой сцене. Не что он мог бы чувствовать или переживать, а именно чего хочет. Главной моей мантрой должно быть «я хочу». Когда все на сцене знают, чего они хотят добиться, когда сталкиваются все эти личные устремления, именно в этот момент рождаются и развиваются эмоции. И именно на этом этапе создается настоящая драма. Что я могу сказать о самой игре? Будьте проще. Постарайтесь не делать больше, чем требуется. Чем проще — тем лучше. Пример: из диалога или ситуации становится ясно, что

я болен, у меня туберкулез, или же я мертвецки пьян. Я не обязан это показывать на протяжении всей сцены. Не забывайте, что пьяный человек часто делает все возможное, чтобы казаться трезвым. И золотое правило: никогда не пытайтесь повторить то, что делали вчера. Просто помните, чего хочет ваш персонаж в каждой сцене, и действуйте. Даже если вы планируете использовать ту или иную технику в своей работе, вы должны сохранять гибкость в отношении других актеров. То, как вы реагируете на происходящее на сцене, во многом зависит от того, как ваши коллеги исполняют свои роли. Сильная вспышка ярости со стороны партнера требует более сильной реакции и с вашей стороны. И наоборот. При этом, разумеется, необходимо учитывать пожелания режиссера.

Есть режиссеры, которые заранее все планируют до мельчайших деталей. Есть и другие, которые дают вам время и свободу действия и ничего не говорят, пока не увидят игру актеров и то, как они устанавливают отношения друг с другом. Несколько лет назад я сыграл в фильме Вуди Аллена «Ханна и ее сестры», и меня поразило его метод работы. Для каждого кадра свет выстраивали с помощью дублеров, без актеров, которых вызывали на съемочную площадку только тогда, когда операторы и звукорежиссеры были полностью го-

товы. Дублеры показывали актерам свои движения на съемочной площадке в соответствии с движениями камеры. И актерам нужно было этому соответствовать. Аллен никогда не спрашивал нашего мнения. Нам нужно было делать как сказано. В первые дни мне было трудно. Но вскоре я понял, что даже в установленных пределах некоторая свобода у меня есть.

Размышляя о своей долгой карьере, я попытался выяснить, где и когда я сделал свои собственные открытия и узнал что-то о том, что такое актерская игра. Конечно, я получил основы еще когда учился в школе актерского мастерства. Не могу сказать, что я помню, что советовали мне мои учителя. Только в процессе работы и разыгрывая различные классические сцены я получил представление о том, что и как делать. Я также обогатил свой опыт, наблюдая за работой великих актеров. Разумеется, каждая роль чему-то вас учит, и каждый новый персонаж привносит в вас что-то новое. В профессии актера примечательно то, что вы никогда не узнаете всего, никогда не овладеете всем. Каждая новая роль — это новый вызов, новое начало. Это держит в тонусе. Мне было приятно работать с великими режиссерами театра и кино в течение многих лет, но их советы почти не задержались в памяти. Хотя я уверен, что их было много.

Несколько раз мне посчастливилось работать со шведским режиссером Ингмаром Бергманом — как в театре, так и в кино. Хотя он не был музыкантом по профессии, у него было хорошее музыкальное образование, он глубоко чувствовал и любил музыку. Его манера руководить постановкой пьесы или фильма очень похожа на работу дирижера. Он отличался тщательной подготовкой и с большим вниманием планировал сцены. Он редко анализировал персонажей для актеров или давал рекомендации относительно их исполнения. Но его «блокировка», как говорят англичане (то есть его инструкции относительно движений на сцене: из точки «А» в точку «Б», когда сесть, когда подойти к своему партнеру, когда поцеловать его, когда дать ему пощечину, когда выйти, когда умереть и так далее), эти инструкции всегда очень точны и однозначны. Это сразу же давало актерам психологический ритм, который раскрывает суть сцены. При этом он всегда опережал своих актеров, был открыт для любых хороших предложений. Он мог быть тираном, собственником и манипулятором. И при этом невыносимо гениальным.

У него невероятная способность вдохновлять своих актеров и технических работников, делиться своим энтузиазмом по поводу пьесы или фильма. Его пунктуальность легендарна. Как и его жесткая дисциплина.

Играть на сцене — это искусство?
Я до сих пор не знаю... Ну... возможно —
но... иногда... в конце концов, ре-
шать вам.



