

Научная статья

<https://doi.org/10.24412/2658-7335-2025-4-16>

УДК 791.43



Attribution

cc by

ЭСТЕТИКА И ВИЗУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ИНГМАРА БЕРГМАНА

Хабаров А.А.

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва

Аннотация. Работа сосредоточена на комплексном анализе эстетики и визуального стиля одного из ключевых режиссеров мирового кинематографа – Ингмара Бергмана. Исследование фокусируется на эволюции его уникального художественного языка, рассматриваемого как целостная система, где форма и содержание находятся в неразрывном диалектическом единстве. Цель работы – выявить и концептуализировать основные принципы визуальной организации кинопространства у Бергмана, определяющие его мгновенно узнаваемый авторский почерк. На основе детального разбора ключевых фильмов режиссера («Седьмая печать», «Земляничная поляна», «Персона», «Фанни и Александр» и др.) доказывается, что его эстетика является не просто фоном для развития нарратива, но активным выразительным средством, переводящим экзистенциальные, философские и метафизические вопросы на язык киноизображения. Особое внимание уделяется работе Бергмана со Свен Нюквистом в формировании бергмановского визуального киноязыка, а также влиянию его театрального опыта на кинематографические решения. Статья вносит вклад в современное бергмановедение, предлагая системный взгляд на его визуальное наследие как на модель «метафизического реализма», актуальную для последующих поколений кинематографистов.

Ключевые слова: Ингмар Бергман, эстетика, визуальный стиль, киноязык, шведский кинематограф, Свен Нюквист.

Финансирование: инициативная работа.

Original article

THE AESTHETICS AND VISUAL STYLE OF INGMAR BERGMAN

Artyom A. Khabarov

Institute of National Culture, Ogarev National Research Mordovian State University

Abstract. The work focuses on a comprehensive analysis of the aesthetics and visual style of Ingmar Bergman, one of the key directors of world cinema. The research focuses on the evolution of his unique artistic language, considered as an integral system where form and content are in an inseparable dialectical unity. The aim of the work is to identify and conceptualize the basic principles of Bergman's visual organization of the film space, which determine his instantly recognizable author's handwriting. Based on a detailed analysis of the director's key films ("The Seventh Seal", "Strawberry Meadow", "Persona", "Fanny and Alexander", etc.), it is proved that his aesthetics is not just a background for the development of narrative, but an active expressive means that translates existential, philosophical and metaphysical questions into the language of film imagery. Special attention is paid to Bergman's work with Sven Nyqvist in shaping Bergman's visual film language, as well as the influence of his theatrical experience on cinematic decisions. The article contributes to modern Bergman studies by offering a systematic view of his visual legacy as a model of "metaphysical realism" relevant to subsequent generations of cinematographers.

Keywords: Ingmar Bergman, aesthetics, visual style, film language, Swedish cinema, Sven Nyqvist.

Funding: Independent work.

Введение.

Творчество Ингмара Бергмана давно является неотъемлемой частью классики мирового кинематографа, а его влияние на развитие визуального языка киноискусства сложно переоценить. Однако, несмотря на обширный корпус критических и научных работ, посвященных режиссеру, комплексный анализ его эстетики как целостной системы, обладающей внутренней логикой и эволюционной динамикой, представляется научной задачей, сохраняющей свою актуальность. Часто фокус исследований смещается в сторону философской, религиозной или психологической проблематики его фильмов, тогда как визуальный ряд рассматривается как нечто производное или вспомогательное. Между тем, именно визуальный стиль Бергмана выступает смыслообра-

зующим элементом, который не просто иллюстрирует, но и формирует основные темы его творчества [6, с. 12]. Можно предположить, что эстетика Бергмана может быть концептуальной моделью «метафизического реализма», где осязаемость кадра служит проводником к абстрактным и вневременным вещам в жизни обычных людей. Чтобы проследить эволюцию уникального киноязыка режиссера необходимо обратиться к анализу важных составляющих компонентов кино – композиции, работы со светом и построением кадра – в неразрывной связи с внутренним миром его персонажей.

