

ЕЛИЗАВЕТА АЛЕКСАНДРОВНА ШИКУЛЯ

УДК 791.43

Магистрант,

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург, Россия,

ranevskayalisa@gmail.com

ДИАЛОГИ БЕРГМАНА: СТРИНДБЕРГ, МУНК И СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ФРЕСКИ

Аннотация: В статье рассматривается драматургический поиск Бергмана в обращении к театру через фигуры Августа Стриндберга и Генрика Ибсена, диалог кинематографической стилистики Бергмана с полотнами Эдварда Мунка, а также влияния средневековых и ренессансных мотивов на создание кинокартины «Седьмая печать» и её визуальное решение. Оставаясь последним модернистом в истории кинематографа, Ингмар Бергман демонстрирует в своих фильмах обширные маргиналии интертекста, блуждающие в своем разнообразии от театральных постановок до монументальной живописи. Данное исследование имеет устойчивую тенденцию к объединению видов искусства в целостные комплексы, на пересечении которых возникает дополнительный семантический контекст, расширяющий и углубляющий понимание каждого элемента. Его основой стал поиск взаимосвязей и параллельное сопоставление кинематографа Бергмана с другими видами искусства. Обширное иллюстративное содержание статьи позволяет анализировать и сопоставлять не только возникающие мыслеформы, но и конкретные композиционные, стилистические, художественные решения в фильмографии Бергмана. Таким образом, возможность горизонтального прочтения мотивов дает возможность расставить акцент не на самом Бергмане, как бесспорно единственном авторе своих картин, а на том, что находится вокруг него, в семантическом поле его замысла и содержательном ряде воплощения этого замысла.

Ключевые слова: шведское кино; Бергман; Стриндберг; Ибсен; Мунк; Кьеркегор; «Седьмая печать»; смерть; образ художника.

Для цитирования: Шикуля Е.А. Диалоги Бергмана: Стриндберг, Мунк и средневековые фрески // Studia Culturae. 2022. 3(53). С. 56–79. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-53-56-79

ELISAVETA A. SHIKULYA

Master student,
Saint Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia,
ranevskayalisa@gmail.com

BERGMAN'S DIALOGUES: STRINDBERG, MUNCH AND THE MEDIEVAL FRESCOES

Abstract: The article deals with Bergman's dramatic search in addressing the theater through the figures of August Strindberg and Henrik Ibsen, the dialogue between Bergman's cinematic style and Edvard Munch's canvases, as well as the influence of medieval and Renaissance motifs on the creation of the film "The Seventh Seal" and its visual solution. Remaining the last modernist in the history of cinema, Ingmar Bergman demonstrates in his films the vast marginalities of intertext, wandering in their diversity from theater productions to monumental painting. This study has a strong tendency to combine art forms into integral complexes, at the intersection of which an additional semantic context arises, expanding and deepening the understanding of each element. Its basis was the search for interconnections and parallel comparison of Bergman's cinema with other art forms. The extensive illustrative content of the article makes it possible to analyze and compare not only emerging thought forms, but also specific compositional, stylistic, and artistic decisions in Bergman's filmography. Thus, the possibility of a horizontal reading of motives makes it possible to place the emphasis not on Bergman himself, but on what is around him, in the semantic field of his idea and the content of the embodiment of this idea.

Keywords: Swedish cinema; Bergman; Strindberg; Ibsen; Munch; Kierkegaard; "The Seventh Seal"; death; the artist's image.

For citation: Shikulya E.A. Bergman's Dialogues: Strindberg, Munch and the medieval frescoes // Studia Culturae. 2022. 3(53). P. 56–79. DOI: 10.31312/2310-1245-2022-53-56-79

Художественные поиски Ингмара Бергмана¹ стали одними из смыслообразующих содержательных элементов мирового кинематографического процесса. Сергей Добротворский писал: «В 1960-е в свет вышли три картины, которые завершили процесс языкообразования в кинематографе и позволили окончательно сформулировать концепцию авторства в кино: “8 1/2” Федерико Феллини, “Персона” Ингмара Бергмана и “Эмпайр Стейт Билдинг” Энди Уорхола» [1]. При этом Уорхол, бывший авангардистом, в действительности на тот момент уже «одной ногой постмодернист» [1], тогда как Бергман — последний модернист мирового кинематографа, поставивший одним кадром точку в истории модернизма. Этой точкой явилась разорванная пленка в «Персоне», ставшая капитуляцией самой материи фильма перед болезненными взаимоотношениями героинь. Таким образом, Бергман, будучи и без того поклонником «новой драмы», вовсе отказался от какого-либо описания, испытывая на прочность саму художественную материю. Подобный жест, чье появление было в это же время зафиксировано в других искусствах, оказался тем пределом, границей, после которой во второй половине XX века стало зарождаться новое направление — концептуализм. В действительности Ингмар Бергман не увлекался историей искусств ни в колледже, как пишут некоторые источники, ни позже, так как своё безусловное предпочтение всегда отдавал кинематографу, театру и музыке. Однако, будучи человеком широких культурных взглядов, он с юности был тесно связан с различными видами искусств, а впоследствии и его деятелями.