на съемках фильма «без сна». реж. дарио ардженто. 2000



на съемках фильма «Особое мнение». реж. стивен спилберг. 2002

Во время репетиций запрещены малейшие шорохи, но во время перерывов, во время чая — а это святое — можно смеяться. Он умел мило пошутить. Бергман, несомненно, оказал на меня наибольшее влияние, как в кино, так и в театре. И я очень рад, что сегодня у меня есть возможность сказать вам, что мое восхищение им и моя благодарность ему безграничны.

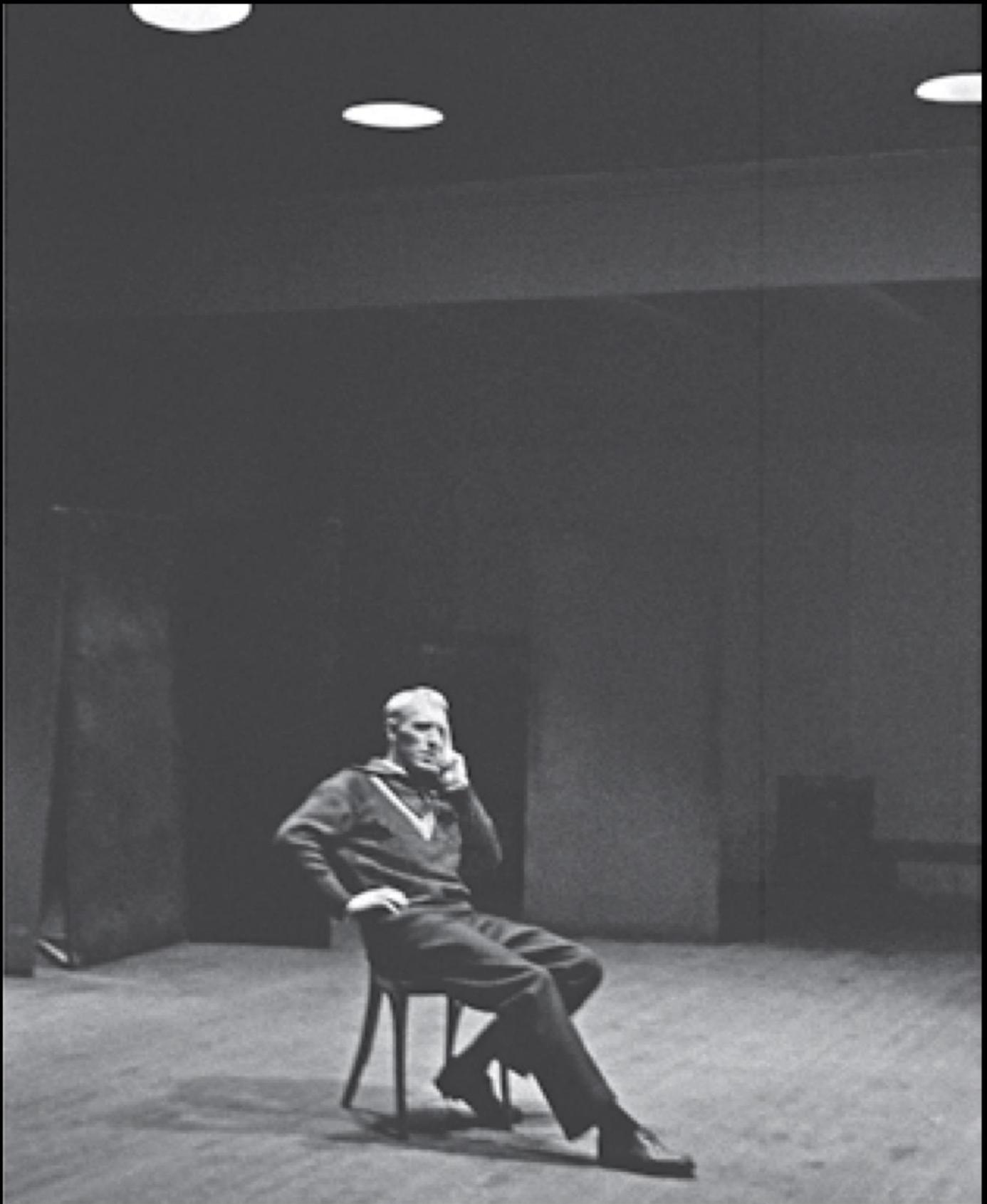
Итак, хороший актер, что это такое? Что такое хороший актер? На этот вопрос трудно ответить. Я видел, как очень одаренные и высококвалифицированные актеры технически идеально исполняли роль, но это вызывало скуку. Я также видел молодых новичков без какой-либо базы, у которых было много неправильных, но глубоко интересных находок. Не последнюю роль играет внешность актера. Ему необязательно быть поразительно красивым, но, по крайней мере, он должен быть достаточно интересным, чтобы зритель мог идентифицировать себя с ним. Но то, что я действительно считаю самым важным — это энергия, жизненная сила. Актер, который не излучает энергию, легко становится скучным. Даже если он не использует эту энергию все время, ему придется показать, что за этим строгим фасадом есть запас энергии, который в любой момент может высвободиться. Хороший актер должен уметь в любой момент захватить внимание публики. Задача актера — развлекать, заставлять людей

