

RU

Семиотика лица в киноязыке Ингмара Бергмана

Хабаров А. А.

Аннотация. Цель исследования – выявить семиотические механизмы функционирования лица в киноязыке Ингмара Бергмана (1918–2007, Швеция) и систематизировать их в единую поэтику. В статье подробно прослеживается эволюция семантики лица от инструмента психологического реализма в ранних работах режиссёра к сложной семиотической конструкции в зрелом периоде, где лицо становится полем идентификации и визуальным нарративом внутреннего мира персонажей. На основе фильмов «Лицо» (1958), «Причастие» (1963), «Персона» (1966) и других доказывается, что бергмановское лицо – это место кризиса коммуникации, распада идентичности и встречи с «Другим» (в философском смысле Э. Левинаса – абсолютно иным, другим персонажем, камерой, зрителем). Научная новизна заключается в систематизации поэтики бергмановского лица как автономного драматургического пространства, где решаются фундаментальные вопросы о бытии, истине и возможности подлинного контакта между сознаниями. В результате исследования установлено, что лицо у Бергмана меняется: сначала оно похоже на «маску», затем отражает внутренние противоречия через «кристалл», а в итоге превращается в «ландшафт» памяти. Так лицо становится главным элементом, который связывает всё пространство фильма.

EN

The semiotics of the face in Ingmar Bergman's film language

A. A. Khabarov

Abstract. The study aims to identify the semiotic mechanisms of the face's functioning in Ingmar Bergman's film language (1918–2007, Sweden) and to systematize them into a unified poetics. The article traces in detail the evolution of the semantics of the face, moving from a tool of psychological realism in the director's early works to a complex semiotic construction in his mature period, where the face becomes a field of identification and a visual narrative of the characters' inner world. Based on the films "The Magician" (1958), "Winter Light" (1963), "Persona" (1966), and others, it is argued that the Bergmanesque face is a site of communication crisis, identity disintegration, and an encounter with the "Other" (in Emmanuel Levinas's philosophical sense – the absolutely Other, another character, the camera, or the viewer). The scientific novelty lies in the systematization of the poetics of the Bergmanesque face as an autonomous dramaturgical space where fundamental questions of being, truth, and the possibility of authentic contact between consciousnesses are addressed. The results of the study establish that the face in Bergman's work undergoes a transformation: it initially appears as a "mask", then reflects internal contradictions as a "crystal", and ultimately evolves into a "landscape" of memory. Thus, the face becomes the central element that binds the entire cinematic space together.

Введение

Актуальность исследования обусловлена интересом современной гуманитарной науки к изучению языка кино как способа репрезентации внутренних структур человеческого сознания. Фильмы Ингмара Бергмана (1918–2007, Швеция) представляют собой уникальный антропоцентрический мир, в котором крупный план человеческого лица является семиотической основой кадра. В его фильмах лицо перестает быть просто частью тела или инструментом актерской игры, оно трансформируется в сложный знаковый комплекс, пространство, где разыгрываются главные драмы – внутреннего сомнения, экзистенциального отчаяния или поиска аутентичности.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- проследить формирование и трансформацию крупного плана в творчестве Бергмана на основе анализа фильмов «Сквозь тёмное стекло» (1961), «Причастие» (1963), «Молчание» (1963), «Персона» (1966), «Шёпоты и крики» (1972);

- выявить, как лицо в фильмах Бергмана становится местом этической встречи с «Другим» – персонажем, камерой, зрителем – и в то же время зоной кризиса коммуникации, где диалог невозможен или искажён;
- систематизировать полученные результаты в целостную концепцию бергмановской поэтики лица.

Методологическая основа работы строится на синтезе структурно-семиотического подхода, позволяющего рассматривать кинокадр как текст, и феноменологической традиции, интерпретирующей лицо как место встречи с инаковостью. В исследовании применяются методы визуального анализа (для выявления композиционных и световых решений, формирующих семиотику лица), сравнительно-исторический метод (для сопоставления разных периодов творчества Бергмана), а также элементы нарративного и контекстуального анализа (для раскрытия смысловой нагрузки лица в драматургии фильмов).

