

Наталья Никоряк
Алёна Тычинина
(Украина)

**Актуализация темы пандемии
в кинематографическом нарративе И. Бергмана
(интермедиаальный срез фильма-притчи «Седьмая печать»)**

Тема эпидемии (мора, чумы, вирусов) в искусстве всегда занимала особую нишу. Практически каждое поколение, сталкиваясь с подобными катастрофами, оставляло достаточно подробные сведения, в том числе и в литературе. Вспомним хотя бы «Илиаду» (мор), «Декамерон» Дж. Боккаччо (чума), «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера (чума), «Дневник чумного года» Д. Дефо, «Чума» А. Камю, «Бледный конь, бледный всадник» К.Э. Портер (испанка) и многочисленные современные образцы: «Я – дверь» С. Кинга (вирус), «Глаза тьмы» Д. Кунца (вирус), «Книга судного дня» К. Уиллиса (чума), «Слепота» Ж. Сарамыго (вирус), «История гордыни» Л. Дзоя (эпидемия), «Лавина» Н. Стивенсона (вирус), «Год потопа» М. Этвуд (эпидемия), Э.С.-Дж. Мандела «Станция одиннадцать» (пандемия) и др. Подчеркнем, что литература не только активно реагирует на глобальные общественные проблемы вроде пандемии, но довольно часто предвидит их.

Кинематограф также актуализирует тематику эпидемии, апеллируя сначала к литературным прототекстам (фильмы-экранизации «Декамерон» (1971) П. Пазолини, «Штамм Андромеда» (1971) Г. Уайза, «Смерть в Венеции» (1971) Л. Висконти, «Чума» (1992) Л. Пуэнсо, «Разрисованная вуаль» (2006) Дж. Карена), а затем создает и собственные оригинальные версии: «Судороги» (1975) Д. Кроненберга, «Эпидемия» (1987) Л. Триера, «Двенадцать обезьян» (1995) Т. Гиллиама, «28 дней спустя» (2002) Д. Бойла, «Понтипул» (2008) Б. Макдональда, «Носители» (2009) Д. и А. Пастор, «Заражение» (2011) С. Содерберга.

Среди многочисленных киновариаций по рассматриваемой тематике значительный интерес представляет религиозно-философская притча «Седьмая печать» (“*Det sjunde inseglet*”, 1956) шведского режиссера Ингмара Бергмана (1918–2007), которая принесла художнику всемирную славу (приз Международного фестиваля в Каннах в 1957 г.) и способствовала дальнейшему развитию кинематографа. Н. Хэйдок утверждал, что эта картина Бергмана «оказала в последующие пятьдесят лет самое большое влияние на все фильмы о Средневековье» (Haydock 2008: 40).

В основе сценария фильма – Бергмановская одноактная пьеса «Роспись по дереву» (1953–1954). В интервью режиссер рассказывал, что побудило его к написанию данной пьесы: «Я преподавал тогда в актерской школе в Мальме и подыскивал для своих учеников – восьми-девяти человек – пьесу, которую они могли бы сыграть, так как, на мой взгляд, это лучший метод преподавания. Поскольку найти ничего не удалось, я решил сам написать нечто под названием «Гравюра на дереве», чистую пьесу для упражнений, которая состояла бы из большого количества монологов для всех моих учеников. Мы с учениками отрепетировали эту пьесу и сыграли ее» (Бергман о Бергмане 1985: 194). Таким образом, архитектурно пьеса построена как серия картин с монологами. Заметим, что «апробацию» этот текст прошел и в виде радиопьесы. В частности, осенью 1954 года он транслировался по радио, где нарратором выступил сам Бергман (Маснав 2009: 95). Это было первое публичное исполнение упомянутой пьесы.

Обращение к жанру кинопритчи Бергманом не случайно, поскольку «кинопритча востребована, прежде всего, в творчестве тех режиссеров, которые представляют авторское кино и способствуют развитию интеллектуальной линии кинематографа» (Тугуши 2011: 86). Исследователь жанра притчи Ю. Климьюк определяет явление притчевости: «Использование в произведениях художественной литературы поэтики притчи (...) вытекает из способности притчи влиять на образную, сюжетную и композиционную систему других произведений, вступать с ними в синтез, трансформировать их» (Клим'юк 1995: 42). Обозначенная исследователем специфика литературной притчи наполняет жанровую матрицу кинопритчи, сохраняя так называемую жанровую наследственность. Кроме того, жанровую матрицу кинопритчи Бергмана ферментирует религиозная тематика, актуализированная, прежде всего, Бергмановскими «религиозными сомнениями» 1950-х гг. Режиссер признавался, что в те времена ключевым для него был вопрос: «Существует Бог или нет? Можем ли мы благодаря вере прийти к единению и к лучшему миру? Или, если Бога нет, то что нам тогда делать? Как в таком случае выглядит мир?» (Бергман о Бергмане 1985: 131). Именно эсхатологические размышления положены в основу сценария, а затем и фильма «Седьмая печать», где устами Рыцаря (Антоний Блок) он говорит: «Отчего Бог так жестоко непостижим нашим чувствам? Отчего надо Ему скрываться за дымкой невнятных посулов и невидимых чудес?», «Как поверить верующим, когда и себе-то не веришь?» (Бергман 1985: 281).