смеяться или плакать, отвлечь их на мгновение от своих забот, заинтриговав на несколько часов. А также заставить их задуматься о себе, посмотреть на свою жизнь и свои отношения под другим углом. Играть на сцене — действительно очень интересное «занятие».

Лицом к лицу перед публикой, когда есть полное взаимопонимание, когда возникает настоящая синергия, рождаются действительно волшебные, сильные моменты. Иногда мне кажется, что я нахожусь в невесомости, как будто мы вместе поднимаемся в воздух на крыльях воображения и взаимного понимания. Какая великая привилегия — иметь возможность работать с загадками и капризами человеческого рода, иметь в качестве личных компаньонов великих деятелей мировой литературы и истории, театр или киностудию — в качестве детской площадки или кафедры, а воображение — как самый важный инструмент! Но я все еще задаюсь вопросом: играть на сцене — это искусство? Я до сих пор не знаю... Ну... возможно... иногда... В конце концов, решать вам. Благодарю за внимание.

*Мастер-класс прошел 9 июля 2005 года. — Перевод
с французского Э. Курмашевой, Е. Медведевой,
Т. Науменковой, А. Свистунова и А. Щепетковой
под редакцией Д. Ворониной*

фот. giancarlo botti. 1960



избранная фильмография

1957: «седьмая печать».
реж. ингмар бергман. Вернувшийся из крестового похода рыцарь Антониус Блок ищет Бога, а встречает Смерть. Первая главная роль фон Сюдова, первый международный успех Бергмана, краеугольный фильм для каждого из них.



1958: «лицо». реж. ингмар бергман. Во всех смыслах театральная работа. История о разношерстном коллективе Магнетического целебного театра доктора Фоглера, скрывающемся от кредиторов и находящем временное убежище в доме консула-балагура. Картина была придумана в последний год работы Бергмана в *Malmö Stadsteater*, а ее сценарий написан так, чтобы задействовать на экране каждого из актеров труппы.



1960: «девичий источник». реж. ингмар бергман. Трое бродяг насилуют и убивают дочь крестьянина. Безутешный отец (фон Сюдоров) вершит кровавую месть. Скандальный фильм получил премию «Оскар» и косвенным образом повлиял на целый поджанр хоррора (в 1972-м Уэс Крэйвен снял его вольный ремейк «Последний дом слева», породивший сотни подражаний).



1965: «величайшая из когда-либо рассказанных историй». реж. джордж стивенс. Первый голливудский фильм с участием фон Сюдорова. Актер сыграл Иисуса Христа. «Я постарался изобразить Сына Божьего как одного из нас», — говорил он об этой роли.



1968: «стыд». реж. ингмар бергман. На отдаленном острове (разумеется, фильм снимали на острове Форё) живет супружеская пара музы-

кантов — композитор Ян (Макс фон Сюдов) и скрипачка Ева (Лив Ульман). Вдруг начинается война. Бергман говорил об этой картине: «Я собирался показать, как я вел бы себя в период нацизма, если Швеция была бы оккупирована... И пришел к выводу, что труслив и физически, и психически, за исключением тех моментов, когда впадаю в ярость».



1968: «час волка». реж. Ингмар Бергман. Еще одна история про супружескую пару (снова фон Сюдов и Ульман) на острове Форё, но с несколько иным жанровым подходом. «Час волка» — без пяти минут хоррор, возможно, самый радикальный эксперимент Бергмана. Роль фон Сюдова заключается в проживании сюрреалистических видений и пребывании в состоянии беспрестанного изумления. Эта картина — последняя по-настоящему значимая совместная работа Бергмана и фон Сюдова. В следующий раз они



встретятся на «Прикосновении» 1971-го, но в творческих биографиях каждого из них этот фильм заметного следа не оставит.