Материалом для исследования послужили фильмы Ингмара Бергмана: «Кризис» (1946), «Женщина без лица» (1947), «Летняя игра» (1951), «Улыбки летней ночи» (1955), «Седьмая печать» (1957), «Лицо» (1958), «Сквозь тёмное стекло» (1961), «Причастие» (1962), «Молчание» (1963), «Персона» (1966), «Шёпоты и крики» (1972), «Лицом к лицу» (1976), «Сцены из супружеской жизни» (1973), «Сарабанда» (2003), а также мемуарные и теоретические работы самого режиссёра (Бергман, 1985; 1988; 1997; 2019) и литература о нём (Koskinen, 2018; Steene, 2005).

Теоретическую базу исследования составляют труды в области визуальной семиотики и феноменологии киноязыка. Ключевыми для анализа лица в картинах Бергмана стали концепция «лица Другого» как этического императива (Левинас, 2000), теория крупного плана как пространства перформанса (Аронсон, 2003), а также исследования операторского искусства (Добровольский, Худякова, 2020) и герменевтический анализ (Стогниенко, 2016). Зарубежные источники (Sontag, 2000; Steene, 2005) дают системные интерпретации визуальной поэтики Бергмана, а работы М. Коскинен (Koskinen, 2018) и О. Лебёдушкиной (2007) позволяют проследить эволюцию образа лица в его фильмах.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования её результатов при подготовке лекционных курсов по истории кино, теории визуальных искусств, а также в дальнейших научных разработках, посвящённых творчеству Бергмана и проблемам кинематографической семиотики.

Обсуждение и результаты

Формирование особого отношения к лицу у Бергмана уходит корнями в его театральные опыт. Раннее творчество Бергмана (конец 1940-х – начало 1950-х), при всем его психологизме, демонстрирует ещё и сценическую традиционность в использовании лица. Если в работах «Кризис» (1946) или «Женщина без лица» (1947) лицо зачастую служит элементом мелодраматической выразительности, то к середине 1950-х годов начинается процесс его семиотического усложнения. В «Летней игре» (1951) или «Улыбках летней ночи» (1955) крупный план становится не просто иллюстрацией эмоций, а средством передачи внутреннего конфликта. Переломным можно считать фильм «Седьмая печать» (1957), где лица персонажей – от изможденного сражениями рыцаря Антониуса Блока до истерично эмоциональной девушки, обвиненной в колдовстве, – выступают не просто характерами, а архетипическими масками, носителями универсальных экзистенциальных состояний: веры, сомнения, страха, безумия. Лицо часто становится маской, за которой скрывается нечто иное: персонажи примеряют социальные роли, их улыбки оказываются вымученными, а страдания тщательно завуалированы. Эта «масочность» углубляется в психологию: Бергмана интересует не спонтанная эмоция, а борьба между спонтанным и контролируемым, между истинным «Я» и его перформансом (Аронсон, 2003, с. 69-78). Лицо окончательно переходит в статус самостоятельного пространства внутренних конфликтов в картинах так называемой «трилогии веры»: «Сквозь темное стекло» (1961), «Причастие» (1962) и «Молчание» (1963).

В первом фильме условной трилогии – «Сквозь тёмное стекло» – действие происходит на уединённом острове, где молодая девушка Карин, страдающая шизофренией, проводит время с отцом-писателем Давидом, мужем Мартином и братом Минусом. Лицо Карин, показанное крупным планом, становится полем битвы между верой и безумием. Крупные планы её широко открытых, полных страха глаз в момент галлюцинаций передают не столько сомнение в вере, сколько животный ужас перед встречей с Богом-пауком. Лицо здесь – инструмент восприятия непостижимого, и под его давлением оно искажается. Контраст ему составляет лицо её отца, на котором запечатлены муки бессильного в этой ситуации рационалиста, который пытается понять и как-то для себя объяснить иррациональные страдания дочери. Их диалоги зачастую сняты так, что лица занимают почти весь кадр, но между ними нет подлинного контакта, их взгляды скользят мимо друг друга, что визуально усиливает тему божественного и человеческого молчания (Бергман, 1997, с. 112).