Долгие годы существует апокрифическое высказывание Ингмара Бергмана о двух профессиональных страстях его жизни: «Театр похож на верную жену. Кино — это грандиозное приключение, как дорогая и требовательная любовница» [2].

¹ Ингмар Бергман: 1918–2007 гг. — *Прим. авт.*

За свою жизнь режиссёр поставил около 170 спектаклей и снял более 60 фильмов. В театре Бергман ставил Стриндберга² («Пеликан», «Эрик XIV», «Фрёкен Жюли», «Игра снов»), Ибсена («Пер Гюнт», «Гедда Габлер», «Призраки»), Шекспира («Макбет», «Двенадцатая ночь», «Король Лир», «Гамлет»), Мольера («Дон Жуан, или Каменный пир», «Мизантроп»), Чехова («Чайка», «Три сестры») и других классиков. Театр и кино — эти плоскости творческой жизни Бергмана постоянно пересекались. Так, некоторые кинокартины рождались из театральных постановок: «Седьмая печать» появилась из одноактной пьесы «Роспись по дереву», которую Бергман написал специально для своих актеров, чтобы те могли тренироваться в монологах, а фильм «Лицо» возник из-за обещания Бергмана сохранить труппу театра в Мальме, которым он тогда руководил [3]. Кинематографу Бергмана свойственна театральность в приёмах — замкнутые интерьеры, статичные малофигурные мизансцены, длинные монологи и диалоги, текстоцентричность, условное обращение к «четвёртой стене».

Первое в жизни Бергмана прикосновение к «магии актёрского перевоплощения» [4, с. 108] произошло в возрасте двенадцати лет за сценой театра на постановке пьесы «Игра снов» Стриндберга. Личность Августа Стриндберга сыграла значительную роль в художественном формировании режиссера Ингмара Бергмана. Его имя множество раз упоминается Бергманом в «Латерна магика», где режиссёр признаётся в «слепом обожании» шведского писателя³. Мотив возвращения и апелляции к опыту Стриндберга постоянен в бергмановской автобиографии, который порой начинает говорить

² Август Стриндберг: 1849–1912 гг. — *Прим. авт.*

³ «Историей литературы занимался у Мартина Ламма. Лекции о Стриндберге он читал в насмешливой манере, вызывавшей живой отклик у аудитории, но ранившей мое слепое обожание» [3, с. 256]. — *Прим. авт.*

о себе и о нём практически одинаковыми словами. Как отмечает Карина Добротворская в своём эссе о связи «двух гениев маленькой страны», «мир своего детства и своей юности он описывает через мир стриндберговской драматургии и прозы, некоторые эпизоды происходят в почти стриндберговских интерьерах, а человеческие отношения окрашены стриндберговским сарказмом, болью и смесью любви — ненависти» [1]. Их связывали общие художественные идеи, они были близки складом мышления и психологией восприятия мира. Джесси Калин в книге «Фильмы Ингмара Бергмана», анализируя позицию Бергмана относительно экзистенциализма, пишет о том, что ни сам Бергман, ни его биографы никогда не упоминали интереса к экзистенциальной философии XX века, кроме одной постановки «Калигулы» (А. Камю) 1946 года. В своей театральной деятельности Бергман отдавал предпочтение классическим авторам. Калин подчёркивает, что Бергман, будучи «интуитивным, а не систематическим мыслителем» [5, с. 191] ближе к Кьеркегору и Стриндбергу.

Общей темой философии Кьеркегора и Бергмана становится интерпретация темы смерти и отчаяния, сопутствующая переживанию своей смертности: «...Ибо мы <...>, как римские солдаты, не боимся смерти, мы знаем худшее несчастье, и прежде всего — несчастье жить» [6, с. 24]. Равно так же отсутствие панического ужаса перед смертью, спокойное ощущение её близости и готовности обрести материальную оболочку сближает Стриндберга и Бергмана в их совместной работе — «Сонате призраков», «Пляске смерти» и «Седьмой печати», «Земляничной поляне». Существуют не только идейные, но и сюжетные параллели в произведениях двух авторов. Одноактная пьеса Стриндберга «Сильнейшая» повествует о двух женщинах, мадам X и мадам Y, которым (по оставленной за скобками причине) некуда пойти в сочельник и они проводят Рождество в ресторане; одна из них всё время говорит, а другая молчит — и именно эту драматическую

конструкцию Стриндберга интерполирует Бергман в свою «Персону». Также их объединяет театральное видение мира через призму людей-лицедеев, меняющих маски (persona), домов-декораций, ощущение бессмысленности общепринятой морали и почти непостижимой сложности человеческих мотивов.