Формирование визуального стиля Бергмана неотделимо от общей культуры Швеции середины XX века и, что особенно важно, от его глубокой связи с театром. Ранние кинематографические работы режиссера, такие как «Вечер шутов» (1953) или

«Улыбки летней ночи» (1955), демонстрируют сильное влияние театральной эстетики, что проявляется в построении мизансцен, ориентированных на фронтальное восприятие, и в определенной статичности кадра, напоминающего сценическую площадку. Однако уже в этот период начинает формироваться его уникальный подход к психологизму, который требовал иных, сугубо кинематографических средств выразительности. Переломным моментом, ознаменовавшим обретение Бергманом своего зрелого визуального языка, стала так называемая «трилогия веры» – «Сквозь темное стекло» (1961), «Причастие» (1963) и «Молчание» (1963). Именно в этих работах происходит окончательный отказ от лишней живописности и театральной условности в пользу аскетичной, сконцентрированной на человеческом лице изобразительности. Кадр становится интимным пространством исследования глубин человеческой души, а визуальный ряд служит для передачи внутренних, часто мучительных, духовных процессов. Этот переход был обусловлен началом его многолетнего и плодотворного сотрудничества с оператором Свенном Нюквистом, чье мастерство работы со светом стало краеугольным камнем бергмановской эстетики [9, с. 23].

Обсуждение.

Свет в фильмах Бергмана эпохи Нюквиста – это не просто технический элемент освещения сцены, но и философская и драматургическая история. Он приобретает пластику и смысл, становится активным действующим лицом. Можно сказать, что такой свет – это, прежде всего, свет тактильный, осязаемый, материальный. Он ложится на лица героев как живая текстура, показывая рельеф кожи, морщины, блеск глаз, тем самым обнажая внутренний мир персонажа [9, с. 34]. В «Персоне» (1966) свет становится инструментом психологического переосмысления, стирая границы между сознанием двух женщин. В фильме «Страсть» (1969) суровый, почти монохромный свет северного лета создает ощущение экзистенциальной пустоты и отчуждения. Особого внимания заслуживает использование Бергманом и Нюквистом монохрома. Уже в «Сквозь темное стекло» черно-белая гамма используется не как техническое ограничение, а как специальный художественный прием, который позволяет достичь максимальной концентрации и абстрагирования от бытовой конкретики. Здесь противостояние света и тени приобретает почти мистическую силу: тень превращается в визуальную метафору сомнения, страха, присутствия незримого, будь то Бог или внутренняя пустота, в то время как свет ассоциируется с озарением, нахождением истины, но и с ослепляющим ужасом перед лицом непостижимого. Эта игра светотени, восходящая к эстетике северного барокко и немецкого экспрессионизма, но переосмысленная через призму современного экзистенциализма, формирует уникальный визуальный вакуум, где внешний мир является проекцией мира внутреннего [9, с. 89].