В «Причастии» (1963) действие разворачивается вокруг пастора Томаса Эрикссона, потерявшего веру. Пустая церковь, где он служит, становится символом секуляризации. Лицо пастора Томаса превращается в икону опустошённой веры. Сцены в пустой церкви построены на контрасте между величественным, но безжизненным пространством храма и крошечным, съёжившимся в страдании лицом священника. Легендарный оператор Свен Нюквист (1922-2006) с филигранной точностью фиксирует следы экзистенциальной эрозии – микроизменения мимики: дрожащие губы, неподвижный взгляд, морщины, тени под глазами (Бергман, 2019, с. 95). Лицо Томаса семиотически функционирует как опровержение его же собственных слов. Пастор произносит проповедь, но его лицо кричит об отсутствии той благодати, о которой он говорит. Так разрыв между знаком (слово о Боге) и референтом (переживание Бога) материализуется в самой плоти человеческого лица (Бергман, 1988).

В «Молчании» сюжет сосредоточен на двух сёстрах – Анне и Эстер, запертых в отеле чужой страны. Эстер тяжело больна. Потеря веры здесь уже свершившийся факт, и лицо отражает не поиск, а бремя этого отсутствия.

Крупные планы лица Эстер, покрытого испариной, с лихорадочным блеском в глазах, говорят о физической боли и смертной тоске, которым нет названия. Её немые попытки установить контакт с сестрой Анной через взгляд – это жест, предвещающий этику Левинаса: в лице «Другого», даже в его агонии, заключён немой призыв к ответственности. Эта философская идея находит конкретное отражение в фильме: Эстер, не способная выразиться словом, обращается к Анне своим присутствием, уязвимостью и болью. Её лицо становится не просто объектом, а событием с этическим значением. Левинас говорит, что лицо «Другого» говорит без слов, и требует ответа, даже если ответ не может быть вербальным. В фильме это проявляется в том, что Анна, несмотря на отчуждение и непонимание, не может полностью отвернуться от сестры; её взгляд, хотя и колеблется, всё равно фиксирует это лицо. Длительность их совместного нахождения в замкнутом пространстве становится формой невысказанной ответственности (Левинас, 2000, с. 215). Финальная записка с текстом на незнакомом языке является логическим развитием этой семиотики: когда лицо как «живой текст» больше не может быть прочитано, его функция передаётся тексту буквальному, но столь же загадочному. Как отмечает Маарит Коскинен (Koskinen, 2018, р. 5-6), в «Молчании» Бергман превращает речь в шум, а молчание – в единственную форму подлинности.

Драматургическую функцию бергмановского образа невозможно понять вне анализа его связи со словом и, что еще важнее, с молчанием. В традиционном театре и кино лица актеров лишь иллюстрируют произносимый текст, а у Бергмана это работает иначе. Молчание – не пауза в речи, а активное драматургическое действие, которое лицо призвано изобразить. И наоборот, поток слов может служить ширмой, за которой истинное содержание остаётся скрытым. Если диалог исчерпывает себя, а слова теряют смысл, то лицо обретает статус главного, а подчас единственного текста.

Фильм «Персона» (1966) можно считать центральным объектом исследования, поскольку именно здесь Бергман доводит свою концепцию образа до предела, делая его единственным носителем смысла. Сюжет фильма разворачивается вокруг двух женщин: известная актриса Элизабет Фоглер внезапно замолкает во время спектакля и отказывается говорить; медсестра Альма сопровождает её в уединённый дом на берегу моря, где между ними завязываются сложные, напряжённые отношения. Данная кинокартина представляет собой радикальный эксперимент по концентрации драматургии на феномене образа лица. Бергман отказывается от сложно построенного сюжета и сводит драматический конфликт к молчаливому диалогу между двумя такими разными, на первый взгляд, женщинами.

Само название фильма – «Персона» – отсылает к латинскому слову, обозначающему театральную маску, сквозь которую говорит актёр (*per-sonae* – «звучать сквозь»). В этом лежит центральная проблема фильма: соотношение настоящего лица и маски, где грань между подлинным «Я» и его сценическим воплощением, возможно, не существует. Элизабет отказывается от актёрской игры, от речей, от любых форм социального поведения именно потому, что видит в них лживую маску, скрывающую истинное «Я». Она устала играть и хочет быть самой собой.