Бергман писал о Стриндберге: «На мой взгляд, самое замечательное у Стриндберга — это настоящая жизненная чуткость, понимание того, что все в жизни, в каждое ее мгновение, совершенно лишено морали, предельно открыто и имеет довольно примитивную основу» [4, с. 164]. Сам Стриндберг в «Предисловии» к «Фрёкен Жюли» — или, как его называли, манифест «натуралистической» «новой драмы» — отмечал как одну из своих заслуг демонстрацию в пьесе сложных и множественных мотивов человеческих страстей и поступков. Идеи Августа Стриндберга, заложенные в пьесах — особенно в «Игре снов», поразившей юного Бергмана — можно назвать экспрессионистскими. В коротком напоминании перед текстом пьесы Стриндберг пишет: «Автор в этой пьесе стремился подражать бессвязной, но кажущейся логичной форме сновидения: все возможно и вероятно. Времени и пространства не существует; цепляясь за крохотную основу реальности, воображение прядет свою пряжу и ткёт узоры: смесь воспоминаний, переживаний, свободной фантазии, вздора и импровизаций. Герои расщепляются, раздваиваются, испаряются, уплотняются, растекаются, собираются воедино. Но одно превыше всего — сознание сновидца; для него нет ни тайн, ни непоследовательности, ни раздумий, ни законов» [7, с. 8]. Экспрессионизм склонен подчёркивать дихотомии между реальностью и воображением, жизнью и смертью, что также привлекало и Бергмана-режиссёра в будущем. Идея первичности ирреального над реальным прослеживается во многих его картинах. Например, «Земляничная поляна», «Час волка», «Фанни и Александр» и, в особенности, «Персона».

Наравне со Стриндбергом, одной из ведущих фигур скандинавской драматургии был Генрик Ибсен⁴, также оказавший влияние на творческий путь Бергмана. Используя аналитическую, или ретроспективную композицию, которая предполагает, что завязка пьесы вынесена в более или менее далёкое прошлое, герои Ибсена, подобно героям Стриндберга или Бергмана, размышляют о мотивах произошедших событий, добавляя множество смысловых и содержательных акцентов, вовлекая зрителя в осмысление сюжетной проблемы. Однако архитектурная уравновешенность частей и безупречно выверенная композиция пьес Ибсена настораживала Бергмана [1], противника всякой чрезмерной механической отточенности — технической, сценической или сюжетной. В работе над постановками пьес Бергман стремился не «устранять реалистическое обрамление», «пробиваясь сквозь ибсеновскую обстановку» [8, с. 34], а вносить в пьесу своё видение. Этимология происхождения лжи, её преемственная наследственность, исследуемая Ибсеном в своих пьесах (в частности, в «Кукольном доме», где «отравленная ложью атмосфера заражает, разлагает всю домашнюю жизнь» [9, с. 183]) автобиографична и близка для Бергмана: «Думаю, я понес наименьшие потери благодаря тому, что научился врать. Надел личину, не имевшую практически ничего общего с моим подлинным “я”» [4, с. 10].

Молчание, ставшее одной из главных тем Бергмана — это своего рода осознание слабости слова, бессилие перед лицом действительности и отчасти продолжение драматургической концепции Ибсена. Но там, где появляется слово, Бергман «сращивает» два полюса тех авторских ориентиров, к которым он обращался в своих драматургических поисках. Стриндберговский диалог режиссёр называл «прямым, твердо стоящим на ногах», в то время как Ибсену свойственна

⁴ Генрик Ибсен: 1828–1906 гг. — *Прим. авт.*

интер-текстуальность, его диалоги содержат больше подтекстов, скрытого цитирования и отсылок. Так, диалоги Бергмана можно сравнить с пересказом Ибсена стриндберговским языком или прочтением Стриндберга ибсеновскими глазами [1] — но в этом безусловном влиянии двух скандинавских драматургов и сложившейся театральной традиции «новой драмы» есть и самостоятельность Бергмана, придающая его кинопроизведениям смысловую и композиционную уникальность при их очевидной театральности, заимствовании концептуальных и образных решений.

Эдвард Мунк⁵ — ещё один скандинавский художник, чьё имя, наряду со шведским драматургом Августом Стриндбергом, сыграло значимую роль в формировании самостоятельной стилистики Бергмана. Стриндберг, в свою очередь, оказал влияние и на Эдварда Мунка, который даже написал его портрет в 1892 году. Также одной из точек соприкосновения Мунка и Бергмана стала фигура Генрика Ибсена. Мунк испытывал сильное воздействие ибсеновской драматургии, к которой многократно обращался в своем творчестве, равно как и сам Ибсен, высоко ценивший талант своего соотечественника, не избежал его влияния, работая над своей последней драмой [10, с. 221]. Предшественником Бергмана в постановке спектаклей по пьесам Ибсена был австрийский режиссёр Макс Рейнхардт, пригласивший Мунка создать для спектакля «Призраки» серию «атмосферических эскизов» [10, с. 222], которые дали бы толчок фантазии постановщика, подсказали обобщенный визуальный образ представления. Несмотря на то, что манеру Мунка, как и идеи Стриндберга, в определенном хронологическом отрезке его развития следует относить к экспрессионизму, многие искусствоведы отмечают, что у художника не было истинного стилистического и содержательного преемника, так как его творчество «слишком

⁵ Эдвард Мунк: 1863–1944 гг. — *Прим. авт.*

личное» [11]. Таким преемником — в особенности, стилистически — можно назвать Ингмара Бергмана, если рассмотреть изобразительное искусство и кинематограф в одной плоскости, двигаясь от живописного полотна к визуальному компоненту фильма, то есть кинокадру.