Параллельно с трансформацией световой партитуры эволюционирует и подход Бергмана к композиции кадра. Относительная статичность его ранних работ сменяется глубоким построением мизансцены. Режиссер мастерски использует крупные планы, создавая близость зрителя и персонажа его кинокартин. Лицо человека становится для Бергмана первым планом, на котором разворачивается основная драма. Его крупный план – это не просто операторский прием, а способ проникновения в подсознание, инструмент исследования того, что скрыто за словами [1, с. 67]. В «Земляничной поляне» (1957) камера вплотную приближается к лицу старого профессора Борга, и мы читаем в его глазах всю палитру чувств – от страха смерти до ностальгической грусти и, наконец, примирения. Эта эстетика мимики лица требует от актера невероятной отдачи и особой техники. Композиция кадра часто нестабильна, из-за чего зритель подсознательно ощущает чувство тревоги и дезориентации. Персонажи могут быть смещены в край, их фигуры – разобщены пространством пустого интерьера или, напротив, сдавлены его границами, что визуализирует темы одиночества, некоммуникабельности и экзистенциального страха [6, с. 189]. Интерьер в фильмах Бергмана («Персона», «Стыд», «Страсть») редко бывает уютным, это, скорее, лаконичная, аскетичная сцена для внутренней драмы человека, а предметы быта наделяются символическим значением, становясь ориентирами на пути внутренних странствий героев. Чаще всего замкнутые, изолированные пространства – квартиры, залы, больничные палаты, острова – становятся границами мира персонажей кинокартин, а их наполнение или пустота отражают состояние души героев. В «Персоне» белый одинокий дом на берегу моря превращается в клиническую палату, где минималистичная обстановка лишь обостряет хаос душевных переживаний [7, с. 121]. В «Сценах из супружеской жизни» (1973) уютный, детальный интерьер квартиры Йохана и Марианны постепенно теряет ауру спокойствия, становясь ареной для словесных бурь и взаимного отчуждения. Сама мизансцена, в которой персонажи то сближаются в кадре, то разделяются дверными проемами или предметами мебели, визуализирует динамику их отношений, где исполнитель, его голос, его паузы становились главными «декорациями», а камера выполняла роль беспристрастного, но пронизательного наблюдателя, фиксирующего эти внутренние процессы [9, с. 204]. Бергман мастерски использует архитектурные элементы – дверные проемы, окна, зеркала, длинные коридоры – для создания ощущения ловушки, разделения или возможного выхода. Зеркало, в частности, является одним из ключевых мотивов его визуального ряда, начиная с «Лета с Моникой» (1953) и достигая кульминации в «Лицом к лицу» (1976). Оно служит инструментом самопознания, но чаще – самокопания и раскола, преувеличивая и искажая реальность, обнажая пропасть между социальной маской и истинным «Я». Пространство в его фильмах, таким образом, лишено

нейтральности – оно антропоморфно и психологизировано, выступает прямым продолжением и объективацией внутреннего конфликта [6, с. 178].

Важную роль в визуальной философии Бергмана играет концепция лица. Акцентирование внимания на нем достигает своей кульминации в период сотрудничества с Нюквистом, когда камера начинает изучать человеческое лицо с особой скрупулезностью. Крупный план у Бергмана, как точно заметил французский критик Жиль Делез, перестает быть просто частью пространства повествования и становится «пространством аффекта», несет в себе больше смысла, ведь нагота лица покажет больше наготы тела [4, с. 81]. В фильме «Персона» эта техника доведена до абсолютного формального и содержательного предела. Сближение и слияние лиц Элизабет и Альмы в знаменитой сцене, где их черты визуально объединяются в единый образ, является не экспериментом, а мощнейшей визуальной метафорой потери идентичности, симбиотического взаиморазрушения и экзистенциального ужаса перед потерей собственного «Я». Это зеркальная сцена – двоянный монолог. Вполне естественно в заключительной части монолога скомбинировать освещенные половинки лиц так, чтобы они слились в одно лицо. Лицо, в котором сталкиваются не просто два характера, а фундаментальные силы: молчание и голос, боль и здоровье, искусство и жизнь. Крупный план всего лишь привел лицо в такие области, где перестает действовать принцип индивидуации. Эти лица сливаются не потому, что они похожи, а из-за того, что они утратили индивидуацию, а в равной мере – и социализацию, и способность к коммуникации [3, с. 59]. Работа с актерами (в данном случае Лив Ульман и Биби Андерссон) направлена на то, чтобы минимизировать внешнюю экспрессию и максимизировать внутреннюю интенсивность, что требует от камеры невероятной чуткости к малейшим изменениям микромимики. Нюквист добивается этого с помощью сложной системы освещения, часто использующей единственный источник мягкого, рассеянного света, который не создает резких теней, но обволакивает лицо, выявляя его внутреннее свечение, его «душу». Этот метод стал визитной карточкой не только Бергмана, но и эталоном для всего психологического кинематографа.