Тема чумы проявляет себя буквально в первых сценах киносценария и фильма. Рыцарь Антоний и его оруженосец Йонс встречаются на своем пути мертвого мужчину, внешний вид которого свидетельствует о многом: «Совсем

близко скулит тощий пес, он на брюхе подползает к хозяину; тот сидя спит под палящим солнцем. Черной тучей висят у него над плечами и головой мухи. Несчастный пес скулит без передышки и, лежа на брюхе, виляет хвостом. / Йонс спешивается, идет к спящему. Йонс окликает его учтиво. Не получив ответа, он подходит к нему, чтоб растолкать, тянется к его плечу, но тотчас отдергивает руку. Незнакомец валится навзничь, и Йонс видит лицо. Это мертвец. Пустые глазницы, белый оскал. / Йонс снова вскакивает в седло, догоняет хозяина. Прикладывается к бурдюку, потом протягивает его хозяину» (Бергман 1985: 274). Ужасная картина с мертвецом возле дороги только усиливает ощущение общей катастрофы.

Актуализируется тема чумы и в последующих фрагментах кинотекста, где режиссер знакомит нас с семейством бродячих актеров. Так, Скотт, вынося из фургона маску Смерти, чтобы подготовиться к роли, замечает Юфу: «Говорят, в стране какая-то страшная болезнь, и попы перед неминуемой скорой смертью толкуют про разные духовные муки» (Бергман 1985: 278). Показательно, что сцена с проповедями духовных отцов будет буквально воспроизведена в кинотексте позднее.

Тема чумы пронизывает и сценарий, и фильм. Поднимается она и в диалоге оруженосца Йонса и Богомаза – художника, работающего над аллегорической фреской «Пляска Смерти» в древнем храме.

Йонс: А ведь как кое-кто будет тебя честить.

Богомаз: Да уж не без того. А я им тогда что-нибудь веселенькое изображу. Пить-есть тоже надо – пока чума не подцепит.

Йонс: Чума! Вот ужас!

Богомаз: Ты бы поглядел на язвы у тех в глотке, кто заболел. И тело все иссыхает, и ноги – будто их дергает сумасшедший кукольник, вот и вроде как у этого, которого я нарисовал.

Он показывает кистью. Йонс видит: маленький человечек – в корчах на траве; вверх устремлен обезумевший взор, полный боли и страха.

Йонс: Какая мерзость!

Богомаз: Еще бы не мерзость. Он язвы расковыривает, руки кусает, жилы себе ногтями раздирает, кричит на всю округу. Страшно тебе, поди?

Йонс: Мне? Страшно? Да ты меня не знаешь. А это еще что за пакость ты тут изобразил?

Богомаз: Всего чудней, что эти бедняги считают свои муки наказанием божьим. Целые толпы этого народа, себя называя рабами греха, бродят по земле и бичуют себя и других во славу господню.

Йонс: Да что ты? Сами себя секут?

Богомаз: Да, жуткое зрелище. Я уж в канаву лезу, как их завижу» (Бергман 1985: 280). Натуралистические описания чумы Богомазом дают

четкое представление о страшной болезни, которая стала также причиной и массового мародёрства, что нашло свое воплощение в сцене с Равалом. Йонс, желая наполнить бурдюк водой, забрел в дом, где тихо «хозяйничал» вор: труп хозяйки лежал посреди комнаты, а бывший богослов снимал с него перстень. Как выясняется впоследствии, из этого села люди массово бежали, поскольку чума начала косить всех.

И. Бергман дополняет сценарий и фильм еще одной ужасной картиной Средневековья, когда процессии с религиозными фанатиками наводили ужас на простой народ: «Все неотрывно смотрят на белую опаленную дорогу. Вот уже слышно пронзительное пение. Безумное – почти вой. Над гребнем горы качается распятый Христос. / Потом стали видны и те, кто несет распятие. (...) Корчатся от боли, глаза вылезают из орбит, губы искусаны в кровь, и с них падает пена. Они охвачены безумием, кусают себе руки, хлещут друг друга с какой-то зловещей ритмичностью. И пронзительно, надрывно поют. Многие шатаются, падают, снова поднимаются, цепляются друг за друга и все истовей хлещут, хлещут бичами» (Бергман 1985: 289–290). Благодаря этой сцене в кинотекст вплетается еще два жанра, популярные в эпоху Средневековья – проповедь и молитва, которые провозглашает монах: «Господь нас всех обрек наказанию. Все страшной смертью погибнем. Вы стоите, как скот несмысленный, вы погрязли в тупом довольстве. Или не знаете, что вот он, вот настает ваш последний час? Смерть у вас за плечами. Вижу, вижу Смерть. Венец Смерти горит на солнце. Блестит занесенная над вашими головами коса. Чей черед? Кто первый падет под ударом?»; «Помилуй нас, боже, по великой милости твоей. Не отврати лица твоего от нас, но будь милостив к нам, недостойным, во имя сына твоего единородного Иисуса Христа» (Бергман 1985: 289–290).

Однако люди понимают, что Судный день фактически уже наступил, поскольку вокруг – смерть от чумы, голод, несчастье. И об этом говорят не только на площадях, но и в трактирах:

«Купец: И то сказать. Чума по западному берегу ползет. Люди мрут как мухи. Всегда в эту пору самая торговля, а нынче при мне весь товар непроданный.