Стилистике Мунка, развивающейся по мнениям искусствоведов в векторе от экспрессионизма до символизма [12], свойственно понимание текучести цветовой среды: цвет вливается в среду холста, а предмет перетекает в предмет, цветная поверхность объекта словно вливается в пространство картины. Предметы не отделены от пространства контуром, но обрамлены текучим цветом пространства. Иногда художник обводит произвольной цветной линией несколько раз вокруг предмета, словно раскрашивая воздух, и эти цветные потоки не имеют отношения к реальным объектам или к предметам, изображаемым на картине [13]. Большинство кинокартин Бергмана чёрно-белые, но передаваемые Мунком через цвет свойства ирреального характерно встраиваются в смысловую параллель художественной парадигмы режиссёра. Пейзажи Мунка — это пейзажи психологического состояния, где каждый элемент — камни, холмы, отражение луны в воде — представляет собой некую систему знаков, абстрагированную от натурального восприятия и превращённую в полную интерпретацию непосредственно эмоционального состояния художника. При сопоставлении живописных полотен Мунка и кадров из фильмографии Бергмана, прослеживается общая визуальная тенденция, отражённая в передаче состояния через знаки, в определенной светописи, а иногда сходными композиционными планами, вплоть до их повторения. Например, фрагмент картины «Меланхолия» полностью дублируется режиссёром в фильме «Лето с Моникой», а игра светотени и художественные решения Мунка из «Звёздной ночи», «Летней ночи на пляже» и «Танца на пляже» находят своё отражение в чёрно-белых лентах Бергмана — «Летней игре» и «Часе волка» (рис. 1–6).



Рис. 1. Бергман. Летняя игра, 1951
Стоп-кадр из фильма

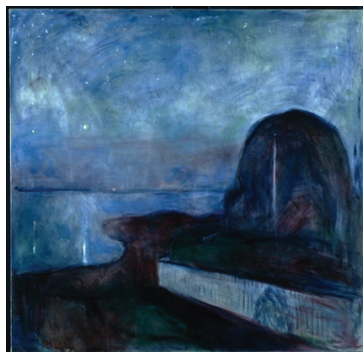


Рис. 2. Мунк.
Звездная ночь, 1893



Рис. 3. Бергман. Час волка, 1963
Стоп-кадр из фильма



Рис. 4. Мунк. Летняя ночь
на пляже, 1902



Рис. 5. Бергман. Летняя игра, 1951
Стоп-кадр из фильма



Рис. 6. Мунк. Танец на пляже,
1902

Диалог стилистики переходит в диалог содержания — так, например, картина «Ночь в Сен-Клу» по своему композиционному решению перекликается с кадром из фильма «Причастия» (рис. 7–8). На кадре отражена сцена в зимнем свете, где Марта, протагонист кинокартины, переживает кризис веры; в полном одиночестве она сидит на скамье в церкви и размышляет над ситуацией, которая схожа с состоянием Мунка, поселившегося в Сен-Клу и именно там, в декабре 1889 года, получившего известие о смерти отца, нанесшее ему тяжёлый удар [14, с. 390].



Рис. 7. Бергман. Причастие, 1963.
Стоп-кадр из фильма

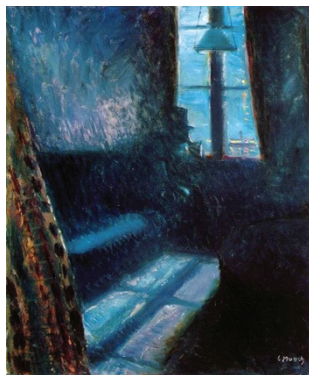


Рис. 8. Мунк.
Ночь в Сен-Клу, 1890

Идея смерти как обширного пустого пространства, своего рода сущности пустоты часто прослеживается как у Бергмана, так и у Мунка. Та же концепция отражается через форму креста — у Мунка он расположен на полу как тень от окна, у Бергмана образует раму окна. В отраженном художниками состоянии кризис веры присутствует равно так же, как и кризис любой идеи.

Смерть поглощает пространство, и любая иная мыслеформа проступает из этой пустоты лишь едва различимыми очертаниями. Кроме того, сцены экзистенциального переживания смерти встречаются в отображениях болезни

и утасаживающей под её гнетом жизни — картины Мунка «Комната умирающего», «У смертного одра» и кадры из фильма Бергмана «Шёпоты и крики» (рис. 9–12). Здесь вновь затрагивается близкая для норвежского художника тема — его сестра и мать умерли от туберкулёза, на протяжении жизни Ингмар Бергман рассматривает эту плоскость экзистенциальных поисков скорее через художественный, чем личностный опыт.