Эволюцию визуального стиля Бергмана невозможно рассматривать в отрыве от его диалога с изобразительным искусством. Неоднократно можно провести связь его эстетики с традициями северо-европейской живописи, в частности, с творчеством немецких и скандинавских мастеров эпохи Возрождения и барокко. Композиции некоторых кадров «Седьмой печати» (1957) откровенно отсылают к средневековым фрескам и алтарной живописи, где фигуры расположены в строгом иерархическом порядке, а их жесты имеют символическое значение. Однако более глубокое и системное влияние можно обнаружить в работах шведского художника-символиста Эрнста Юсефсона и представителя раннего

немецкого романтизма Каспара Давида Фридриха. От первого Бергман наследует интерес к напряженному психологизму и трагическому мистицизму, тогда как у второго заимствует принципы построения метафизического пейзажа, где фигура одинокого человека на фоне бескрайней природы становится формой человеческой участи. Пейзаж в фильмах Бергмана, будь то суровое балтийское побережье в фильме «Страсть» или унылый осенний лес в «Причастии», редко бывает нейтральным. Он всегда наполнен эмоциональной нагрузкой, выступая прямым продолжением духовного состояния героев. Этот «психологический пейзаж» является важнейшим компонентом его визуального языка, подчеркивая тему фундаментального одиночества человека в мире, лишенном трансцендентных ориентиров. Пустое небо, безжизненные скалы, бесконечная дорога – все эти мотивы визуализируют экзистенциальную пустоту, перед лицом которой разворачивается драма персонажей.

Знаковым этапом в развитии визуального стиля режиссера стал его переход к цвету. Если в черно-белом периоде Бергман и Нюквист достигли вершин в искусстве светотени, то цветные фильмы поставили перед ними новую художественную задачу – наделить цвет смыслом, а не просто краской. Настоящим прорывом становится фильм «Стыд» (1968), где цветовая палитра, построенная на приглушенных, выцветших тонах – сером, коричневом, грязно-зеленом – становится прямым выражением атмосферы деградации и апокалипсиса, царящей на острове, охваченном гражданской войной. Цвет здесь не украшает, а усугубляет ощущение безысходности. Апогеем же цветовых экспериментов Бергмана и Нюквиста по праву считается «Шепоты и крики» (1972). В этом фильме цвет становится главным драматургическим элементом. Агрессивный, ядовито-красный цвет интерьеров, в которых происходит основное действие, создает невыносимое ощущение клаустрофобии [8, с. 102]. Этот красный цвет, по словам самого режиссера, должен был ассоциироваться с плотью, страданием и смертью. Ему противопоставлены холодные, мутные тона воспоминаний о прошлом и ослепительно-белый цвет одежды умирающей Агнес, символизирующий хрупкость и чистоту. Контраст этих цветовых тонов формирует визуальную полифонию фильма, где каждая сцена обладает своей уникальной цветовой партитурой, управляющей эмоциями зрителя. Такой подход демонстрирует, что к 1970-м годам Бергман окончательно превратил цвет в такой же тонкий инструмент выражения внутренних чувств, каким ранее для него был свет.

Результаты.

Эстетика и визуальный стиль Ингмара Бергмана представляют собой уникальную и целостную художественную систему, где формальные приемы являются прямым и бескомпромиссным выражением философско-антропологического содержания. Кино-

язык Бергмана сформировался как инструмент исследования «драмы сознания», где доминирующими становятся изоляция, диалог, поиск аутентичности и встреча с экзистенциальными состояниями человеческого существования. Крупный план, как основной способ репрезентации, свет, функционирующий как активный семиотический и психологический прием, аскетичное пространство кадра, взаимодействие изображения и звука – все эти элементы не просто служат иллюстрацией нарратива, а представляют особую реальность, в которой внешнее есть проекция внутреннего.

Эволюция стиля Бергмана, от ранних, более условных и экспрессионистских работ, к лаконичным и глубоким шедеврам позднего периода, демонстрирует процесс его планомерного очищения. Переход к цвету и телевизионному формату не привел к потере его художественных театральных принципов, напротив, он позволил по-новому настроить внимание к актерскому мастерству и психологической тонкости кадра. Визуальный мир Бергмана, укорененный в северном ландшафте его жизненного опыта,

обретает свой вид именно благодаря дисциплинированной точности и отказу от ненужного внешнего хлама в пользу насыщенности внутренних переживаний.

Заключение.