Женщина: Одно слово – Судный день. Разные знамения жуткие. Намедни из старухи из одной змеи полезли, руки отрубленные и всякая нечисть, а еще женщина младенчика с телячьей головой выродила.

Старик: Судный день. Ох ты, господи.

Крестьянин: Месяц целый дождя не было. Все посохнет.

Купец: И люди-то с ума посходили. С родных мест бегут, всюду чуму разносят.

Старик: Судный день. Подумать, подумать.

Крестьянин: Ведь это если все, как они говорят, так – по мне – лучше следи за своим хозяйством да пользуйся жизнью, покуда цел.

Женщина: И еще есть одно. Ведь и не скажешь. (*Шепчет.*) И выговорить-то срам, а только святые отцы, они говорят – раз женщина, мол, это промеж ног таскает, то должна, стало быть, очиститься.

Старик: Судный день. Всадники из Апокалипсиса ждут у поворота на деревню. Вот заведереет, а на закате тут они и будут.

Женщина: Много кто огнем очистился, и все померли, а святые отцы толкуют – мол, лучше чистым помереть, чем жить и дожидать ада.

Купец: Конец, конец, последние времена. Вслух-то про это не говорится, да ведь известно – конец. И люди от страха с ума посходили.

Крестьянин: Тебе и самому боязно.

Купец: Как не боязно.

Старик: Падет ночь после Судного дня, и на землю спустятся ангелы, и разверзнутся гробы. Страшное дело.

Все шепчутся, наклоняясь друг к другу» (Бергман 1985: 292).

Сразу заметим, что пьеса, киносценарий и, конечно, фильм насыщены интермедиаальными и интертекстуальными кодами. Они проявляются на всех уровнях, дополняя и расширяя ключевую тему пандемии. В данном тексте они прочитываются в качестве значимых притчевых аллегорий. Активное взаимодействие «Седьмой печати» с другими видами искусства и литературными текстами представляется не случайным, поскольку Бергман признавался: «Я в самом деле полагаю, что каждый человек – это сумма того, что он прочел, услышал, увидел и пережил. Я отнюдь не думаю, что художники черпают свои идеи из воздуха. Я считаю себя маленьким кирпичиком большого здания, и, следовательно, я завишу от того, что находится возле меня, подо мной и позади меня» (Бергман о Бергмане 1985: 142–143).

Импульсами к появлению собственно драматического прототекста послужили несколько интермедиаальных источников, прежде всего живописные: образ шахматного поединка предстает как аллегория фрески «Смерти, играющей в шахматы» (швед. *Döden spelar schack*, около 1480 года) шведского художника позднего Средневековья Альбертуса Пиктора. А образ танца смерти – воплощение детских воспоминаний о посещении церкви с отцом: в маленькой церкви на юге Смаланду Бергман видел фреску неизвестного художника. На этой картине, написанной в конце XIV века, были изображены сцены смертельной чумы, опустошившей этот край (Macnab 2009: 95–96). В одном из своих интервью Бергман также вспоминал картину Пикассо «Семейство комедиантов» («*Les Saltimbabques*», 1905) и медную гравюру Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513).

Если для одноактной пьесы источником вдохновения преимущественно служили живописные коды, то в написании сценария и при создании фильма интермедиаальная ключевая база расширяется. В частности, Бергман вспоминает хоровое произведение Карла Орфа «Кармина Бурана», основанное на средневековых песнях о людях, спасающихся от чумы и несчастий: «Это с людьми, которые пережили упадок цивилизации и культуры и позволили родиться новым песням, я подумал, что это соблазнительная субстанция, и однажды, когда я послушал финальный хор в Кармине Буране, меня поразило, что это будет мой следующий фильм!» (см.: *Det sjunde inseglet...*).

Отметим, что отдельные сцены сценария и фильма автоинтермедиаальны и автоинтертекстуальны, поскольку режиссер довольно часто прибегает к использованию фрагментов предыдущих своих текстов. В частности, в пьесе «Смерть Каспера» есть сцена, где главного героя Каспера встречают двое мужчин, несущих гроб. Реплики персонажей почти дословно соответствуют сцене в «Седьмой печати», когда Смерть пылит дерево, на котором находится персонаж Скат. Однако режиссер, будучи в роли кинореципиента, испытывал также влияния других кинорежиссеров и их фильмов. В частности, критики выделяют одну из «кинематографических моделей для подражания»: сцену с сожжением ведьмы сравнивают с подобной в «Днях гнева» (1943) Карла Теодора Драера, известного современника Бергмана, старшего на поколение (см.: *Det sjunde inseglet...*). Другие указывают на пролог этого же фильма, «который начинается с прелюдии с нотными знаками средневековой секвенции, и звучат слова повествователя: «День гнева, о день скорби!...»» (Синицын, Синицына 2016: 295).

Собственно, исследуемый кинотекст предстает не только своеобразным интермедиаальным, но и интертекстуальным коллажем. Литературная составляющая не ограничивается исключительно указанной ранней авторской пьесой. Следует в целом отметить насыщенный интертекстуальный характер фильма-притчи. Речь, прежде всего, идет о библейском интертексте – книге «Апокалипсиса», или «Откровение Иоанна Богослова», а также произведении «Чума» А. Камю. Отдельные критики указывали на «Фолькунгасаган» Августа Стринберга (см.: *Det sjunde inseglet...*). Отметим, что активное сотрудничество с А. Камю планировалась и в связи с другим фильмом Бергмана – «Падение». Режисер переписывался с Камю и даже договорился, что приедет к нему и они вместе напишут сценарий, «но как раз в это время Камю погиб, и все сорвалось», «мне казалась просто фантастической сама мысль о совместной работе с Камю» (Бергман о Бергмане 1985: 142).