1971 / 1972: «Эмигранты» / «Поселенцы». реж. Ян Труэль. «Эмигранты» и последовавшие за ними через год «Поселенцы» — эпическая дилогия Яна Труэля, повествующая об исходе шведских крестьян в Америку в середине XIX века. Одна из важнейших и любимейших для самого актера ролей. Таких «простых парней» в его фильмографии, кажется, не было. Фон Сюдоров поработает с Труэлем еще над четырьмя картинками.

1973: «Экзорцист». реж. Уильям Фридкин. Хоррор Уильяма Фридкина не только стал хитом проката и породил интерес масскультуры к давно забытой средневековой практике экзорцизма, но и сделал Макса фон Сюдова настоящей голливудской звездой. Глав-



ный аттракцион фильма — не ужасающие спецэффекты, а уставший взгляд фон Сюдова под слоями возрастного грима.

1975: «три дня кондора».

реж. сидни поллак. За клерком из ЦРУ (Роберт Редфорд) охотится киллер Жубер (фон Сюдов), даже в помещении не снимающий шляпу. Динамичный триллер Сидни Поллака стал классикой не только за счет лихо закрученного сюжета, но и из-за моральной амбивалентности всех без исключения героев. Фон Сюдову, умевшему находить глубину и в легких жанрах, здесь было где разгуляться.

1975: «собачье сердце».

реж. альберто латтуада. Экцентричная комедия по одноименной повести Михаила Булгакова, во многом более близкая к тексту, чем знаменитая экранизация Владимира Бортко. Профессор Преображенский, сыгранный



фон Сюдовым, не скорбный интеллигент, вынужденный терпеть Шарикова и шариковых, но довольно неприятный тип — безумный профессор, возмнивший себя богом и закономерно за это поплатившийся. Фильм вышел за двенадцать лет до первой официальной публикации «Собачьего сердца» в СССР.

1980: «Флэш Гордон».

реж. Майк Ходжис. Простой американский футболист противостоит инопланетному Чингисхану, желающему уничтожить Землю. Бритоголового усача Минга Безжалостного в этой кэмповой экранизации одноименного комикса фон Сюдов и сыграл. Дорогостоящий и откровенно дурацкий фильм, сделанный на продюсерских мощностях Дино де Лаурентиса (он позовет актера в еще пару своих мегаломанских проектов: «Конана-варвара» и «Дюну»), провалился в прокате и был разгромлен критикой, но с го-



дами обрел культовый статус, а точно понимающий законы жанра и потому ударившийся в эксцентрику фон Сюдоров стал любимцем нескольких поколений гиков.

1986: «Ханна и ее сестры».

реж. Вуди Аллен. Вуди Аллен не единожды отдавал дань уважения Ингмару Бергману, но эта «оскароносная» комедия — один из самых впечатляющих случаев. Макс фон Сюдоров играет пожилого любовника героини Барбары Херши — зловредного художника-мизантропа, между делом, пожевывая бутерброд, признающего, что «систематические убийства миллионов» могли бы случаться и почаще.

1987: «Пелле-завоеватель».

реж. Билле Аугуст. Шведский крестьянин (Сюдоров) вместе с маленьким сыном эмигрирует в Данию за лучшей жизнью, но сталкивается с еще большей бедностью, трудностями

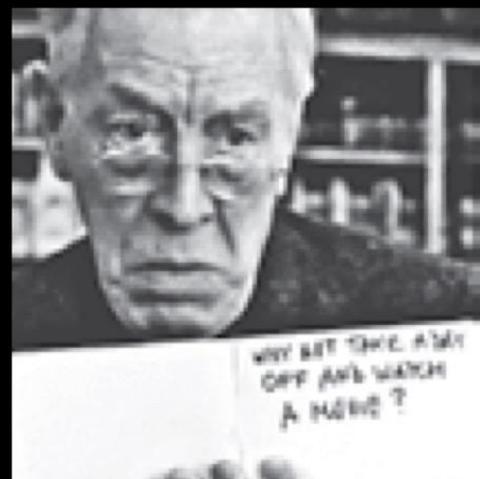


ассимиляции, отсутствием каких-либо перспектив и... примерами парадоксальной воли к жизни. Духоподъемная драма Билле Аугуста получила Золотую пальмовую ветвь, а Макс фон Сюдов — свою первую номинацию на «Оскар». Заветную статуэтку тогда выиграл Дастин Хоффман за «Человека-дождя». Если это и поражение, то достойное: в 2006 году фильм стал одним из двенадцати включенных в датский «Культурный канон».