Альма, напротив, поначалу кажется воплощением искренности. Она говорит то, что думает, открыто выражает эмоции, не играет. Однако по мере развития сюжета выясняется, что её подлинное состояние не менее проблематично, чем молчание Элизабет. Её откровенность – это тоже своего рода роль, способ самоутверждения, попытка установить власть над молчащей «Другой». Когда она рассказывает интимную историю, её лицо, освещённое мягким светом, остаётся загадочным – зритель не знает, испытывает ли она стыд, гордость или просто проверяет на реакцию Элизабет.

Кульминационной является сцена с письмом. Альма случайно находит письмо, которое Элизабет написала своему врачу, где та холодно и цинично рассказывает свои впечатления об Альме, называя её «забавной» и «интересной для изучения». Для Альмы такое открытие становится ударом: она понимает, что все это время была объектом, а не субъектом отношений, что ей пользуются, а за молчанием Элизабет скрывается не какая-то тайна, а всего лишь пустая насмешка. В последующем конфликте Альма бьёт Элизабет, требуя от неё слов, и та наконец произносит единственное за весь фильм: «Ничего». Это слово разрушает все иллюзии. Оно означает, что за маской нет никакого лица, что персона – это всё, что у нас есть, а подлинность – всего лишь миф.

По мнению исследователя А. Ю. Стогниенко, в каком-то смысле «Персона» является квинтэссенцией всех основных лейтмотивов творчества Бергмана. С точки зрения изобразительных средств: эта камерность, замкнутость пространства, универсальность образов, крупный план, представление человека в центре мира и его главной проблемы. Проблемное поле фильма также очень широко и универсально. Это и обезличивание современного человека, и отношение искусства к жизни, соотношение истины и реальности. Две противоречивые, но связанные ипостаси на протяжении фильма контактируют и в каком-то смысле даже растворяются друг в друге (Стогниенко, 2016).

Метафизическая проблематика образа лица у Бергмана неразрывно связана с этической дилеммой встречи с Другим – понятием, которое в философии Эммануэля Левинаса обозначает абсолютно инакового человека, чье лицо предстаёт как первичный этический императив, требующий ответственности ещё до всякого осмысленного выбора. Это позволяет привлечь философскую концепцию Левинаса. Для него лицо «Другого» – это не пластический образ, а явление, которое «запрещает убийство», выражая абсолютную инаковость и призыв к ответственности (Левинас, 2000, с. 215). Бергмановский кинематограф, особенно позднего периода, можно интерпретировать как художественное исследование (и оспаривание) этой левинасовской максимы. В его мире лица сталкиваются, но не столько для утверждения этической связи, сколько для демонстрации её невозможности или чудовищных преград. Молчание Элизабет в «Персоне» и есть радикальная форма инаковости, которую невозможно ассимилировать через диалог или эмпатию; она сопротивляется прочтению, оставаясь этическим вызовом для Альмы. Попытка медсестры заполнить это молчание своими словами,

стремление полностью понять и присвоить себе инаковость Элизабет (воплотиться в «Другую»), завершается семиотическим и психическим коллапсом. Знаменитый крупный план, где лица двух женщин механически сливаются в одно, можно трактовать как визуальную метафору насильственного слияния, это приводит не к гармонии, а к монструозности (Sontag, 2000, p. 67). Следовательно, такое лицо являет не левинасовский «призыв», а непроницаемую стену, знак фундаментального одиночества и непонимания. Однако интенсивность этого столкновения, драматургическая энергия, затрачиваемая на преодоление или принятие существующего барьера, подтверждает этическую значимость самого жеста обращения к лицу.

Прямых смыслов в «Персоне» заложено ещё меньше, чем в «Молчании». Здесь именно зритель выбирает то содержание и ту трактовку, которые он видит в лицах героев (Стогниенко, 2016).

Принцип семиотической многозначности, характерный для «Персоны», работает и в одной из центральных сцен «Шёпотов и криков» (1972). В этом фильме действие разворачивается в поместье, где умирающая от рака Агнес находится в окружении двух сестёр, Карин и Марии, и служанки Анны. Мария, терзаемая чувством вины перед умирающей сестрой, оказывается в кабинете семейного доктора. В течение длительного статичного кадра её лицо, освещённое слабым тёплым светом, крупно и неподвижно предстает перед зрителем. Доктор, находясь вне кадра, выступает в роли своеобразного семиотика или интерпретатора. Его голос за кадром методично описывает микроскопические изменения её лица: следы усталости вокруг глаз, напряжение в уголках губ, малейшую игру мускулов. Он не просто констатирует физиологические признаки, а читает их как безошибочные симптомы душевного смятения, подавленной чувственности и страха. Эта сцена является мета-комментарием к самому бергмановскому методу. Доктор выполняет ту же работу, которую продельывает камера Нюквиста, и к которой, словно к окну, подходит зритель: он декодирует лицо как сложный, многослойный текст, где каждая морщинка и бледность – индекс внутреннего состояния. Однако Бергман делает неожиданный поворот: Мария, слушая этот бесстрастный диагноз, опровергает его своей реакцией – её лицо, оставаясь почти неподвижным, в конце сцены выдает тонкую, едва уловимую гримасу, балансирующую между стыдом, гневом и облегчением. Так режиссёр показывает, что рациональное, «клиническое» чтение лица не даёт полного понимания. Настоящий смысл ускользает, проявляясь в том самом «миге откровения» между описанными доктором знаками.

Крупный план у Бергмана, снятый чаще всего на длиннофокусный объектив, сокращает перспективу и приближает фон к лицу, создавая эффект клинического, почти хирургического наблюдения. Камера Свена Нюквиста не просто рассматривает черты лица, а изучает их, оттеняя морщины, поры, малейшие подергивания век, превращая лицо в ландшафт, где читаются следы времени, страданий и жизненного опыта.

Идея «лица-ландшафта», которая обсуждается в исследованиях крупного плана, в частности в работах О. Лебёдушкиной, требует конкретизации. Это не просто метафора – Бергман и Нюквист буквально подходят к лицу как к географической или геологической реальности: со своими долинами (морщинами, слезными бороздами), возвышенностями (скулами, лбом), водными источниками (глазами) и растительностью. Камера медленно движется по этому ландшафту, изучая его рельеф, ища следы эрозии, приобретенные со временем. Такой подход радикально меняет восприятие времени в кадре. Это особенно заметно в молчаливых сценах, где статичный крупный план длится непривычно долго, заставляя зрителя не просто увидеть эмоцию, а прожить её вместе с персонажем. В этом аспекте Бергман предвосхищает эстетику «медленного кино», где временная протяжённость сама по себе становится выразительным средством. Лицо в таком замедленном состоянии перестает быть моментальным снимком и превращается в развернутый во времени свиток, на котором записана история внутренней борьбы (Лебёдушкина, 2007).

Такое построение композиции в кадре отсылает к портретной эстетике эпохи Возрождения или к работам таких мастеров, как Вермеер, где лицо, освещенное слабым таинственным источником света, сосредоточивает на себе всю смысловую и эмоциональную нагрузку. Однако Бергман не просто цитирует приемы из живописи, а кинематографически переосмысливает их, вводя фактор времени. Живописный портрет статичен; бергмановское лицо же в крупном плане – это душа в движении. Эту особенность точно подмечает теоретик кино Жиль Делёз, который в первом томе своего фундаментального труда «Кино» (1983) вводит понятие «аффект-образа» (или «образа-переживания»), напрямую связывая его с природой крупного плана и лица. Как пишет Делёз, «крупный план и есть лицо, но в той мере, в какой оно утратило три своих функции», а именно – индивидуальную, социализующую и коммуникативную. У Бергмана, по мысли Делёза, крупный план превращает лицо в «фантом», «вампира», обнажая его нечеловеческую природу и провоцируя главную тему кинематографического творчества режиссёра – «лицо и ничто». Именно в таком качестве – лишённое социальной роли, отказывающееся от коммуникации и теряющее свою индивидуальность – бергмановское лицо становится чистым аффектом, тем, что Делёз называет «образом-переживанием»: «...нагота лица больше наготы тела, нечеловеческий характер лица больше нечеловечности животных» (2004, с. 81).

По определению Делёза (2004), лицо в кинематографе можно определить как кристалл и как таковую его репрезентацию, где сосуществуют внешность и сущность, причем одно непрерывно переходит в другое, отражается и преломляется, будто в зеркале. Бергман мастерски работает с этими переходами, заставляя зрителя сомневаться в первоначальной интерпретации. Кристаллическая структура особенно заметна в использовании зеркал и отражений, которые являются лейтмотивом его фильмов. Персонажи смотрят в зеркала, пытаясь уловить и зафиксировать своё «Я», но отражение часто оказывается чужим, искажённым или пугающим. В «Персоне» Альма разглядывает своё лицо, пытаясь найти в нем черты Элизабет. В фильме «Лицом к лицу» (1976) зеркальные отражения Йенни множатся и пугают её. Зеркало здесь – не инструмент

самопознания, а семиотический прибор, умножающий и дробящий идентичность, превращающий единое лицо в кристаллическую грань с множеством отражений.

Поздние автобиографические произведения Бергмана, включая «Лицом к лицу» и «Осеннюю сонату», представляют собой то, что можно определить как «нарратив лица». В нём история рассказывается не хронологически, а через следы на лице персонажей. В «Сарабанде» (телевизионном продолжении «Сцен из супружеской жизни», снятом более чем через тридцать лет) зритель видит, как появляются те же самые лица, но стёртые временем, они являются документальным свидетельством прожитых лет, боли, разочарований и прощения. Сам Бергман (1985, с. 156) в интервью отмечает, что в конечном счёте интересует его не то, что произошло, а что осталось написанным на лице. Такой акцент превращает кино в уникальную антропологическую летопись, где лицо выступает главным историческим источником.

Соединение семиотики, феноменологии и нарративного анализа позволяет сделать промежуточные выводы. В семиотике лицо понимается как сложный знак: в нём зашифрована информация, и оно действует на разных уровнях – как икона (узнаваемый облик), как индекс (указание на состояние) и как символ (знак трансцендентного). При этом его значение не задано, а меняется в зависимости от контекста, освещения, монтажных сопоставлений и внутренней эволюции персонажа. Феноменологический взгляд, со своей стороны, помогает увидеть, как лицо формирует особое экранное пространство – пространство встречи, где важна не передача смыслов, а сама возможность понять другого (Филиппов, 2001). Нарративный анализ, в свою очередь, показывает, каким образом лицо берёт на себя сюжетобразующие функции, превращаясь в главное «событие» и «действующее лицо» многих фильмов. Именно в таком синтезе бергмановское лицо перестаёт быть просто элементом стиля и становится целостной философско-эстетической категорией, задающей уникальность его художественного мира (Steene, 2005).

Заключение

Проведённое исследование показывает, что в киноматематике Ингмара Бергмана образ лица со временем меняется: от выразительного инструмента психологического реализма он приходит к самостоятельному семиотическому пространству, в котором разворачиваются ключевые философско-этические напряжения его творчества. Этот путь проходит через «маску» ранних работ, затем – через «кристалл» внутренних противоречий в трилогии веры и «Персоне», и дальше – к «ландшафту» памяти и времени в поздних автобиографических фильмах. В итоге бергмановский образ лица утверждается как центральный драматургический субъект: оно уже не просто иллюстрирует нарратив, а само становится нарративом, собирая вокруг себя всё пространство фильма – от композиции кадра и работы света до ритма монтажа и звукового ряда.

Результаты анализа семиотической структуры лица в фильмах Бергмана показывают, что режиссёр осуществляет фундаментальную перекодировку традиционной семиотики кинолица. Если в классическом кинематографе крупный план служит кульминацией эмоционального высказывания и усилением идентификации, то у Бергмана он чаще работает на дистанцирование и проблему понимания сцены. Лицо предстаёт не как прозрачное окно в душу, а как плотный, многослойный текст, требующий деконструкции. Молчание, столь значимое у Бергмана, не является отсутствием знаков, а наоборот насыщено знаковою иного порядка, где мимическая микроамплитуда, игра света и сама продолжительность взгляда в камеру обретают семантическую весомость, сопоставимую с вербальным текстом.

Подводя итог, можно утверждать, что Ингмар Бергман, переосмыслив лицо как основную единицу своего кинематографического языка, создал не только узнаваемый художественный стиль, но и целостную антропологическую модель. В этой модели человек существует прежде всего как «лицо», выставленное навстречу взгляду «Другого» (другого персонажа, камеры, зрителя), и в этой встрече, трагической и неизбежной, решается вопрос о его подлинности, истине и возможности связи. Пространство бергмановской драматургии – это, в конечном счёте, пространство лица-к-лицу, пространство безжалостного испытания и последнего, хрупкого свидетельства человеческого присутствия. Семиотика бергмановского киноязыка оказывается неразрывно связанной с его этикой, где эстетическая интенсивность крупного плана и есть форма вопрошания о нашей ответственности перед тайной, явленной в чертах другого человека.

В дальнейшем исследование можно развить в нескольких направлениях. Перспективным является сопоставительный анализ поэтики лица в работах Бергмана и других режиссёров европейского артхаусного кино – Карла Дрейера, Робера Брессона, Андрея Тарковского. Это позволит определить общие закономерности и национальные особенности кинематографической семиотики. Во втором направлении стоит обратить внимание на современные интерпретации бергмановского наследия в работах таких исследователей, как Маарит Коскинен и Биргитта Стин, где визуальный язык режиссёра рассматривается в контексте новых теоретических подходов и производственных практик. Такой подход даёт возможность глубже понять язык классического кино, а также проследить его влияние на современную визуальную культуру.

Материалы исследования | Research materials

1. Бергман И. Каждый фильм – мой последний / пер. со швед. Б. А. Ерхова // Осенняя соната: киноповести: сборник / сост.: Б. Ерхов, Н. Пальцев. М.: Известия, 1988.
2. Бергман И. Картины / пер. со швед. А. А. Афиногеновой. М. – Таллинн: Музей кино; Aleksandra, 1997.

3. Бергман И. *Laterna Magica* / пер. со швед. А. А. Афиногеновой. М.: АСТ, 2019.
4. Бергман о Бергмане: Интервью / сост. А. В. Ларин, В. В. Гульченко; пер. со швед. А. А. Афиногеновой. М.: Радуга, 1985.

Источники | References

1. Аронсон О. В. *Метакино*. М.: Ад Маргинем, 2003.
2. Делёз Ж. *Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время* / пер. с франц. Б. Скуратов. М.: Ad Marginem, 2004.
3. Добровольский Т., Худякова А. Оператор Бергмана и Тарковского. Разбор киноязыка и стиля Свена Нюквиста. 2020. <https://vk.com/@khsfilms-operator-bergmana-i-tarkovskogo-razbor-kinoyazyka-i-stilya-s>
4. Лебёдушкина О. Лица света и тьмы // *Первое сентября*. 2007. № 16.
5. Левинас Э. *Избранное: Тотальность и Бесконечное* / пер.: И. С. Вдовина, Б. В. Дубин. М. – СПб.: Культурная инициатива; Университетская книга, 2000.
6. Стогниенко А. Ю. Специфика «крупного плана» в фильмах И. Бергмана «Персона» и «Молчание»: герменевтический аспект // *Гуманитарные научные исследования*. 2016. № 11.
7. Филиппов С. А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // *Киноведческие записки*. 2001. Вып. 55.
8. Koskinen M. *Ingmar Bergman*. Stockholm: Swedish Institute, 2018.
9. Sontag S. *Bergman's Persona* // *Ingmar Bergman's Persona* / ed. by L. Michaels. N. Y.: Cambridge University Press, 2000.
10. Steene B. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Информация об авторах | Author information



Хабаров Артем Андреевич¹

¹ Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва, г. Саранск



Artem Andreevich Khabarov¹

¹ National Research Mordovia State University, Saransk

¹ art-putnik@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.03.2026; опубликовано online (published online): 29.04.2026.

Ключевые слова (keywords): Ингмар Бергман; семиотика лица; крупный план; экзистенциальный кинематограф; Ingmar Bergman; semiotics of the face; close-up; existential cinema.