Значение бергмановской эстетики для мирового кинематографа определяется тем, что она утвердила кино как полноценное средство философской рефлексии, сопоставимое по глубине с литературой и театром. Он доказал, что предельная простота и сосредоточенность на лице человека в кадре могут стать основой колоссальной эмоциональной и интеллектуальной мощи для искусства. Его наследие – это не набор цитируемых приемов, а высочайший этический и эстетический стандарт, требующий от кинематографиста предельной искренности, дисциплины видения и готовности к диалогу с самыми сложными вопросами человеческого бытия. Таким образом, визуальный стиль Ингмара Бергмана остается не только предметом академического изучения, но и живым ориентиром для любого искусства, стремящегося к познанию внутренней реальности человека.

Конфликт интересов

Не указан.

Conflict of Interest

None declared.

Рецензия

Все статьи проходят рецензирование в формате double-blind peer review (рецензенту неизвестны имя и должность автора, автору неизвестны имя и должность рецензента). Рецензия может быть предоставлена заинтересованным лицам по запросу.

Review

All articles are reviewed in the double-blind peer review format (the reviewer does not know the name and position of the author, the author does not know the name and position of the reviewer). The review can be provided to interested persons upon request.

Список источников:

1. Балаж Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Пер. с нем. / [Предисл. Р. Юренева]. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
 2. Бергман И. Латерна магика / Пер. со швед. А. А. Афиногеновой. СПб.: Азбука, 2019. 288 с.
 3. Бергман И. Картины / Пер. со швед. А. А. Афиногеновой. М.: Музей кино, 1997. 440 с.
 4. Делез Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
 5. Мусский И. А. 100 великих режиссеров. М.: Вече, 2006. 480 с. ISBN: 5-9533-0356-4 EDN: QXYCWR
 6. Ямпольский, М. Б. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
 7. Cowie P. Ingmar Bergman: A Critical Biography. London: Faber and Faber, 1992. 480 p.
 8. Koskinen M. Ingmar Bergman's *The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*. Seattle: University of Washington Press, 2010. – 216 p.
 9. Nyqvist S. Bengtsson J. *Vörtnad för ljuset: Samtal med Sven Nykvist / Fotograf Sven Nykvist*. Stockholm: Alfabeta, 1997. 157 p.
- #### References:
1. Balázs B. *Kino. Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva [Cinema. The Formation and Essence of a New Art]*. Moscow: Progress, 1968. 328 p.
 2. Bergman I. *Kartiny [Images: My Life in Film]*. Moscow: Muzei kino, 1997. 440 p.
 3. Bergman I. *Laterna magika [The Magic Lantern: An Autobiography]*. St. Petersburg: Azbuka, 2019. 288 p.
 4. Cowie P. *Ingmar Bergman: A Critical Biography*. London: Faber and Faber, 1992. 480 p.
 5. Deleuze G. *Kino [Cinema]*. Moscow: Ad Marginem, 2004. 624 p. ISBN: 5-9533-0356-4 EDN: QXYCWR
 6. Koskinen M. *Ingmar Bergman's The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*. Seattle: University of Washington Press, 2010. 216 p.
 7. Musckiy I. A. *100 velikikh rezhisserov [100 Great Film Directors]*. Moscow: Veche, 2006. 480 p.
 8. Nyqvist S., Bengtsson J. *Vörtnad för ljuset: Samtal med Sven Nykvist [Reverence for Light: Conversations with Sven Nykvist]*. Stockholm: Alfabeta, 1997. 157 p.
 9. Yampol'skiy M. B. *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimezis) [The Demon and the Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. 336 p.

Информация об авторе:

Хабаров Артем Андреевич, аспирант кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов, Институт национальной культуры, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва; Город Саранск, <https://orcid.org/0009-0008-5893-761X>, art-putnik@yandex.ru
Artyom A. Khabarov, Postgraduate Student of the Department of Cultural Studies and Library and Information Resources, Institute of National Culture, Ogarev National Research Mordovian State University.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 05.12.2025;
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 18.12.2025;
Принята к публикации / Accepted for publication 20.12.2025.
Автором окончательный вариант рукописи одобрен.