

RU

Лицо как кинематографическая конструкция: визуальные стратегии Ингмара Бергмана

Соловьев И. Д.

Аннотация. Цель исследования – систематизация визуальных стратегий шведского кинорежиссёра Ингмара Бергмана в работе с человеческим лицом как центральным выразительным элементом экранного произведения и представление их как целостной авторской системы. В статье рассматриваются методы компоновки лица в кадре: его пространственная ориентация, световое решение, частичное сокрытие, взаимодействие нескольких лиц внутри одной композиции, роль костюма и реквизита, а также связь этих приёмов с мизансценой и актёрской работой. Особое внимание уделено фильму «Персона» (1966) как вершинному образцу исследования режиссёром потенциала лица в кино. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые визуальные практики Бергмана, связанные с репрезентацией лица, рассматриваются как системное единство, охватывающее изобразительный, технологический и режиссёрско-актёрский уровни кинопроизводства. В результате установлено, что работа Бергмана с лицом – это не набор отдельных приёмов, а целостная концепция, в которой постановка, свет, операторские решения и взаимодействие с актёрами неразрывно связаны; именно эта взаимосвязь определяет уникальность его кинематографического языка.

EN

The face as a cinematic construction: Ingmar Bergman's visual strategies

I. D. Solovyov

Abstract. The research aims to systematize the visual strategies of the Swedish filmmaker Ingmar Bergman regarding the human face as the central expressive element of a screen work and to present them as a cohesive authorial system. The article examines methods of framing the face: its spatial orientation, lighting solutions, partial concealment, the interaction of multiple faces within a single composition, the role of costume and props, and the connection of these techniques to mise-en-scène and performance. Special attention is given to the film “Persona” (1966) as the pinnacle of the director’s exploration of the face’s potential in cinema. The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time, Bergman’s visual practices related to the representation of the face are examined as a systemic unity encompassing the visual, technological, and directorial-performative levels of film production. The study concludes that Bergman’s work with the face is not merely a set of isolated techniques but an integrated concept in which staging, lighting, cinematographic choices, and interaction with actors are inextricably linked; it is this interconnectedness that defines the uniqueness of his cinematic language.

Введение

Актуальность настоящего исследования обусловлена устойчивым интересом современной киноведческой мысли к проблемам визуального языка авторского кино и, в частности, к вопросу о том, каким образом режиссёрская работа с изображением формирует смысловое и эмоциональное содержание фильма. В условиях, когда производство кино в значительной мере унифицировано – как технологически, так и в плане изобразительных конвенций, – обращение к практике режиссёров, выработавших самобытные визуальные системы, приобретает особую научную ценность. Ингмар Бергман (1918–2007) занимает в этом ряду исключительное место: его фильмы, посвящённые психологическим, экзистенциальным и межличностным конфликтам, выстроены вокруг человеческого лица как главного выразительного инструмента кинодраматургии.

Человеческое лицо – один из самых мощных изобразительных инструментов кинематографа. Зрители с первых же секунд реагируют на лицо в кадре: исследования в области психологии восприятия показывают,

что человеческий мозг распознаёт лица и считывает с них эмоции быстрее, чем любые другие визуальные объекты (Adolphs, 2002; Ekman, Friesen, 1978). Именно поэтому крупный план лица обладает таким сильным воздействием на зрителя. Тем не менее в академическом киноведении лицо на экране чаще изучается со стороны актёрского мастерства (Naremore, 1988), чем как результат режиссёрского и операторского выбора. Настоящее исследование обращается именно к этому аспекту: к тому, как лицо строится, komponуется и организуется в кадре.

Фильмография Бергмана отличается подчеркнутой интимностью. Его картины нередко разворачиваются в одной-двух локациях, в минималистских декорациях, включают небольшое число персонажей и практически лишены внешнего действия. Именно на этом материале режиссёр демонстрирует неиссякаемые возможности лица как самостоятельного изобразительного пространства.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- охарактеризовать роль лица в системе выразительных средств кинематографа и обозначить границы его традиционного использования в игровом кино;
- выявить принципы пространственной организации лица в кадре и рассмотреть роль освещения в формировании образа лица в фильмах Бергмана;
- исследовать принципы взаимодействия нескольких лиц внутри одной кадровой композиции, включая роль костюма и реквизита в создании образа;
- описать специфику творческого союза Бергмана и оператора Свена Нюквиста и выявить особое место фильма «Персона» (1966) в контексте исследуемой системы;
- рассмотреть взаимосвязь изобразительных решений с организацией съёмочного процесса и сопоставить бергмановский метод с практиками современного кинематографа.

В работе применяются метод визуального анализа кинотекста, сравнительно-сопоставительный метод (при соотнесении практики Бергмана с конвенциональными подходами к крупному плану в игровом кино), а также элементы семиотической природы изображения применительно к лицу в кадре.

Материалом для анализа служат следующие фильмы режиссёра: «Лето с Моникой» (1953), «Седьмая печать» (1957), «Источник» (1960), «Зимний свет» (1963), «Персона» (1966), «Крики и шёпоты» (1972).