Рис. 9. Бергман. Шёпоты и крики, 1972. Стоп-кадр из фильма



Рис. 10. Мунк. У смертного одра, 1893



Рис. 11. Бергман. Шёпоты и крики, 1972. Стоп-кадр из фильма



Рис. 12. Мунк. Комната умирающего, 1893

Возможно, поэтому в реминисценции на иконическое полотно Мунка «Крик», руки на щеках страдающей Агнес из «Шёпотов и криков» принадлежат не ей, а сиделке Анне, заботящейся об умирающей (рис. 13–14). Реакцию этой женщины на боль, которую она переживает из-за болезни, режиссёр

отражает в искажённом криком лице, равно как и Мунк передаёт подлинный ужас через застывшие линии и волнообразные контуры, но чужие руки, поддерживающие её в этот момент, дают некоторую визуальную отстраненность и пространство для ощущений зрителя, наблюдающего за болезненной сценой.



Рис. 13. Бергман. Шёпоты и крики, 1972. Стоп-кадр из фильма

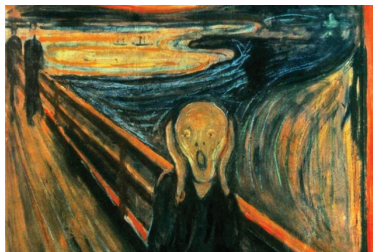


Рис. 14. Мунк. Крик, 1983. Фрагмент

Другая тема — образ художника, отраженный на кадре из «Часа волка», в которого режиссёр, возможно, вкладывает самого себя и который определённо является преемником Мунка, поскольку его стилистическое и композиционное отображение пересекается с картиной «Пепел» (рис. 15–16). В «Пепле» интересна фигура мужчины, размещенная в самом углу и, по сравнению с фигурой женщины, едва намеченная: он сидит, ссутулившись, подперев голову рукой и отвернув лицо от наблюдателя. Его поза, выражающая подавленность и отчаяние, напоминает о другой, более ранней работе Мунка — «Меланхолии», композицию которой Бергман полностью повторял ранее. Безумие художника или, как писал о фильме сам режиссёр, «сознательный формальный и мотивированный распад» [15, с. 37], запечатлённый на полотне Мунка и в кинокартине Бергмана, это ещё один лейтмотив их художественных высказываний. Попытка осмысления состояния крайней слабости или отчаяния художника, близкого к полной потере рассудка, является, в первую

очередь, глубоким внутренним исследованием, обнажающим множество слоёв собственной рефлексии, которая свойственна как произведениям Мунка, так и кинематографическим поискам Бергмана.



Рис. 15. Бергман. Час волка, 1968
Стоп-кадр из фильма



Рис. 16. Мунк. Пепел, 1894

Экспликация визуальной стилистики Мунка в композицию кадров кинопроизведений Бергмана демонстрирует продолжение синтетической парадигмы художественного языка режиссёра, который следует по пути слияния изобразительной традиции и кинематографических решений. При этом используя как образно-стилистическое пространство реминисценций, так и семантико-семиологический вектор пересечения, отождествляемый с исследованием переходных эмоциональных состояний, сопоставимых экзистенциальных и философских концепций и, как следствие, избранием сходной тематики произведений, как у художника Эдварда Мунка, так и у режиссёра Ингмара Бергмана.

Действие «Седьмой печати» Бергмана происходит в Швеции XIV века. И хотя режиссёр подчеркивал, что кинокартина не является реалистическим отображением средневековой жизни [16, с. 118] для создания стройной визуальной и концептуальной композиции мизансцен он использовал референтные фрагменты произведений искусства этого

периода. Вследствие детальной продуманности и отточенной гармоничности многих кадров, фильм получил в хвалебных рецензиях практически пародийное определение — «новое классическое произведение шведского кинематографа» [17, с. 66]. Некоторые критики даже отмечали, что эта кинокартина Бергмана отражает собой суть моралите [17, с. 66] — вида драматического представления в Средние века, в котором действующими лицами были не люди, а отвлечённые абстрактные понятия.

В программной заметке к фильму Бергман заявлял о желании сблизиться с процессом создания изобразительного произведения искусства того времени через свою работу над «Седьмой печатью»: «Я намеревался изображать в традиции средневекового церковного художника, с тем же интересом к предмету, с той же чуткостью и радостью» [18, с. 70–71]. Полисемантическая функция символических образов кинокартины действительно может препятствовать восприятию основной линии повествования, однако расстановка таких акцентов обусловлена особенностями творческих поисков и художественных решений Ингмара Бергмана, экспериментирующего в своих методах и подходах к осуществлению первоначальных идей. В том же программном примечании Бергман упоминает, что образы и мотивы средневековой эстетики он почерпнул из детских воспоминаний. Отец Бергмана был пастором и путешествовал с проповедью по небольшим церквям в окрестностях Стокгольма, а Ингмар, будучи ребёнком, сопровождал его в этих поездках: «Пока отец проповедовал за кафедрой <...>, я посвятил свой интерес таинственному миру церкви с низкими арками, толстыми стенами, запахом вечности, цветным солнечным светом, дрожащим над самой странной растительностью средневековых картин и резных фигур на потолке и стенах. Было все, что только можно пожелать: ангелы, святые, драконы, пророки, дьяволы, люди. Были очень устрашающие животные: Змей в раю, Валаамова ослица, кит, поглотивший Иона, орёл из Откровения Иоанна.