1996: «гамсун». реж. ян труэль. Биографический фильм о Кнуте Гамсуне, рассказывающий о самом сложном периоде его жизни: от нацистской оккупации Норвегии до последовавшего после окончания Второй мировой суда над писателем. Дело в том, что во время войны Гамсун публично симпатизировал Адольфу Гитлеру и пытался вести диалог с новой властью, внутренне ее презирая. Нечастая в поздние годы главная роль фон Сюдова.



2011: «жутко громко и запрельно близко». реж. стивен долдри. Последняя знаковая роль Макса фон Сюдова в большом кино и редкий фильм XXI века, судьба которого всерьез волновала актера. В экранизации одноименного хита Джонатана Сафрана Фоера он сыграл старика, который принял обет молчания и с помощью записок общается с мальчиком, потерявшим в теракте 11 сентября 2001 года своего отца. Вторая и последняя номинация фон Сюдова на «Оскар» (тогда статуэтку получил Кристофер Пламмер за «Начинающих», в чем можно увидеть иронию судьбы: актеры нередко «подменяли» друг друга на различных проектах).



Подготовил Павел Пугачёв

избранная библиография

Charlotte O'Sullivan. Max von Sydow: Charmed, I'm sure // Independent. 2003 — Профайл актера, в котором он делится подробностями личной жизни (например, тем, что его жена присутствует на съемках всех фильмов с его участием) и жалеет, что не снялся в «Гарри Поттере» и «Властелине колец» («Им были нужны только британские актеры»).

Hadley Freeman. Max von Sydow: God of Gravitas // The Guardian. 2012 — Приуроченное к выходу фильма «Жутко гром-

ко и запредельно близко» интервью, в котором актер рассказывает о недооцененном чувстве юмора Бергмана, наскучивших ролях священнослужителей и престранных методах Вуди Аллена: «Сначала он разводит сцену с дублерами, а мы, актеры, на все это смотрим и ждем, когда ж нас уже позовут».

Eric Hynes. Staring Down Death: The Singular Career of Max von Sydow // Village Voice. 2012 — Емкий портрет, написанный к крупномасштабной ре-

троспективе актера, но читающийся как подведение итогов.

Peter Cowie. Max von Sydow // Swedish Film Institute. 1989 — Первую посвященную фон Сюдovu монографию написал Питер Коуи — американский историк кино (автор книг о Копполе, Куросаве и Форде), чье увлечение кинематографом началось с просмотра «Седьмой печати». Эта небольшая (всего 89 страниц) книга — дополнение к его фундаментальному труду о Бергмане, вышедшему в 1982 году.

Lise-Lone Marker, Frederick J. Marker. Ingmar Bergman: A Life in the

Theater // Cambridge University Press. 1992 — Монография представляет собой одно из самых кропотливых исследований театральных постановок Бергмана и довольно подробно останавливается на спектаклях с фон Сюдovым.

Max von Sydow. La leçon de comédien // Éditions Universitaires d'Avignon. 2008 — Изданный отдельной брошюрой текст мастер-класса, который фон Сюдov дал на Авиньонском театральном фестивале в 2005 году. Его перевод приводится в настоящем издании.

Подготовил
Павел Пузачёв

лилия леонидовна шитенбург
макс фон сюдоров

Издатель: Любовь Аркус. Автор макета: Арина Журавлева. Над книгой работали: Анна Изакар, Петр Лезников, Николай Родосский и Павел Пугачёв.

Подписано в печать 25.VIII.2022. Формат:
70 × 108 / 32. Тираж 2000 экземпляров. Печать
офсетная. Для читателей старше 16 лет.

Подготовлено к печати в АНО ЦКП «Се-
анс». 197101, Санкт-Петербург, Каменноост-
ровский проспект, дом 10. +7 (812) 237-08-42.
Отпечатано в ООО «Издательство „Гудвин“».
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский про-
спект, дом 15. +7 (995) 988-83-29.

СЕАНС[№] IC

R.A | FOUNDATION


НЕЗАВИСИМЫЙ
АЛЬЯНС



CEAN^{no}IC