Теоретическую базу исследования составляют труды по теории кино, посвящённые проблемам крупного плана и изобразительного языка: работы Жюль Делёза (2004) о кино как философии аффекта, исследования Зигфрида Кракауэра (1974) о природе фотографического образа и специфике кинематографической репрезентации лица, а также монографии, посвящённые непосредственно творчеству Бергмана (Bergom-Larsen, 1978; Björkman, Manns, Sima, 1973; Livingston, 1982). В части теории операторского искусства привлекаются профессиональные публикации Свена Нюквиста (Nykvist, 1962). Отдельную линию теоретической базы образуют работы о семиотике кино (Метц, 2010) и исследования природы актёрского присутствия на экране (Барт, 1997; Naremore, 1988), а также нейropsихологические исследования механизмов восприятия лица (Adolphs, 2002; Ekman, Friesen, 1978).

Теоретическая значимость данной статьи заключается в том, что она предлагает систематический изобразительный анализ творчества одного из ключевых авторов мирового кино – подход, который позволяет рассмотреть режиссёрский метод как конкретную, воспроизводимую технологию работы с кинообразом. Такой ракурс открывает возможности для сравнительных исследований операторской поэтики в авторском кино.

Практическая значимость данной статьи заключается в том, что систематизированное описание принципов работы Бергмана с лицом – пространственных решений, типов светового рисунка, принципов многолицевой композиции – может использоваться в учебных курсах по режиссуре кино, теории и истории киноискусства, операторскому мастерству, а также при разработке методик анализа авторского визуального стиля. Кроме того, описанные приёмы могут служить практическим ориентиром для режиссёров и операторов, ищущих нестандартные решения в работе с крупным планом.

Обсуждение и результаты

Лицо как выразительный инструмент кинематографа: возможности и ограничения традиционного подхода

Кинематограф с самых первых лет своего существования обнаружил особую связь с человеческим лицом. Ещё в эпоху немого кино режиссёры поняли, что крупный план лица способен передавать такие оттенки внутреннего состояния персонажа, которые не поддаются никакому другому изобразительному средству. Дэвид Уорк Гриффит, активно использовавший крупный план в своих фильмах 1910-х годов, описывал это открытие как возможность показать «мысль на лице» – нечто, чего не могли позволить себе ни театр, ни живопись (Gunning, 1991). С тех пор крупный план лица стал одним из фундаментальных приёмов киноязыка.

Тяга зрителя к лицу на экране имеет под собой глубокое психологическое основание. Исследования в области психологии и нейронауки показывают, что человеческий мозг оснащён специализированными механизмами для распознавания лиц: они активируются практически мгновенно, раньше, чем зритель успевает осознанно воспринять изображение (Ekman, Friesen, 1978; Farah, Wilson, Drain et al., 1998). Декодирование мимики – понимание того, что выражает лицо, – происходит столь же автоматически и предшествует любой сознательной рефлексии (Adolphs, 2002). Именно поэтому лицо в кадре всегда притягивает внимание и остаётся главным носителем эмоционального содержания сцены, что бы ни происходило вокруг.

Столь же важно, чего мы ждём от лица в кино и что происходит, когда нам отказывают в этом ожидании. Если лицо скрыто или отвёрнуто, зритель испытывает своеобразный дискомфорт: ему не хватает информации, на которую он привык рассчитывать. Это ощущение можно использовать как выразительный приём – и Бергман именно так и поступает, намеренно лишая зрителя полноценного доступа к лицу персонажа. Однако прежде чем говорить о том, как он работает с лицом, необходимо понять, как работает с ним кинематограф в целом и где проходят границы этой работы.

Кинематографическая традиция, начиная примерно с 1920-х годов, выработала устойчивую систему съёмки диалоговых сцен, которая используется по сей день и воспринимается зрителем как «норма». В её основе лежит так называемая разностьёмка (shot / reverse shot): камера снимает собеседников поочерёдно, как правило с точки зрения или через плечо другого персонажа. Этот метод удобен по многим причинам: он даёт монтажёру гибкость, позволяет актёрам работать относительно свободно и создаёт у зрителя ощущение живого разговора. Систему дополняет так называемая «ось восьмёрки» – правило, по которому все съёмочные точки располагаются по одну сторону воображаемой линии между собеседниками, чтобы зрителю было понятно их взаимное расположение.

Итогом является изображение, которое передаёт содержание сцены ясно и эффективно, но работает по принципу сообщения, а не исследования. Лицо здесь – прежде всего носитель информации о реакции персонажа: мы видим его достаточно для того, чтобы понять, что он чувствует, но не больше. Режиссёры, которые держатся в этих рамках, воспринимают лицо как инструмент для передачи смысла сцены. Бергман идёт значительно дальше: он относится к лицу как к самостоятельному объекту изучения, к изобразительному пространству, у которого есть своя внутренняя жизнь.

Важен и более широкий исторический контекст, в котором работал Бергман. Его зрелые фильмы создавались в период с конца 1950-х по 1970-е годы – время, когда европейский авторский кинематограф активно искал альтернативы голливудским изобразительным конвенциям. Итальянский неореализм, французская «новая волна», шведское и польское кино этого периода – все они по-своему пересматривали привычные правила. Но именно Бергман, пожалуй, наиболее последовательно сосредоточился на одном конкретном объекте – человеческом лице – и наиболее систематически разрабатывал возможности его изображения (Livingston, 1982).