<...> В лесу сидела Смерть, играя в шахматы с крестоносцем. Голый мужчина с широко раскрытыми глазами хватался за ветвь дерева, а внизу Смерть пилила его ствол. Через пологие холмы Смерть вела последний танец к темным землям. Но в другой арке прогуливалась Мадонна в розовом саду, поддерживая неуверенные шаги Младенца, и руки её были руками крестьянки. Лицо у неё было серьезное, и птичьи крылья порхали над её головой» [18, с. 73].

Эти воспоминания посвящены описанию росписи свода протестантской церкви Тёбю, построенной во второй половине XII века. В 1480-е годы четыре сводчатые арки были расписаны мастерской Альбертуса (или Альбертуса Пиктора — буквально «Альбертус Художник») [19, с. 215]. Фреска «Смерть, играющая в шахматы», ставшая прообразом одной из главных сцен «Седьмой печати», находится в западной части свода (рис. 17–18). Она не имеет сходства с большинством других изображений в церкви Тёбю, основанных на библейских сюжетах. На этой фреске изображён скромно, но изящно одетый мужчина, который играет в шахматы со Смертью — он не похож на рыцаря, но, возможно, является дворянином.



Рис. 17. Бергман. Седьмая печать, 1957. Стоп-кадр из фильма



Рис. 18. А. Пиктор. Смерть, играющая в шахматы, 1485

Шахматная доска на фреске нестандартных размеров (7 на 5 клеток). Смерть делает ход, а её оппонент, одной рукой пытаясь ухватиться за край доски, растерянно прижимает к груди другую руку. На фреске мужчина и Смерть изображены по одну сторону доски; не опираясь на средневековую традицию изображения в обратной линейной перспективе, сюжет фрески может быть ошибочно трактован как «Смерть подсказывает Рыцарю ход против зрителя». Однако фреска дополняется лентой над фигурами персонажей с выцветшим и уже нечитаемым текстом на шведском языке «JAK SPELAR TIK MAT» («Я ставлю вам мат»).

Существует также несколько интерпретаций средневекового изображения человека, играющего в шахматы с представителем тёмных сил. Можно рассматривать это как изображение игры человека против Смерти за свою жизнь, и в таком случае содержание картины следует средневековым философским моралите о шахматах, представлявшим жизнь как шахматную игру: «Мир подобен доске с белыми и черными полями, на которых люди занимают разные места в качестве шахматных фигур» [20]. Также игра в шахматы в аллегорической форме демонстрировала, как важно «играть свою роль», а не пытаться что-либо изменить в своём социальном положении, и отсюда появилась трактовка игры со Смертью как интерпретация сделки с дьяволом [21]. Среди других изображений на тему неравного положения человека перед тёмными силами также выделяется аллегорическая гравюра неизвестного эльзасского художника XV века «Смерть ставит мат королю».

Но не только эту сцену, изображённую Альбертусом Пиктором, использовал Бергман для создания мизансцен в фильме. Достоверных биографических сведений о том, что режиссёр посещал церковь Херкеберга в шведском округе Уппсала, не осталось, однако полностью подтверждается иконографическое сходство шута-лютниста, изображённого Альбертусом Пиктором на одной из фресок [22, с. 285], и героя «Седьмой

печати» Юфа (рис. 19–20). Он одет, как шут, за исключением того, что колокольчики его головного убора опущены вниз и уступают место двум большим рогам, венчающим его голову, которые, в свою очередь, символически обозначают взаимоотношения Юфа с женой.



Рис. 19. Бергман. Седьмая печать, 1957. Стоп-кадр из фильма



Рис. 20. Альбертус Пиктор. Шут-лютник, 1487

Прообраз непосредственно Альбертуса Пиктора как персонажа фильма также фигурирует в одной из сцен — художник во время работы над стенной росписью церкви разговаривает с оруженосцем главного героя, Антониуса Блока. В этом диалоге вновь поднимается тема художника и его бытия, один из часто повторяющихся мотивов в фильмах Бергмана — оруженосец спрашивает, почему Альбертус выбрал путь художника и что это означает.

В церкви Тенста, расположенной недалеко от Уппсалы, которую также предположительно посещал Бергман, сохранились фрески средневекового мастера Йоханнеса Розенрода [23, с. 10]. На одной из них представлен сюжет, описанный режиссёром в детских воспоминаниях и отраженный в сцене из «Седьмой печати» (рис. 21). Великолепно одетый мужчина сидит на дереве, которое метафорически изображает его



Рис. 21. Розенрод.
Фреска в ц-и Тенста

жизнь, и подсчитывает свои богатства, в то время как у подножия ствола стоит Смерть, представленная скелетом, и пилит дерево [23, с. 22].