Основное внимание автора сосредоточено на эпохе Средневековья, которая зачастую в воображении читателей предстает как темные и страшные

времена. И это отражено в специфической персонифицированной хронотопе и интермедиаальных вкраплениях. Однако исследователи указывают, что хронология Средневековых событий в фильме несколько срезуцирована: «События в фильме происходят в Швеции в позднеклассическом Средневековье (разумеется, условно) во время господства ужасающей чумы – «черной смерти». Эпидемия, охватившая тогда большую часть Европы и унесшая жизни чуть ли не трети ее населения, пришлась на середину XIV в. (1347–1349 гг.). Но в действительности разбег темпоральных маркеров в «Печати» захватывает два (а то и более!) столетия, если считать со времени последних крестовых походов в Святую землю (1270 и 1271–1272 гг.) и падения последних оплотов крестоносцев в Сирии и Палестине в конце XIII столетия и до рубежа XV–XVI вв. – времени жизни художника Альбертуса Пиктора (род. между 1440 и 1450 – ок. 1509), который присутствует в фильме как действующее лицо» (Синицын, Синицына 2016: 293).

Поскольку фильм «Седьмая печать» выстраивается автором как притча, жанровая матрица которой предусматривает определенные аллегорические компоненты. Поэтика названия фильма и эпиграф к нему интертекстуальны. Таковым, в частности, является эпиграф из «Откровения Иоанна Богослова» о снятии седьмой печати с Книги жизни: «И когда агнец снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса... И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр. 8: 1, 6).

Атмосфера апокалипсиса ощущается с первых же кадров фильма: пророческие слова накладываются на визуальный ряд и дополняются музыкальным сопровождением. Не случайным в первых сценах представляется описание лошадей, находящихся подле своих всадников: «Порыв ветра всполошил коней, они жадно тянут шеи к морю, к воде. Вид у них такой же замученный, как у хозяев» (Бергман 1985: 272). Как и лошади, тянущийся к воде рыцарь, после омовения, начинает молиться: «Рыцарь снова выходит на сушу, опускается на колени. Закрыв глаза, наморщив лоб, творит он утренние молитвы. Руки сжаты, губы беззвучно шевелятся. Лицо суровое, скорбное. Вот он открыл глаза и глядит прямо на солнце – оно выкатывается из отуманенных вод как подышающая, жиром исходящая рыба. Серое небо давит свинцовой крышкой. На западе, над горизонтом висит немая туча. В вышине, видная едва, чайка парит на недвижных крыльях. И кричит тревожно и жутко» (Бергман 1985: 272). Ощущение, что рыцарь проживает последние минуты своей жизни только усиливается и достигает своего пика в сцене со Смертью:

«За его спиной стоит некто в черном. Стоит неподвижно. Лицо очень бледное, руки спрятаны в широких складках плаща.

Рыцарь: Кто ты?

Смерть: Тот, имя которому Смерть.

Рыцарь: За мной?

Смерть: Я давно уже следую за тобой по пятам.

Рыцарь: Знаю.

Смерть: Ты готов?

Рыцарь: Телу страшно, но сам я не боюсь.

Смерть: Стыдиться тут нечего.

Рыцарь поднялся на ноги. Он дрожит. Смерть откидывает полу плаща, чтоб окутать плечи Рыцаря» (Бергман 1985: 273–274). Хотя зритель осознает, что это только начало притчи о Рыцаре, а Смерть проявит свою онтологическую многоликость.

Религиозный аспект проступает через антропонимию персониферы. В частности, персонажи Юф и Миа, семейство бродячих актеров, по словам самого режиссера, «это, разумеется, Иосиф и Мария. Что может быть проще» (Бергман о Бергмане 1985: 196). Не случайно, перед Юфом все время предстают различные видения: он видит «Пречистую Деву Марию», образ которой в деталях передает экфрастичный код: «В золотой короне и в синем платье с золотыми цветами. Босая, а руки маленькие, смуглые, и она держала младенца и учила его ходить. А потом увидела, что я на нее смотрю, и улыбнулась мне. Тут у меня на глазах выступили слезы, а когда я их утер, она уже исчезла. И так сделалось тихо на земле и на небе» (Бергман 1985: 276). В киносценарии имеются также упоминания о псевдовидениях, когда дьявол на глазах Юфа «красил в красный цвет колеса» и «работал хвостом вместо кисточки?» (Бергман 1985: 276). Момент с популярным в эпоху Средневековья жанром видений режиссером представлен очень тонко, поскольку про так называемых ясновидящих бытовало очень предвзятое мнение: кто-то слепо верил в их слова, а кто-то, как Миа, смеялся, принимая все сказанное за выдумку: «Ты бы поосторожней со своими виденьями. А то люди еще подумают, будто ты полоумный» (Бергман 1985: 277).