Принципиально важно подчеркнуть: Бергман не занимался формальным экспериментом ради самого эксперимента. Его изобразительные решения всегда диктуются содержанием фильма – психологическим состоянием персонажей, природой их отношений, темами, которые режиссёр исследует. В этом смысле его работа с лицом – это не эстетическая самоцель, а точный художественный инструмент. Необычный ракурс, резкая тень, скрытое лицо – каждый из этих

приёмов несёт конкретную смысловую нагрузку, и именно это делает систему Бергмана по-настоящему последовательной.

Следует также отметить, что визуальные решения Бергмана устойчиво повторяются на протяжении всего его творческого пути: одни и те же принципы можно обнаружить в фильмах, снятых с разрывом в пятнадцать-двадцать лет. Это свидетельствует не о случайных находках, а о сложившейся художественной системе, осознанно разрабатываемой режиссёром. Именно эта системность и делает творчество Бергмана столь ценным объектом для кинематографического анализа.

Пространственная организация лица в кадре и роль освещения

Первое и самое очевидное, чем режиссёр управляет, работая с лицом, – это его пространственное положение в кадре. Любой режиссёр выбирает, как повернуть лицо актёра: прямо на камеру, в три четверти, в профиль или вообще затылком. В стандартной практике игрового кино этот выбор подчиняется нескольким простым правилам: лицо повернуто так, чтобы зритель мог видеть его выражение; наиболее важные моменты обычно снимаются фронтально или близко к фронтальному положению; профиль допустим, но используется осторожно. Особые позиции – затылок, нестандартные ракурсы сверху или снизу – остаются для второстепенных моментов. Бергман принципиально нарушает это соотношение.

Наиболее показательна его работа с профилем. В кино профиль традиционно воспринимается как дистанция: персонаж, снятый в профиль, как будто отгорожен от зрителя, не вступает с ним в прямой контакт. Обычно это используется для подчёркивания замкнутости, отчуждённости или переходных состояний. Бергман же нередко держит персонажей в профиль на протяжении длинных, принципиально важных диалоговых сцен. Зритель лишается привычного фронтального взгляда на лицо, но это не делает сцену менее эмоциональной. Напротив, возникает особое ощущение: мы как будто подсматриваем за чем-то, что не предназначено для посторонних. Профиль у Бергмана создаёт не холодность, а особого рода близость – подглядывание за внутренней жизнью человека. Именно о такой способности кинематографа передавать состояния, которые нельзя проговорить словами, писал Жиль Делёз (2004), рассматривая крупный план как особый «тип изображения», выражающий чистый аффект вне нарратива.

Ещё более смелым решением является разворот лица в нестандартные ракурсы – вплоть до полностью перевёрнутого положения. Такие кадры встречаются у Бергмана не как разовые эффекты, а как осмысленный изобразительный выбор. Перевёрнутое лицо – это точный визуальный образ психологической дезориентации: что-то пошло не так, привычный порядок нарушен, человек потерял точку опоры. Это не трюк и не формальная экзотика – это язык, на котором режиссёр говорит о вещах, которые трудно выразить иначе.

Схожую идею связи между физическим положением тела и внутренним состоянием разрабатывали и театральные режиссёры – в частности, теоретические взгляды Антонена Арто (2000), настаивавшего на том, что тело актёра на сцене говорит не меньше, чем его слова.

Важно также то, как Бергман работает с фрагментацией лица: он нередко обрезает кадром часть головы, оставляя в поле видимости только глаза, только рот или ровно половину лица. Зритель, привыкший видеть лицо целиком, оказывается в ситуации дефицита: ему чего-то не хватает, он инстинктивно пытается «дочитать» то, что скрыто за краем кадра. Этот приём заставляет зрителя работать активнее, внимательнее следить за тем, что ему показывают. Кроме того, он несёт и прямое смысловое содержание: частичное лицо – это образ человека, который что-то скрывает, не готов или не может быть полностью открытым. Зигфрид Кракауэр (1974) подчёркивал, что именно способность кинематографа фиксировать физическую конкретность делает его принципиально отличным от других искусств; Бергман использует эту конкретность парадоксальным образом – показывая не лицо целиком, а лишь его фрагмент, он усиливает эффект присутствия.

Не менее значимой областью работы с лицом является освещение. Свет – один из самых гибких изобразительных инструментов в кино: в зависимости от того, откуда он падает, насколько он интенсивен и жёсток, одно и то же лицо может выглядеть совершенно по-разному – угрожающим или беззащитным, живым или почти неодушевлённым. Об этой способности света делать физическую поверхность «говорящей» писал Кракауэр (1974), рассматривая кинематографический образ как особое взаимодействие материи и смысла.

В фильмах Бергмана свет часто работает как инструмент дробления лица. Резкие тени от боковых источников перечёркивают лицо пополам, делят его на освещённую и тёмную части, создавая в рамках одного крупного плана целую серию изобразительных конфигураций. Лицо, разделённое тенью, перестаёт быть единым – оно становится изображением противоречия, внутреннего разлада. Этот принцип последовательно применяется в психологически напряжённых сценах: тень буквально воплощает на экране то, что происходит внутри персонажа.

Другой характерной чертой Бергмана является динамичное освещение, то есть свет, который меняется прямо в ходе сцены, без монтажного перехода. В «Персоне» есть несколько эпизодов, где освещение на лице Элизабет Воглер медленно смещается в ходе разговора – и это смещение фиксирует тонкий внутренний сдвиг, который не проговаривается в диалоге и не выражается в действии. Зритель воспринимает изменение скорее интуитивно, чем осознанно, но именно это делает приём столь действенным. В «Лете с Моникой» Бергман идёт ещё дальше: он меняет не столько свет на лице, сколько световую среду вокруг него. Лицо как будто «выплывает» из одного пространства и погружается в другое – из обыденного в почти мифологическое. Именно эти два эпизода в

«Лете с Моникой» наиболее наглядно демонстрируют принцип, о котором идёт речь: изменение света переписывает смысл кадра.

Особого внимания заслуживает знаменитый эпизод из «Лета с Моникой», в котором героиня – актриса Харриет Андерссон – смотрит прямо в объектив. В этот момент Бергман нарушает сразу несколько устоявшихся правил кино: персонаж смотрит на зрителя, то есть нарушает «четвёртую стену», а свет в кадре одновременно меняется – лицо вдруг оказывается освещено иначе, становится более резким, почти иконическим. Ролан Барт (1997), описывая особое свойство фотографического изображения «ранить» зрителя своей непосредственностью, называл это свойство *punctum* – момент, когда изображение выходит за пределы документа и задевает что-то личное. Бергман достигает похожего эффекта с помощью света: изменение освещения в этом кадре буквально переписывает его смысл, превращая бытовую сцену в нечто более глубокое и тревожащее.

Принципиально важно, что оба описанных приёма – работа с пространственным положением лица и работа со светом – у Бергмана не существуют по отдельности. Они взаимодействуют и усиливают друг друга. Профильное лицо, дополнительно разделённое тенью, создаёт более сложный изобразительный эффект, чем любой из этих приёмов в отдельности. Именно это сочетание делает каждый кадр Бергмана результатом точного расчёта, а не случайной находкой.

Несколько лиц в кадре: композиция, контраст и роль костюма

Если одно лицо в кадре – это уже богатый изобразительный материал, то два лица или больше открывают практически неограниченные возможности для построения смысловых связей. У большинства режиссёров несколько лиц в одном кадре – это либо общий план (где лица достаточно малы, чтобы не конкурировать за внимание), либо технически вынужденное решение. Бергман относится к этому иначе: для него кадр с двумя крупными лицами – один из главных инструментов для работы с психологическими отношениями между персонажами.

Стандартная практика *shot / reverse shot* предполагает, что лица собеседников чередуются в отдельных кадрах: сначала мы видим одного, затем другого, и монтаж создаёт иллюзию их диалога. Это удобно и привычно – но при таком подходе зритель никогда не видит одновременно оба лица: он всегда наблюдает за одним из собеседников и лишь предполагает присутствие другого. Бергман же нередко удерживает в одном кадре оба лица сразу – иногда в течение нескольких минут. Это создаёт совершенно иное ощущение: мы видим не просто двух людей по очереди, а отношение между ними, «пространство между лицами», которое само по себе несёт смысл.

Главный принцип бергмановской работы с двумя лицами – визуальный контраст. В одном кадре могут существовать лицо, полностью освещённое, и лицо в тени; лицо, обращённое к камере, и лицо в профиль;

открытое лицо и лицо частично скрытое. Каждое такое сочетание работает как образ отношений между персонажами. Освещённое и затемнённое лицо в одном кадре могут говорить о неравенстве, о том, что один из персонажей что-то знает или видит, а другой – нет. Фронтальное и профильное лицо – о разном отношении двух людей к происходящему, о несовпадении их внутренних состояний. Работа кино как знаковой системы, где визуальные оппозиции несут смысловую нагрузку, изучалась рядом теоретиков кино; применительно к бергмановским композициям с несколькими лицами это особенно очевидно (Метц, 2010).

В «Седьмой печати» Бергман работает с достаточно большим для него ансамблем персонажей и использует многоуровневые построения лиц в кадре. Режиссёр буквально «укладывает» лица друг за другом по вертикали или диагонали, создавая иерархию внутри одного изображения. В одной из ключевых сцен лицо Смерти – персонажа в маске – нависает над головами других героев. Этот приём работает очень прямолинейно и в то же время эффективно: Смерть присутствует не где-то «за кадром», а буквально над плечами живых, и зритель видит это физически.

Схожим образом устроена одна из сцен «Зимнего света» – фильма о священнике, потерявшем веру. В кадре, изображающем интерьер скромной сельской церкви, лицо Христа на иконе вписано в пространство наравне с лицами живых персонажей. Бог здесь – не абстрактный символ и не предмет молитвы, а «ещё один собеседник» за одним столом, присутствие которого воспринимается как равноправное и потому особенно мучительное. Именно такое физическое присутствие образа – не метафорическое, а буквально изображённое в кадре – является одной из отличительных черт бергмановского изобразительного языка.

Отдельного рассмотрения требует практика намеренного скрытия одного из лиц в двухлицевой композиции. Когда в кадре присутствуют два человека, но лицо одного из них отведено или скрыто, зритель остро ощущает дефицит: ему отказывают в эмоциональной информации, которую он ожидает получить. Поскольку мозг человека автоматически настроен на считывание лиц (Adolphs, 2002; Ekman, Friesen, 1978), их отсутствие или неполнота немедленно создают напряжение – даже без какого-либо драматического действия. В «Криках и шёпотах» есть сцена, построенная именно на этом принципе: когда две сестры пытаются сблизиться, а потом снова отдаляются, режиссёр управляет их лицами как хореограф – то разворачивая их к зрителю, то отворачивая. Лица здесь буквально воплощают психологическое движение: открытость и закрытость становятся зримыми.

Помимо самого лица и его отношения к свету и пространству, на образ в кадре существенно влияет и то, что лицо окружает – прежде всего костюм. В традиционной кинематографической практике костюм выполняет повествовательную функцию: он сообщает зрителю о социальном положении персонажа, его эпохе, характере или настроении. У Бергмана костюм работает иначе – как изобразительный инструмент, организующий кадр и управляющий вниманием зрителя.

В «Персоне» и «Седьмой печати» персонажи одеты преимущественно в чёрное – простое, лишённое деталей. Это делает тело практически «невидимым» в кадре и превращает лицо в единственный и потому абсолютный центр внимания. Когда фон и одежда не конкурируют с лицом, зрителю ничего не остаётся, кроме как смотреть именно на него. В случае Смерти из «Седьмой печати» эффект усилен дополнительно: плащ с капюшоном обрамляет лицо, выделяя его из пространства. Лицо перестаёт быть просто частью тела – оно превращается в самостоятельный объект, почти в знак. В «Криках и шёпотах» цветовое решение костюмов используется принципиально иначе: двое из трёх сестёр одеты в чёрное, тогда как третья – в белое. Это очень простой, почти театральный приём, но он работает безотказно: зритель ещё до начала разговора понимает что-то важное об отношениях между персонажами. Моральное и эмоциональное различие между сёстрами зрительно очевидно – не потому, что об этом сказано в диалоге, а потому, что это буквально видно в кадре. Бергман таким образом переводит психологическое содержание сцены в изобразительный план, не прибегая к словам.

Если смотреть на оба аспекта – многолицевые композиции и работу с костюмом – вместе, становится очевидным общий принцип, который лежит в основе: Бергман стремится к тому, чтобы кадр говорил сам по себе, без слов и пояснений. Отношения между персонажами, их внутренние состояния, невысказанные конфликты – всё это должно быть видно в изображении. Именно эта установка делает его кино столь насыщенным визуально при внешней сдержанности.

Творческий союз Бергмана и Свена Нюквиста: от «Источника» к «Персоне»

Рассуждать об изобразительном языке Бергмана, не говоря о его многолетнем сотрудничестве с оператором Свеном Нюквистом (1922–2006), невозможно. Это один из самых значимых творческих союзов в истории кинематографа – не просто профессиональное сотрудничество, но настоящее художественное партнёрство, в ходе которого оба участника последовательно развивали общее видение. Именно Нюквист в значительной мере создал то визуальное пространство, в котором бергмановское исследование лица стало возможным (Бергман, 1997; Nykvist, 1962).

Нюквист начал как оператор с классической голливудской подготовкой, однако довольно рано отказался от парадного, искусственного освещения, которое было нормой для кинематографа его времени. Он разработал операторскую эстетику, основанную на естественном свете или на максимально близком к нему искусственном освещении. Суть этого подхода – в честности: лицо на экране должно выглядеть так, как оно выглядит в жизни, с его реальными оттенками, тенями, фактурой кожи. Никакого выравнивающего света, никакой идеализирующей ретуши – той самой, что была стандартом для Голливуда классической эпохи, где звёзды на экране должны были светиться почти неестественным образом. Нюквист делал всё наоборот: его свет подчёркивал живость лица, его несовершенство, его конкретность.

Именно этот подход и нужен был Бергману. Режиссёр, который всю жизнь снимал фильмы о том, что происходит между людьми в самые интимные и трудные моменты, не мог работать с «красивыми» лицами в обычном понимании. Ему нужны были лица, которым зрители верят, с которыми не боятся вступить в близкий контакт. Нюквистовский свет создавал именно такие лица (Nykqvist, 1962).

Их первая совместная работа – «Источник» (1960). На первых порах каждый из них принёс в союз то, что умел: Бергман – режиссёрский метод, Нюквист – операторскую технику. Но уже начиная с «Молчания» (1963) и особенно «Персоны» (1966) их сотрудничество вышло на принципиально иной уровень: оба научились думать в одних категориях, их решения начали рождаться в диалоге. Нюквист вспоминал, что работа с Бергманом изменила его понимание того, для чего вообще существует изображение в кино (Nykqvist, 1962). Он описывал свою задачу как создание «прозрачного» операторского решения: камера не должна привлекать к себе внимание, чтобы зритель мог смотреть сквозь неё прямо на лицо актёра.

Одним из технических следствий этой философии стало систематическое использование длиннофокусной оптики – объективов с фокусным расстоянием от 85 до 135 мм. Такие объективы позволяют снимать крупный план лица с некоторого расстояния, и это важно по нескольким причинам. Во-первых, широкоугольный объектив, приближённый к лицу вплотную, неизбежно искажает его – расширяет нос, увеличивает расстояние между глазами. Длиннофокусный объектив таких искажений не даёт: лицо сохраняет естественные пропорции. Во-вторых, расстояние между камерой и актёром позволяет последнему работать свободнее, не чувствуя объектив буквально у себя перед глазами. Итогом является изображение, которое выглядит одновременно близким – крупный план – и ненавязчивым. Именно такое соотношение близости и ненавязчивости и нужно для бергмановского кино.

На этом фоне «Персона» (1966) занимает совершенно особое место – не только в творчестве Бергмана, но и в истории кинематографа в целом. Это, пожалуй, единственный фильм, в котором само понятие лица становится одновременно и изобразительной задачей, и темой, и структурообразующим принципом. Трудно назвать другую картину, столь последовательно и многопланово посвящённую именно лицу – как образу, как проблеме, как вопросу (Livingston, 1982).

Сюжет фильма «Персона» построен вокруг двух женщин: Элизабет Воглер – известная актриса, которая в середине спектакля внезапно умолкает и больше не произносит ни слова; Альма – молодая медсестра, представленная за ней ухаживать. По мере того, как разворачивается их совместная жизнь в уединённом доме на острове, между двумя женщинами происходит нечто странное: их личности начинают перемешиваться, граница между ними размывается.

Это история о том, что такое лицо. И не только в прямом, физическом смысле. Лицо как маска, лицо как «я», лицо как то, что можно потерять или присвоить – всё это темы «Персоны».

Визуальной кульминацией фильма становится знаменитый кадр, в котором половины лиц двух актрис – Лив Ульман и Биби Андерссон – совмещаются в одном изображении. Это, пожалуй, самый цитируемый кадр во всём творчестве Бергмана – и один из самых узнаваемых в истории кино. В нём буквально воплощается то, о чём весь фильм: две личности, два «я» сдвигаются друг навстречу другу и становятся единым, нераздельным образом. Это не монтажный трюк и не технический эффект – это продуманное изобразительное высказывание, которое стало возможным именно потому, что весь фильм был последовательно выстроен как исследование лица.

В «Персоне» Бергман доводит до предела каждый из описанных выше принципов: лица фрагментируются, накладываются друг на друга, освещаются под неожиданными углами, скрываются и вновь появляются. При этом изобразительный язык фильма неотделим от его темы: разрушение и восстановление образа лица на экране – это одновременно разрушение и восстановление личности в сюжете. Форма и содержание здесь абсолютно совпадают.

Не менее существенно и то, что «Персона» рефлексировала над самим кинематографом. В самом начале фильма плёнка рвётся – прямо у нас на глазах. Нарративные конвенции нарушаются. Режиссёр напоминает зрителю, что всё, что он видит, – это конструкция, изображение, а не реальность. В этом смысле лицо в «Персоне» – это не только лицо персонажа, но и вопрос о природе кинематографического образа как такового. Кино, по замечанию Кристиана Метца, постоянно балансирует между иллюзией присутствия и осознанием того, что это конструкция (Метц, 2010); «Персона» делает это напряжение центральным содержанием фильма.

Важно также учитывать личный контекст: «Персона» создавалась в период, когда сам Бергман переживал серьёзный творческий кризис и сомневался в смысле своей работы. Он неоднократно говорил о том, что вопрос Элизабет Воглер – «Зачем продолжать играть роли, зачем продолжать притворяться?» – был в том числе и его собственным вопросом. В этом смысле

«Персона» является не только вершиной его изобразительной системы, но и её осмыслением: режиссёр задаётся вопросом о подлинности и сконструированности лица – и в кино, и в жизни (Björkman, Manns, Sima, 1973; Бергман, 1997).

Организация съёмочного процесса и место бергмановского метода в современном кино

Описанные выше визуальные принципы – нестандартные ракурсы, динамическое освещение, сложные многолицевые композиции – не возникают сами по себе. Они требуют особой организации всего съёмочного процесса: иного способа постановки сцены, иной работы с актёрами, иных отношений между режиссёром

и камерой. Именно в этом – в том, как бергмановский метод устроен «изнутри», – и заключается его принципиальное отличие от стандартного кинопроизводства.

Ключевым моментом является отказ от разностьёмки как основного принципа построения диалоговой сцены. Напомним: в стандартной практике игрового кино диалог снимается поочерёдно – сначала снимают одного собеседника, потом другого. Это позволяет актёрам работать относительно независимо: каждый снимается отдельно, а монтажёр затем соединяет их реакции в нужном порядке. Режиссёр при этом получает большую свободу: плохой дубль одного актёра можно «перекрыть» крупным планом другого в нужный момент. Разностьёмка – это система, удобная для всех участников процесса и дающая максимальный контроль над конечным результатом.

Бергман в значительной мере от этой системы отказывается. Он стремится к тому, чтобы оба лица были в кадре одновременно – живые, в реальном времени. Это означает, что актёры должны не только хорошо сыграть свои роли, но и находиться в точно выверенных пространственных позициях по отношению к камере и друг другу: каждый поворот головы, каждое движение взгляда имеет значение не только для актёрской игры, но и для изображения. Джеймс Нэримор (Naremore, 1988), исследуя специфику актёрского присутствия в кино, подчёркивал, что именно точность физического поведения актёра перед камерой во многом определяет изобразительный результат. Бергман доводит этот принцип до предела: он работает не только с актёрской игрой в смысле переживания, но и с точной «хореографией» лица.

Лучший пример – уже упоминавшаяся сцена из «Криков и шёпотов», в которой две сестры пытаются сблизиться и вновь отдаляются друг от друга. Движение их лиц выстроено с такой точностью, что напоминает балетную постановку: режиссёр управляет поворотами голов актрис с той степенью внимания к деталям, которая обычно бывает свойственна хореографам или оперным режиссёрам. При этом никакой «механичности» в игре нет: актрисы полностью существуют в ситуации, всё живое. Но точность движения – это именно то, что создаёт изображение, и именно ради неё Бергман выстраивает работу именно так.

Очевидно, что подобный метод предъявляет исключительные требования к исполнителям. Актёру нужно одновременно делать несколько вещей: полноценно жить в сцене эмоционально, держать точную физическую позицию в кадре, координировать свои движения с партнёром – и всё это в реальном времени, без возможности «исправить» отдельно своё или партнёрское поведение в монтаже. Именно это объясняет, почему Бергман предпочитал работать с одним и тем же кругом актёров на протяжении многих лет – прежде всего с Лив Ульман, Биби Андерссон, Харриет Андерссон, Максом фон Сюдовом, Эрландом Йозефсоном. Этих актёров он мог воспитывать в рамках своей системы, учить читать сцену именно его способом (Björkman, Manns, Sima, 1973; Бергман, 1989). Новый актёр, даже очень талантливый, потребовал бы времени на освоение этого особого языка.

Отказ от разностьёмки означает ещё одно существенное ограничение: режиссёр лишается привычных монтажных «страховок». В обычной диалоговой сцене, если один актёр сыграл не лучшим образом в нужный момент, монтажёр может переключиться на крупный план другого. При одновременной двухлицевой съёмке такой манёвр невозможен: оба актёра в кадре всё время, и любая неточность неминуемо попадёт в финальный вариант. Это радикально повышает планку требований к работе на съёмочной площадке.

Вместе с тем именно это ограничение создаёт то качество, ради которого Бергман на него идёт. Когда два лица существуют в одном кадре одновременно, в реальном времени, между ними возникает подлинное взаимодействие – не та иллюзия близости, которую создаёт монтаж, а настоящее со-присутствие. Зритель это чувствует, даже не отдавая себе отчёта. Метц (2010) писал о кино как об искусстве, которое создаёт присутствие через конструкцию; у Бергмана конструкция устроена так, чтобы присутствие было как можно более реальным – физически, буквально. В этом, по всей видимости, и состоит одна из причин той особой интимности, которую ощущают зрители его фильмов.

Для того чтобы точнее оценить масштаб бергмановского достижения, полезно сравнить его метод с тем, как работает современный кинематограф. Фильм «Малкольм и Мари» (реж. Сэм Левинсон, 2021) – показательный пример: это двухперсонажная картина, снятая в чёрно-белом, в одной локации, на тему межличностного конфликта. Формально режиссёр очень близок к тому, что делал Бергман: минимализм, сосредоточенность на двух людях, психологическая напряжённость. В отдельных сценах можно даже заметить прямые отсылки к бергмановской эстетике. Тем не менее общее впечатление принципиально иное.

Актёры в этом фильме работают свободно и органично, но именно эта свобода означает, что изобразительные конфигурации, возникающие из их движений, носят скорее случайный, мимолётный характер. Интересный кадр может сложиться и тут же распасться, потому что никто специально его не «держит». У Бергмана важно не только то, что нужная конфигурация лиц возникает, но и то, что она удерживается – иногда секунды, иногда минуты. Именно это «удержание» позиции, эта способность превращать найденный образ в длящееся изображение и составляет суть бергмановского метода.

Этот метод не получил широкого распространения в современном кино по нескольким причинам. Современное кинопроизводство устроено так, чтобы максимально ускорить процесс и дать всем участникам – прежде всего актёрам – наибольшую свободу. Жёсткая блокировка лиц, длительный репетиционный период, высокая требовательность к точности движений – всё это противоречит нынешней производственной логике. Кроме того, современная актёрская культура во многом ориентирована на органичность и импровизацию – на «живость» момента. Бергмановский метод не отрицает живости, но предполагает, что живость и точность могут существовать вместе – что актёр способен одновременно переживать и точно выполнять заданную физическую партитуру. Это требует иной профессиональной подготовки и иной культуры работы на площадке (Naremore, 1988).

Тем не менее интерес к бергмановскому методу среди режиссёров не угасает. Примеры подобного подхода, пусть и в менее последовательном виде, можно обнаружить в работах ряда современных авторов, прежде всего в европейском авторском кино. Это говорит о том, что описанная система не является достоянием одного конкретного режиссёра и одной конкретной эпохи – она представляет собой вполне жизнеспособную альтернативу стандартной изобразительной практике, применение которой возможно и сегодня.

Заключение

Проведённый анализ визуальных стратегий Ингмара Бергмана в работе с человеческим лицом позволяет сформулировать следующие выводы, соответствующие поставленным задачам исследования.

Кинематограф обладает уникальными возможностями для передачи внутреннего состояния человека через изображение лица. Однако традиционная практика игрового кино использует эти возможности весьма ограниченно, опираясь на устоявшиеся конвенции – разностьёмку, стандартное освещение, фронтальный ракурс. Бергман принципиально выходит за пределы этих конвенций, рассматривая лицо не как объект демонстрации, а как самостоятельное изобразительное пространство.

В работе с пространственным положением лица и освещением Бергман систематически использует профильные ракурсы, нестандартные повороты, перевёрнутые планы и частичные фрагментации лица, а также контрастный световой рисунок и динамически меняющийся свет. Каждый из этих приёмов всегда связан с психологическим содержанием сцены: изображение не иллюстрирует состояние персонажа, а само является этим состоянием.

В работе с несколькими лицами в кадре Бергман строит сложные визуальные оппозиции, которые передают отношения между персонажами без слов и объяснений. Костюм при этом выполняет изобразительную функцию: он организует кадр и направляет взгляд зрителя, работая как часть общей композиции, а не как элемент повествования.

Сотрудничество с оператором Свенном Нюквистом стало необходимым техническим условием реализации этой системы: минималистская эстетика естественного освещения и использование длиннофокусной оптики создали изобразительное пространство, в котором работа с лицом стала возможной в полной мере. Фильм «Персона» (1966) является вершиной этой системы – картиной, в которой все описанные принципы работы с лицом достигают максимальной концентрации, а само понятие лица становится одновременно темой, изобразительным методом и рефлексией над природой кинематографического образа.

Реализация описанного метода требует принципиально иной организации съёмочного процесса: отказа от разностьёмки, точной «хореографической» блокировки актёров и длительной совместной подготовки. Именно это отличает бергмановский метод от современной производственной практики – и именно это делает его труднопроизводимым, но при этом художественно уникальным.

В качестве перспектив дальнейшего исследования можно назвать сравнительный анализ работы с лицом у Бергмана и других мастеров интимного психологического кино – в частности, у Андрея Тарковского, Михая Ханеке и Клер Дени, – а также изучение того, как бергмановские изобразительные решения осваиваются и переосмысливаются в современном авторском кинематографе.

Материалы исследования | Research materials

1. Бергман И. Зимний свет: художественный фильм. Швеция, 1963 (Bergman I. Nattvardsgästerna. Sverige: Svensk Filmindustri, 1963).
2. Бергман И. Источник: художественный фильм. Швеция, 1960 (Bergman I. Jungfrukällan. Sverige: Svensk Filmindustri, 1960).
3. Бергман И. Крики и шёпоты: художественный фильм. Швеция, 1972 (Bergman I. Viskningar och rop. Sverige: Cinematograph, 1972).
4. Бергман И. Лето с Моникой: художественный фильм. Швеция, 1953 (Bergman I. Sommaren med Monika. Sverige: Svensk Filmindustri, 1953).
5. Бергман И. Персона: художественный фильм. Швеция, 1966 (Bergman I. Persona. Sverige: Svensk Filmindustri, 1966).
6. Бергман И. Седьмая печать: художественный фильм. Швеция, 1957 (Bergman I. Det sjunde inseglet. Sverige: Svensk Filmindustri, 1957).

Источники | References

1. Арто А. Театр и его двойник. СПб.: Симпозиум, 2000.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.
3. Бергман И. Картины / пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Музей кино; Канон+, 1997.
4. Бергман И. Латерна магика / пер. с швед. А. Афиногеновой. М.: Искусство, 1989.
5. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004.

6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974.
7. Метц К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010.
8. Adolphs R. Neural systems for recognizing emotion // Current Opinion in Neurobiology. 2002. Vol. 12. Iss. 2.
9. Bergom-Larsen J. Ingmar Bergman and Society. South Brunswick, 1978.
10. Björkman S., Manns T., Sima J. Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman. N. Y.: Simon & Schuster, 1973.
11. Ekman P., Friesen W. V. Facial Action Coding System. Palo Alto: Consulting Psychologists Press, 1978.
12. Farah M. J., Wilson K. D., Drain M., Tanaka J. N. What is “special” about face perception? // Psychological Review. 1998. Vol. 105. Iss. 3.
13. Gunning T. D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
14. Livingston P. Ingmar Bergman and the Rituals of Art. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
15. Naremore J. Acting in the Cinema. Berkeley: University of California Press, 1988.
16. Nykvist S. Photographing the Films of Ingmar Bergman // American Cinematographer. 1962. Vol. 43. Iss. 10.

Информация об авторах | Author information



Соловьев Илья Дмитриевич¹

¹ Тверской государственный университет



Ilya Dmitrievich Solovyov¹

¹ Tver State University

¹ il1999ya@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.03.2026; опубликовано online (published online): 08.04.2026.

Ключевые слова (keywords): Ингмар Бергман; крупный план; кинематографическая композиция; разностьёмка; визуальный стиль; Ingmar Bergman; close-up; cinematic composition; multi-angle coverage; visual style.