На шведском языке сокровище (т. е. богатство) звучит как «скатт» (skatt). И героя, который в одной из сцен «Седьмой печати» планирует спать на дереве, но внезапно обнаруживает, что Смерть рубит ствол, также зовут Скат. Когда

Скат практически падает со своего дредрева жизни, его лицо демонстрируется крупным планом — его рот открыт, и зритель ожидает услышать крик, но этого не происходит. Зритель лишь «видит» звук на лице Ската, но не слышит его [24, с. 200]. Это схоже с эффектом, который производит картина Мунка «Крик». Этот беззвучный крик, всхлип, возглас, очевидно, отсылает Бергмана к строкам из Священного Писания: «А около часа девятого Иисус воскликнул громким голосом: <...> Боже Мой, Боже Мой! зачем Ты Меня оставил» (Матф. 27: 46). Именно поэтому немой смерти Ската в «Седьмой печати» несколько раз предшествует кадр, отсылающий к распятию Христа, а терновый венец на голове Иисуса аналогичен капюшону шута Ската (рис. 22–23).

Первоначально фильм назывался «Рыцарь и смерть» [25, с. 224], и неслучайно это название напоминает гравюру «Рыцарь, смерть и дьявол» Альбрехта Дюрера, художника Северного Возрождения. Антониус Блок полностью повторяет иконографический образ дюреровского рыцаря (рис. 24–25). Исходя из символики предметов, окружающих рыцаря на гравюре, можно заметить, что он сам скорее олицетворяет тёмную силу и объединяется с дьяволом и смертью, а не является их жертвой.



Рис. 22

Бергман. Седьмая печать, 1957. Стоп-кадры из фильма



Рис. 23



Рис. 24. Бергман. Седьмая печать, 1957. Стоп-кадр из фильма



Рис. 25. Дюрер. Рыцарь, смерть, дьявол, 1513

Другой мастер эпохи Ренессанса, фламандец Питер Балтен, кисти которого приписывают полотно «Представление фарса», дал Бергману прообраз пантомимического фарса актёров Юфа, Мии и Ската на возвышенной сцене в окружении сельской публики, которая постоянно издевается над ними (рис. 26–27). Увлечение средневековой и ренессансной эстетикой в «Седьмой печати» для Бергмана является не только способом реконструкции исторических деталей,

соблюдения достоверности в кинопроизведении, но и способом репликации семантических полей. Следованием постмодернистскому принципу интертекстуальности — привнесение тенденций эпох, имеющих мировое значение в истории культуры, в собственное кинопроизведение, слияние разноплановых концептуальных и стилистических приёмов выстраивает глубинные связи между цепью исторических направлений в искусстве и актуальными кинематографическими решениями, что впоследствии становится одним из художественных приёмов парадигмы Бергмана в контексте целостной фильмографии.



Рис. 26. Бергман. Седьмая печать, 1957. Стоп-кадр из фильма



Рис. 27. Балтен. Представление фарса, 1570. Фрагмент

Одним из ключевых выводов при рассмотрении особенностей, способа формирования и развития кинематографа Ингмара Бергмана стало его утверждение в качестве разомкнутой подвижной системы, впитывающей концептуальные, визуальные и стилистические акценты из образов прошлого и распространяющей влияние собственной художественной парадигмы на кинематографические открытия последующих лет. Находясь в постоянном диалоге искусств, фильмография Ингмара Бергмана является примером новой кинематографической модели в плоскости взаимодействия с имеющим мировое значение художественным и культурным опытом предшественников, а вследствие чего и построения нового способа коммуникации со своим зрителем. Интер-текстуальность

Бергмана выходит за рамки исторического контекста и кинематографических отсылок, приобретая масштаб произведения искусства, вбирающего в себя свободу комплексного синтеза и множественных взаимосвязей. Таким образом, уникальный кинематографический стиль Бергмана выстраивается из разнообразной структуры трансформирующихся и переплетенных между собой видов искусства.

Список литературы | References

1. Сергей Добротворский — 8 // Журнал «Сеанс». 2008.
Sergei Dobrotvorsky — 8 // Journal “Seance”. 2008.
URL: <https://seance.ru/articles/8-32/> (access: 20.12.2022). (In Russ.)
2. Карина Добротворская — Кто сильнее? // Журнал «Сеанс». 2008.
Karina Dobrotvorskaya — Who is stronger? // Journal “Seance”. 2008.
URL: <https://seance.ru/articles/kto-silnee/> (access: 20.12.2022). (In Russ.)
3. Кантор М. История живописи: Эдвард Мунк // Story.
Kantor M. History of painting: Edvard Munch // Story.
URL: <https://story.ru/istorii-znamenitostej/istoriya-iskusstv/istoriya-zhivopisi-edvard-munk/> (access: 20.12.2022). (In Russ.)
4. Бергман И. Латерна магика. М.: Вагриус, 2006. 464 с.
Bergman I. Laterna magica. Moscow: Vagrius, 2006. 464 p. (In Russ.)
5. Kalin J. The Films of Ingmar Bergman // Part of Cambridge Film Classics. Cambridge University Press, 2003. 268 p.
6. Кьеркегор С. Несчастнейший // Несчастнейший. Сборник сочинений. М.: ББИ, 2002. С. 17–28.
Kierkegaard S. The most unfortunate // The most unfortunate. Collection of essays. Moscow: BBI, 2002. P. 17–28. (In Russ.)
7. Стриндберг А. Игра снов. М.: Азбука, 2009. 112 с.
Strindberg A. Game of dreams. Moscow: Azbuka, 2009. 112 p. (In Russ.)
8. Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М.: Радуга, 1985. С. 7–44.
Bergman I. Two interviews // Bergman about Bergman: Ingmar Bergman in theater and cinema. Moscow: Raduga, 1985. P. 7–44. (In Russ.)
9. Ибсен Х. Кукольный дом // Кукольный дом: Пьесы. М.: Эксмо, 2008. 183 с.