Еще одна деталь, на которую следует обратить внимание: Миа и Юф мечтают, чтобы их сын Микаэль стал «большим акробатом» или «жонглером, которому удастся единственный невозможный трюк» (Бергман 1985: 277). Заметим, что в Средние века также стал чрезвычайно популярен жанр легенды, который имел более народную основу, свободную от аскетизма. В частности, получили распространение легенды о Богородице, культ которой распространился с середины XII в. В одной из легенд рассказывается о Божьей матери, которая спускается к жонглеру, измученному акробатическими трюками, вытирает его вспотевший лоб и фактически спасает от падения. В конце XIX в. французский писатель Анатоль Франс умело обработал эту легенду в новелле «Жонглер Богородицы».

Библейская тематика проявляет себя и в жанре песни-гимне, посвященной Христу, что непосредственным образом влияла на слушателей, затрагивая их чувства, создавая настроение для духовного углубления. Так, Юф любит сочинять разные песни и петь своей супруге: «В сирени птица-красота / Сладкою песнею / Славит господу Христа / На всю поднебесную» (Бергман 1985: 278). Библейский экфрасис появится и в сцене молитвы и исповеди Рыцаря в храме: «Рыцарь опустил на пол перед малым алтарем. Вокруг темно и тихо. Здесь прохладно и пахнет сыростью. Каменные глаза святых смотрят на него со стен. Лицо Христа запрокинуто, рот раскрыт, будто в мучительном вопле. Намалеванный на парусном своде мерзкий бес жадно охотится за жалкой душой» (Бергман 1985: 280). Сюжет икон находит свое отражение в реальности: душу Рыцаря также подстерегает Смерть.

Таким образом, затронутая в фильме тема пандемии специфически ферментирует его жанровую матрицу, постепенно подводя читателя к декодированию притчевого аллегорического компонента. В итоге фильм воспринимается как своеобразная «культурологическая энциклопедия», представляющая сложный период развития человечества, когда людям угрожала либо бубонная чума, либо инквизиция, либо «массовое безумие», когда каждому человеку приходилось играть со Смертью в шахматы.

Literatura:

- Bergman, Ingmar. *Sed'maya Pechat. Bergman o Bergmane. Bergman v teatre i kino* / red. Yu.A. Kozlovskiy. Moscow: raduga, 1985. S. 272–318 (Бергман, Ингмар. Седьмая печать. *Бергман о Бергмане*. Ингмар Бергман в театре и кино / ред. Ю.А.Козловский. Москва: Радуга, 1985. С. 272–318).
- Bergman o Bergmane. Bergman v Teatre i Kino* / red. Yu.A. Kozlovskiy. M.: Raduga, 1985. 525 s. (Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино / ред. Ю.А. Козловский. М.: Радуга, 1985. 525 с.)
- Klym'yuk, Yuriy. Funktsional'ne Znachennya Prytchi v Ukrayinskiy Literaturi do Pochatku XX Stolittya. *Ry'tannya literaturoznavstva*. 1995. Vy'p. 2. S. 42–52 (Климюк, Юрій. Функціональні значення притчі в українській літературі до початку XX століття. *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 42–52)
- Sedmaya Pechat, rezh. Ingmar Bergman, 1956 (Седьмая печать, реж. Ингмар Бергман, 1956).*
- Sinitsyn, Aleksandr, Sinitsyna, Evgeniya. Zhatva Smerti v «Sedmoy Pechati» Ingmara Bergmana (k 60-letiyu sozdaniya kartiny). *Skandinavskaya Filologiya = Scandinavica. Mezhevuz. sb.* SPb.: Izd-vo SPbGU, 2016. T. 14. Vyip. 2. S. 290–309 (Синицын А. А., Синицына Е. В. Жатва смерти в «Седьмой печати» Ингмара Бергмана (к 60-летию создания картины). *Скандинавская филология = Scandinavica. Межвуз. сб.* СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. Т. 14. Вып. 2. С. 290–309).
- Tugushi, Soso. Pritcha v Samosoznanii Masterov Mirovogo Kino. *Vesnik VGIK*. May 2011. № 8. S. 86–98 (Тугуши, Сосо. Притча в самосознании мастеров мирового кино. *Вестник ВГИК*. Май 2011. № 8. С. 86–98).

Det sjunde inseglet: Under medeltidens pesthärjningar spelar grubblande riddare schack med döden.

<https://www.ingmarbergman.se/verk/det-sjunde-inseglet>

Haydock, Nickolas. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. London: McFarland & Company, 2008. 234 p.

Macnab, Geoffrey. *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*. London-New York, 2009. 242 p.

Nataliia Nikoriak

Alyona Tychinina

(Ukraine)

**Actualization of the pandemic theme in I. Bergman cinematic narrative
(intermedial cut of theparable film “The Seventh Seal”)**

Summary

Key words: pandemic, movie parable, intermediate code, “The Seventh Seal”, I. Bergman.