- Ibsen H. *Doll's House* // *Doll's House: Plays*. Moscow: Eksmo, 2008. 183 p. (In Russ.)
10. Юрьев А. Драматургия Хенрика Ибсена в отражениях европейской режиссуры рубежа XIX–XX веков // *Вопросы театра*. 2016. № 1–2. С. 214–224.
Yuriev A. *Dramaturgy of Henrik Ibsen in the Reflections of European Directing at the Turn of the 19th–20th Centuries* // *Voprosy teatra*. 2016. No. 1–2. P. 214–224. (In Russ.)
11. Смолев Д. Путеводитель по фильмам Бергмана, нигилиста и проказника // *Кинопоиск*. 2018.
Smolev D. *Guide to the films of Bergman, nihilist and prankster* // *Kinopoisk*. 2018.
URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3221177/> (access: 20.12.2022). (In Russ.)
12. Максак М.В. Феномен живописного символизма Эдварда Мунка // *Журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры»*. М.: Наука и искусство, 2009. С. 119–131.
Maksak M.V. *The Phenomenon of the Pictorial Symbolism of Edvard Munch* // *Journal "Burganov's House. Space of culture"*. Moscow: Science and Art, 2009. P. 119–131. (In Russ.)
13. Долин А. «Фанни и Александр» Бергмана как сериал // *Искусство кино*. 2020.
Dolin A. *"Fanny and Alexander" by Bergman as a series* // *Kinoart*. 2020.
URL: <https://kinoart.ru/texts/ponyatnoe-nepostizhimoe-fanni-i-aleksandr-bergmana-kak-serial> (access: 20.12.2022). (In Russ.)
14. Самин Д.К. Эдвард Мунк // *Сто великих художников*. М.: Вече, 2014. С. 390–392.
Samin D.K. *Edvard Munch* // *One Hundred Great Artists*. Moscow: Veche, 2014. P. 390–392. (In Russ.)
15. Бергман И. Картины: пер. с швед. А. Афиногеновой. СПб.: Сеанс, 2021. 336 с.
Bergman I. *Pictures*. St. Petersburg: Seans, 2021. 336 p. (In Russ.)
16. Siclier J. *Ingmar Bergman*. Paris: Edition universitaires, 1962. 189 p.
17. Доннер Й. Лицо дьявола // *Ингмар Бергман. Статьи, рецензии, сценарии, интервью*. М.: Искусство, 1969. С. 37–81.
Donner J. *Face of the Devil* // *Ingmar Bergman. Articles, reviews, scenarios, interviews*. Moscow: Art, 1969. P. 37–81. (In Russ.)

18. Bergman I. A Program Note to The Seventh Seal // Steene B. Focus on the Seventh Seal. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972. P. 70–73.
19. Anund J., Qviström L. Det Medeltida Uppland. En arkeologisk guidebook. Historiska Media, 2012. 256 p.
20. Engqvist T. Schacket, döden och Täby // Schacksnack. URL: <http://www.schacksnack.se/artiklar/82126> (access: 20.12.2022). (In Swed.)
21. David Gariff on Ingmar Bergman // Youtube. National Gallery of Art. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0x91_opeS3U (access: 20.12.2022). (In Russ.)
22. Даркевич В. Светская жизнь Средневековья IX–XVI вв. М.: Индрик, 2006. 432 с.
Darkevich V. Secular life of the Middle Ages in the 9th–16th centuries. Moscow: Indrik, 2006. 432 p. (In Russ.)
23. Riksantikvarieämbetet. Medeltidsmästarnas färgval // Rapport från Riksantikvarieämbetet, ett forskningsprojekt finansierat av Kungl. Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademien, 2010. 64 p. (In Swed.)
24. Gado F. The Passion of Ingmar Bergman. Durham: Duke University Press, 1986. 564 p.
25. Steene B. Ingmar Bergman: A Reference Guide. Amsterdam University Press, 2005. 1151 p.
26. Попова Л.В. Поиск Бога в творчестве А. Хичкока и И. Бергмана // Культура и искусство. 2022. № 8. С. 60–77.
Porova L.V. The search for God in the work of A. Hitchcock and I. Bergman // Culture and Art. 2022. No. 8. P. 60–77. (In Russ.)
27. Рубанова И. Бергман. Театр. Кино. СПб.: Сеанс, 2021. 352 с.
Rubanova I. Bergman. Theater. Movie. St. Petersburg: Session, 2021. 352 p. (In Russ.)
28. Seifert J. Schach, Tod und Liebe // SG 1871 Löberitz e.V. begrüßen. URL: https://www.sg1871loeberitz.de/gesch_kolumne/seifert.htm (access: 20.12.2022).