The theme of pandemic in arts (pestilence, plague, viruses) has always been quite relevant. Almost each generation that faced the similar catastrophes left rather detailed descriptions of such catastrophes in literary works. For instance: “The Iliad” (pestilence), “The Decameron” by G. Boccaccio (plague), “The Canterbury Tales” by J. Chaucer (plague), “A Journal of the Plague Year” by D. Defoe, “The Plague” by A. Camus, “Pale Horse, Pale Rider” by K. A. Porter (Spanish flu) and numerous modern variations, like “I am the Doorway” by S. King (virus), “The Eyes of Darkness” by D. Koontz (virus), “Doomsday Book” by C. Willis (plague), “Blindness” by J. Saramago (virus), “The History of Pride” by L. Zoja (epidemic), “Snow Crash” by N. Stephenson (virus), “The Year of the Flood” by M. Atwood (epidemic), “Station Eleven” by J. Mandel (pandemic), etc. It is essential that literature does not only actively responds to global social issues like pandemic, but quite frequently predicts them.

No wonder that cinema also lays particular emphasis on this theme, turning at first to the prior literary texts (film adaptations: The “Decameron” by P. Pasolini (1971), “The Andromeda Strain” by R. Wise (1971), “Death in Venice” by L. Visconti (1971), “The Plague” by L. Puenzo (1992), “The Painted Veil” by J. Karen (2006)), and later releasing its own creative versions: “Shivers” by D. Cronenberg (1975), “Epidemic” by L. Trier (1987), “Twelve Monkeys” by T. Gilliam (1995), “28 Days Later” by D. Boyle ” (2002), “Pontypool” by B. McDonald (2008), “Carriers” by D. and A. Pastor (2009), “Contagion” by S. Soderbergh (2011).

Among numerous cinema versions on the theme, particular significance is attached to a religious-philosophical parable “The Seventh Seal” by the Swedish director I. Bergman (1957). The scenario of this film is based on I. Bergman’s one-act play “Painting on Wood” (1954–1955). The motivation for the development of the actual dramatic prototext was several intermedia sources, primarily picturesque: the image of a chess match appears as an allegory of the fresco “Death playing chess” (Swedish *Döden spelar schack*, about 1480). A Swedish artist of the late Middle Ages Albertus Pictor. And the image of the dance of death is the personification of childhood memories of attending church with his father: in a small church in the south of Smaland Bergman saw a fresco by an unknown artist. In this painting, painted in the late fourteenth century, scenes of the deadly plague that devastated the region were depicted. In one of his interviews, Bergman also recalled Picasso’s *Family of Comedians* (Les Saltimbabques, 1905) and Dürer’s copper engraving *The Knight, Death and the Devil* (1513). If for a one-act play the source of inspiration was mainly pictorial codes, then in the writing of the script and in the creation of the film the intermediate key base expands. In particular, Bergman recalls Carl Orff’s choral work “*Carmina Burana*”, based on medieval songs about people escaping plague and disaster. However, the literary constituent of the film under studies is not restricted to this play only. On the whole, it is important to point out a rich intertextual nature of the film-parable. First of all, it is biblical intertext that attracts peculiar attention – the “*Book of Revelation*” (Apocalypse of John, Revelation to John or Revelation from Jesus Christ) and “*The Plague*” by A. Camus. Thus, the play, the screenplay and, of course, the film are full of intermedia and intertextual codes. They are manifesting at all levels, complementing and expanding the key theme of the pandemic. In this text, they are read as meaningful parable allegories.

Bergman’s appeal to the genre of parables is not accidental, because “the parable film is in demand, above all, in the works of those directors who represent auteur cinema and contribute to the development of the intellectual line of cinema”. The specificity of the literary parable fills the genre matrix of the parable film, preserving the so-called genre heredity. In addition, the genre matrix of Bergman’s parables is enflamed by religious themes, actualized primarily by Bergman’s “religious doubts” of the 1950s. The theme of the plague manifests itself literally in the first scenes of the screenplay and film. When the knight Anthony and his squire Jonas meet on their own the path of a dead leper man whose appearance is very “eloquent”. Thus, the atmosphere of the apocalypse is felt from the very first frames of the film: the prophetic words are superimposed on the visual series and complemented by a musical accompaniment. It is also updated in the following fragments, where the director introduces us to the family of wanderers’ actors who discuss it in detail. It is also raised in the dialogue between the sniper Jons and Bogomaz, an artist working on the allegorical fresco «*Dance Macabre*» in the ancient temple. Naturalistic descriptions of the plague by Bogomaz give a clear idea of the terrible disease that

was also the cause of mass looting, which was embodied in the scene with Raval. I. Bergman complements the script and the film with another horrible picture of the Middle Ages, when processions with religious fanatics terrified the common people. Thanks to these scenes, two more genres, popular in the Middle Ages, are woven into the film text-sermon and prayer, which confirm that the Day of Judgment has actually come, because around - death from the plague, famine, misery. The biblical theme also manifests itself in the genre of a hymn song dedicated to Christ, which directly influenced the listeners, affecting their feelings, creating a mood for spiritual deepening. In addition, the author also focuses on the epos of the Middle Ages, which is adequately reflected in the personosphere, chronotope, and intermedial insertions. The issue of pandemic, viewed in the film, describes its matrix in a very special way, gradually leading the viewer to decoding the parable-allegoric element. Consequently, the film is perceived as a kind of a “culturological encyclopedia” presenting difficult times in human history, whereby mankind faced the danger of either bubonic plague, or inquisition, or mass hysteria.

ნატალია ნიკორიაკი
ალიონა ტიჩინინა
(უკრაინა)

პანდემიის თემის აქტუალიზაცია ი. ბერგმანის კინემატოგრაფიულ
თხრობაში

(ფილმი-იგავის – „მეშვიდე ბეჭედი“ შუალედური ქრილი)

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: პანდემია, ფილმი-იგავი, შუალედური კოდი, „მეშვიდე დამლა“, ინგმარ ბერგმანი.

პანდემიის თემა ხელოვნებაში (ჭირი, ქოლერა, ვირუსები) ყოველთვის საკმაოდ აქტუალური იყო. თითქმის ყველა თაობამ, რომელიც მსგავსი კატასტროფების წინაშე აღმოჩნდა, ლიტერატურულ ნაწარმოებებში მათი საკმაოდ დეტალური აღწერა დატოვა, მაგალითად: ჰომეროსის „ილიადა“, ჯოვანი ბოკაჩოს „დეკამერონი“, ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობები“, დანიელ დეფოს „ჭირის წლის დღიური“, ა. კამიუს „შავი ქრი“, კ.ა. პორტერის „ფერმკრთალი ცხენი, ფერმკრთალი მხედარი“ და მრავალი თანამედროვე ვარიაცია, როგორებიცაა სტეფან კინგის „მე ვარ კარი“, დ. კოონცის „წყვდიადის თვალები, კ. უილისის „განკითხვის დღის წიგნი“, ჟოზე სარამაგუს „სიბრმავე“, ლუიჯი ზოიას „სიამაყის ისტორია“, ნ. სტეფენსონის „უბედური შემთხვევა თოვლში“, მარგარიტ ეტვუდის

„წყალდიდობის წელი“, ჯ. მანდელის „მეთერთმეტე სადგური“ და სხვ. მნიშვნელოვანია, რომ ლიტერატურა არა მხოლოდ აქტიურად ეხმაურება გლობალურ სოციალურ საკითხებს, ისეთებს, როგორცაა პანდემია, არამედ, არცთუ იშვიათად, პროგნოზირებს მათ.

გასაკვირი არ არის, რომ კინოც განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ამ თემას. თავდაპირველად, ის უბრუნდება ადრეულ ლიტერატურულ ტექსტებს (ეკრანიზაციები: პ. პაზოლინის „დეკამერონი“ (1971), რ. უაისის „ანდრომედას დაძაბულობა“ (1971 წ.), ლ. ვისკონტის სიკვდილი ვენეციაში“ (1971), ლ. პუენცოს „ჭირი“ (1992), ჯ. კარენის „დახატული ფარდა“ (2006), მოგვიანებით კი ქმნის საკუთარ შემოქმედებით ვერსიებს: (დ. კრონენბერგის „ცახცახი“ (1975), ლ. ტრიერის „ეპიდემია“ (1987), ტ. გილიამის „თორმეტი მაიმუნი“ (1995), დ. ბოილის „28 დღის შემდეგ“ (2002), ბ. მაკდონალდის „პონტიპული“ (2008), დ. და ა. პასტორების „გადამზიდველები“ (2009), ს. სოდერბერგის „ინფექცია“ (2011)).

ამ თემაზე არსებულ მრავალრიცხოვან კინოვერსიებს შორის გამორჩეულია შვედი რეჟისორის ინგმარ ბერგმანის (1957) რელიგიურ-ფილოსოფიურ იგავი „მეშვიდე დამლა“. ამ ფილმის სცენარი დაფუძნებულია ი. ბერგმანისვე ერთმოქმედებიან პიესაზე „ხის მოხატვა“ (1954–1955). საკუთარი დრამატული პროტოტექსტის შექმნის მოტივაციად იქცა რამდენიმე შუალედური წყარო, უპირველეს ყოვლისა ფერწერული: ჭადრაკის მატჩის სახება გაჩნდა როგორც ალეგორია ფრესკისა: „სიკვდილი თამაშობს ჭადრაკს“ (შვედური Döden spelar schack, დაახლოებით 1480 წ.), რომლის ავტორია გვიანი შუა საუკუნეების შვედი მხატვარი ალბერტუს პიქტორი. სიკვდილის ცეკვის სურათი კი მამასთან ერთად ეკლესიაში ყოფნის ბავშვობის მოგონებების პერსონიფიკაციაა: სმოლანდის სამხრეთით მდებარე პატარა ეკლესიაში ბერგმანმა ნახა უცნობი მხატვრის ფრესკა. მეთოთხმეტე საუკუნის ბოლოს შექმნილ ამ ნახატზე გამოსახულია მომაკვდინებელი ჭირის სცენები, რომელმაც რეგიონი გაანადგურა. ერთ-ერთ ინტერვიუში ბერგმანმა ასევე გაიხსენა პიკასოს „კომიკოსების ოჯახი“ (Les Saltimbanques, 1905) და დიურერის სპილენძის გრავიურა „რაინდი, სიკვდილი და ეშმაკი“ (1513). თუ ერთმოქმედებიანი პიესისთვის შთაგონების წყაროდ, ძირითადად, ფერწერული კოდები მოგვევლინა, სცენარის წერისას და ფილმის შექმნისას შუალედური საკვანძო ბაზა გაფართოვდა. კერძოდ, ბერგმანი იშველიებს კარლ ორფის საგუნდო ნაწარმოებს „Carmina Burana“, რომელიც დაფუძნებულია შუა საუკუნეების სიმღერებზე ადამიანების შესახებ, რომლებიც ჭირისა და უბედურებისგან თავის დაღწევას ცდილობდნენ. ანუ, ფილმის ლიტერატურული შემადგენელი ნაწილი მხოლოდ პიესით არ შემოიფარგლება. მთლიანობაში, მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ ფილმ-იგავის მდიდარი ინტერტექსტუალური ბუნება. უპირველეს ყოვლისა, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს

ბიბლიური ინტერტექსტი, – „გამოცხადების წიგნი“ (იოანეს აპოკალიფსი, იოანეს გამოცხადება ან გამოცხადება იესო ქრისტესი) და ა. კამიუს „ჭირი“. ამგვარად, პიესა, სცენარი და, რა თქმა უნდა, ფილმი, სავსეა შუალედური და ინტერტექსტუალური კოდებით. ისინი ვლინდება ყველა დონეზე, ავსებენ და აფართოებენ პანდემიის თემას. ამ ტექსტში ისინი იკითხება როგორც მნიშვნელოვანი იგავური ალეგორიები.

ინგმარ ბერგმანი შემთხვევითი არ მიმართავს იგავის ჟანრს. „ფილმი-იგავი მოთხოვნადია, უპირველეს ყოვლისა, იმ რეჟისორების ნამუშევრებში, რომლებიც ქმნიან საავტორო კინოს და ხელს უწყობენ კინოს ინტელექტუალური ხაზის განვითარებას“. ლიტერატურული იგავის სპეციფიკა ავსებს ფილმი-იგავის ჟანრულ მატრიცას, ინარჩუნებს ე.წ. ჟანრულ მემკვიდრეობას. ამასთან ერთად, ბერგმანის იგავების ჟანრულ მატრიცაში გამოკვეთილია რელიგიური თემები, რომელიც აქტუალიზებულია, ძირითადად, ბერგმანის 1950-იანი წლების „რელიგიური ეჭვებით“. ჭირის თემა თავს იჩენს, ფაქტობრივად, სცენარისა და ფილმის საწყის სცენებში. როდესაც რაინდი ანტონი და მისი საჭურველთმცვირთველი ჯონასი გზაზე მკვდარ კეთროვანს ნაანწყდებიან, რომლის გარეგნობა მრავლისმთქმელია. ამგვარად, აპოკალიფსის ატმოსფერო ფილმის პირველივე კადრიდან იგრძნობა: წინასწარმეტყველურ სიტყვებს ემატება ვიზუალური მხარე და ავსებს მუსიკალური აკომპანიმენტი. თემის კვლავ წინ წამოწევა ხდება ფილმის იმ ფრაგმენტებში, რომლებშიც რეჟისორი გვაცნობს მოხეტიალე მსახიობების ოჯახს. ისინი დეტალურად განიხილავენ ეპოდემიას. საკითხი ასევე წამოჭრილია სნაიპერ ჯონსა და მხატვარ ბოგომაზს შორის გამართულ დიალოგში. მხატვარი ძველ ტაძარში, ალეგორიულ ფრესკაზე მუშაობს, სახელწოდებით „სიკვდილის როკვა“. ბოგომაზის მიერ ჭირის ნატურალისტური აღწერა იძლევა ნათელ წარმოდგენას იმ საშინელი დაავადების შესახებ, რომელიც, ასევე, გახდა მასობრივი ძარცვა-ყაჩაღობების მიზეზი. ძარცვის სცენა გაცოცხლებულია რავალის ეპუოდში. ი.ბერგმანი ავსებს სცენარსა და ფილმს შუა საუკუნეების კიდევ ერთი შემზარავი სურათით, როდესაც რელიგიურ ფანატიკოსების მსვლელობები თავზარს სცემდა უბრალო ხალხს. ფილმის ტექსტში ამ სცენების დამატების წყალობით, შუა საუკუნეებში პოპულარული კიდევ ორი ჟანრია გააქტიურებული, – ქადაგება და ლოცვა, – რომლებიც ადასტურებენ, რომ განკითხვის დღე რეალურად დადგა, რადგან ირგვლივ ჭირისგან ხალხი იხოცება, შიმშილი და უბედურება ტრიალებს. ბიბლიური თემა ვლინდება ქრისტესადმი მიძღვნილ საგალობელშიც, რომელიც უშუალო ზეგავლენას ახდენს მსმენელზე, ზემოქმედებს მათ გრძნობებზე, უქმნის განწყობას სულიერი ჩაღრმავებისთვის. გარდა ამისა, ავტორი ყურადღებას ამახვილებს შუა საუკუნეების ეპოს-

ზეც, რომელიც ადეკვატურად აისახება პერსონოსფეროში, ქრონოტოპსა და შუალედურ ჩანაწერებში. ფილმში ნაჩვენებია პანდემიის პრობლემა სრულიად განსაკუთრებულად წარმოაჩენს მის მატრიცას, მაყურებელს უბიძგებს, თანდათანობით მივიდეს იგავურ-ალეგორიული ელემენტის გაშიფვრამდე. შესაბამისად, ფილმი აღიქმება, როგორც ერთგვარი „კულტუროლოგიური ენციკლოპედია“, რომელიც გვიამბობს ისტორიის რთული პერიოდების შესახებ, როდესაც კაცობრიობა ბუბონური ქირის, ინკვიზიციის, ან მასობრივი ისტერიის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა.