



УДК 791.43

А. А. Сеницын

*Русская христианская гуманитарная академия,  
Санкт-Петербургский государственный университет*

Е. В. Сеницына

*Санкт-Петербургский государственный университет*

### **ЖАТВА СМЕРТИ В «СЕДЬМОЙ ПЕЧАТИ» ИНГМАРА БЕРГМАНА (к 60-летию создания картины)**

Средневековая эстетика, мистика, глубокий символизм и особая стилистика «Седьмой печати» (1956) выделяют этот фильм среди прочих «историографических» картин скандинавского режиссера и мыслителя Ингмара Бергмана (1918–2007). Несмотря на исторический фон целого ряда произведений Бергмана, каждое из них с большой натяжкой можно назвать историческим по жанру. Как считают искусствоведы, «Седьмая печать» оказала в последующие пятьдесят лет самое большое влияние на все фильмы о средневековой истории и культуре. Но не история сама по себе занимает шведского режиссера, а экзистенциальные темы, проблемы его героев, их искания, сомнения и духовные смятения. Здесь, как и во всех «историографических» картинах Бергмана, исторические реалии — это только внешний фон, на котором разворачивается драма. В фильме нет ничего от предожидаемой идеализации культуры рыцарского Средневековья. Авторы очерка обсуждают символику образа смерти в «Седьмой печати», поведение главного героя Антониуса Блока и поведение других героев картины перед лицом Смерти. Дело подлинного рыцаря — служение, но Блок — воплощение сомнения и поиска, он «неправильный» рыцарь. Изолированный от мира, наедине со своими сомнениями Блок осознает, что все происшедшее с ним прежде было пустым, никчемным и что он должен еще понять нечто, что позволило бы ему обрести эссенциальную глубину. «Седьмая печать» — самая «панмортальная» картина Бергмана. Смерть повсюду царит в том мире, который изображает режиссер. В финале статьи ставится вопрос о персонажах, которые оказались включенными и, напротив, которые не вошли в *Dödsdansen* в эпилоге фильма.

**Ключевые слова:** скандинавское искусство, шведское кино, Ингмар Бергман, «Седьмая печать», рыцарь, смерть, «историографическое кино», средневековье, *Dödsdansen*, вера, одиночество.

Alexander Sinitsyn

*The Russian Christian Academy for the Humanities,  
St. Petersburg State University*

Eugenia Sinitsyna

*St. Petersburg State University*

**THE REAPING OF DEATH IN “THE SEVENTH SEAL” BY  
INGMAR BERGMAN**

**(to commemorate the 60th anniversary of the film creation)**

Medieval aesthetics, mysticism, sheer symbolism and special stylistics of “The Seventh Seal” (1956) distinguish this film from other ‘historiographical’ works made by the Scandinavian director and thinker, Ingmar Bergman (1918–2007). In spite of the historical background of Bergman’s works, none of them can be called, without reserve, strictly historical. According to art critics, “The Seventh Seal” has had the greatest impact on all films about the history of the Middle Ages and culture. It is not history as such that the Swedish director and thinker is concerned about; rather, he is interested in existential topics, problems tormenting his heroes, their quests, their doubts and anxieties. Here, likewise in all other ‘historiographical’ pictures made by Bergman, the historical realities serve as a background against which the drama is being acted out. The film has nothing to do with the so-called pre-expectant idealization of the culture of the knightly Middle Ages. The authors of this essay discuss the symbolic nature of Death in “The Seventh Seal”, Antonius Block’s behaviour, when he faces the Angel of Death, and the behaviour of other characters featured in the film. For a genuine knight, whose cause should be that of devotion, Block as a personification of doubt and search is a ‘wrong kind’ of knight. Isolated from the world, alone to grapple with his doubts, Block realizes that all that has happened to him is futile, meaningless, and that he must grasp something essential to fill his spiritual void. “The Seventh Seal” is the most ‘pan-mortal’ picture wrought by Bergman. Death reigns supreme in the world depicted by the Master. The ‘finale’ of the article raises the issue of the characters who, though deeply involved, do not appear in *Dödsdansen* of the Epilogue.

**Keywords:** Scandinavian art, Swedish cinema, Ingmar Bergman, “The Seventh Seal”, knight, death, “historiographical cinema”, Middle Ages, *Dödsdansen*, faith, solitude.

Скандинавы не раскрывают своих тайн,  
подобно образу, мелькнувшему в сновидении.  
*Х. Л. Борхес*

Акме скандинавского кинематографа приходится на вторую половину 1950-х — начало 1980-х годов и связано с именем шведского режиссера, писателя, мыслителя и театрального деятеля Ингмара Бергмана (1918–2007). За полвека невероятно активной творческой жизни И. Бергман снял около полусотни кино- и телефильмов — от «Кризиса» (1946) до «Сарабанды» (2003). Несколько картин были созданы Бергманом на исторические сюжеты: «Седь-

мая печать» (1956), «Девичий источник» (1960), «Змеиное яйцо» (1977), «Фанни и Александр» (1982) и др. Все это значительные, призовые фильмы, получившие мировую известность.

Несмотря на исторический фон этих произведений, каждое из них с большой натяжкой можно назвать *историческим* по жанру. Хотя многие исторические реалии Бергман воссоздает с большим вниманием к деталям и все они играют определенную роль в его картинах, способствуя погружению зрителя в прошлое, ангажированности в историческую эпоху, будь то Стокгольм середины 1840-х годов в к/ф «Лицо» (1958) или столица Швеции в первые годы XX в. в «Фанни и Александре», Германия в эпоху экономического кризиса, потерянный и бурлящий Берлин начала 1920-х годов в «Змеином яйце» или реалии средневековой Скандинавии в «Девичьем источнике» и «Седьмой печати». Однако принципиальным для художника является иное: не столько подлинность исторических фактов, сколько достоверность фактов-переживаний<sup>1</sup>. Не история *per se* занимает Бергмана, а *экзистенциальные* темы, проблемы духовного мира его героев, их искания, сомнения, смятения и страхи. Искусствоведы, философы и историки искусства обычно судят о произведениях шведского режиссера как о философии в искусстве (*et vice versa*), о картинах Бергмана принято говорить как о «метафизическом» кино.

Первые два из названных выше фильмов — «Седьмая печать» и «Девичий источник» — рассказывают о Швеции в эпоху Средневековья и составляют своеобразный «средневековый диптих» Бергмана («berühmte mittelalterliche Diptychon» [Azzam Gómez, 2014, S. 292]). Это философские притчи о вере человека, его одиночестве и поиске незримого и безмолвного Бога. Средневековая эстетика, мистика, глубокий символизм и особая стилистика этих картин (в которой тоже присутствует нечто мистическое, магиче-

---

<sup>1</sup> Такой подход к «историографическому» кино, как нам представляется, близок той концепции, которой придерживался и другой скандинавский кинорежиссер К.Т.Дрейер, который для себя определил ее так: «Я не занимался костюмами и прочими атрибутами того времени (т. е. первой половины XV в., к которой относится действие фильма «Страсти Жанны д'Арк» (1928). — А. С., Е. С.), поскольку мне казалось, что столетие, о котором идет речь, не столь важно само по себе — не столь важна и историческая дистанция, которая отделяет наши дни от этих событий» [Дрейер, 2016, с. 91] (ср.: [Дрейер, 2016, с. 93, 99–100]; см. об этом дополнительно: [Sitney, 1990, p. 55–73]).

ское) выделяют их среди прочих «историографических» бергмановских полотен<sup>2</sup>.

В данном очерке ограничимся обсуждением двух интересных аспектов фильма «Седьмая печать»<sup>3</sup>, пожалуй, самого известного фильма Бергмана и одного из самых влиятельных произведений за всю историю кинематографа. Мы рассмотрим, какими показаны рыцарь и другие герои картины перед личиной Ангела Смерти, и поставим вопрос о «жатве смерти» в финальной сцене *Dödsdansen*.

\* \* \*

События в фильме происходят в Швеции в позднеклассическом Средневековье (разумеется, условно) во время господства ужасающей чумы — «черной смерти». Эпидемия, захватившая тогда бóльшую часть Европы и унесшая жизни чуть ли не трети ее населения, пришлось на середину XIV в. (1347–1349 гг.). Но в действительности разбег темпоральных маркеров в «Печати» захватывает два (а то и более!) столетия, если считать со времени последних крестовых походов в Святую землю (1270 и 1271–1272 гг.) и падения последних оплотов крестоносцев в Сирии и Палестине в конце XIII столетия и до рубежа XV–XVI вв. — времени жизни художника Альбертуса Пиктора (род. между 1440 и 1450 — ок. 1509), который присутствует в фильме как действующее лицо. Об анахронизмах и аисторизме «историографического кино» назовем интересную публикацию Артура Линдли «Аисторизм фильмов о средневековье» [Lindley, 1998]. Австралийский исследователь начинает обсуж-

---

<sup>2</sup> Об истории Средних веков в фокусе современного кинематографа см., например: [Lindley, 1998; Aberth, 2003, p. 215–243 (здесь о фильме И. Бергмана «Седьмая печать»); Meier, Slanička, 2007; Haydock, 2008, p. 41–46, 52–53 (о «Седьмой печати»); Bernau, Bildhauer, 2009; Finke, Shichtman, 2009; Bildhauer, 2011, passim, с обзором имеющейся литературы по теме — p. 223–224, n. 3–4].

<sup>3</sup> Оригинальное название фильма *Det sjunde inseglet*, 1956, Svensk Filmindustri [SF], автор сценария и режиссер И. Бергман, оператор Г. Фишер, композитор Э. Нурдгрэн, художники П. Лунгрэн и М. Линдхольм, продюсер А. Эжелунд, в ролях: Г. Бьёрнстранд, Б. Экерот, Н. Поппе, М. фон Сюдов, Б. Андерссон, И. Гилль, Г. Линдблум, М. Ландгре и др. — 96 мин.

В основу сценария фильма положена одноактная пьеса «Роспись по дереву» (“*Trämålning*”), написанная Бергманом для студентов театральной школы, где он в то время преподавал. Фильм был создан в 1956 г., а премьерный показ состоялся в феврале следующего года, поэтому «Печать» обыкновенно датируют 1957 г. О личной жизни режиссера в этот период см. в новой биографической книге Тумаса Шёберга: [Шёберг, 2015: 300, 309].

дение заявленной темы с классического образца — фильма Бергмана «Седьмая печать», который, по мнению Линдли, «only nominally “medieval”». Мы полагаем, что с этой оценкой вполне согласятся и историки, и искусствоведы.

После своей долгой одиссеи крестоносец Антониус Блок — протагонист драмы<sup>4</sup> — вернулся на родину и теперь держит путь домой, в свой родовой замок, где его ждет верная Пенелопа — супруга Карин. Годы, проведенные в Святой земле в сражениях за Гроб Господень, не дали Блоку искомого душевного успокоения и утверждения в вере, напротив, перипетии похода на Восток опустошили его духовно, подорвали в нем основы веры. И вот однажды утром к нему является Ангел Смерти (*Döden*), чтобы забрать его с собой: «Я давно уже следую за тобой (*Jag har redan länge gått vid din sida*)», — произносит черный вестник. Но рыцаря не пугает его появление: «Я знаю... Телу страшно, но сам я не боюсь». Рыцарь Блок предлагает Смерти сыграть партию в шахматы, чтобы заполучить отсрочку на некоторое время. Ставка в этой игре — собственная жизнь рыцаря: «Условие такое — я буду жить, пока не проиграю тебе (*Villkoret, är att jag får leva så länge jag står dig emot*)». Ангела Смерти удивляет такое пари, однако он соглашается, и игроки садятся за шахматную доску. Таков зачин повествования.

Эта шахматная партия рыцаря со Смертью длится с двумя перерывами в течение одного дня. Действие фильма начинается утром на пустынном побережье (эпизод был снят у скал Ховс Халлар): мрачные тучи на западе скрывают свет небес, темный ворон (или коршун?) завис неподвижно в небе — суровый предвестник появления Ангела Смерти, ожидающий свою кровавую трапезу, на серых прибрежных камнях отдыхают усталый рыцарь и его оруженосец, шум морских волн, первые лучи солнца, встающего далеко за горизонтом, и расседланные кони, пьющие морскую соленую воду. Это мрачная мистическая картина пролога. А заканчивается фильм светлой сценой эпилога ранним утром другого дня: после бури, которая свирепствовала ночью, море безмятежно, небо чисто, восходит солнце, его лучи освещают все побережье, из героев, вчерашних спутников рыцаря Блока, спаслась лишь чета бродячих актеров да их маленький ребенок.

---

<sup>4</sup> Рыцарь Антониус Блок, конечно же, главный герой «Печати», несмотря на то что в заглавных титрах фильма имя Макса фон Сюдова указано лишь четвертым.

«Седьмая печать» начинается с эпитафии из «Апокалипсиса» о снятии *седьмой печати* с Книги жизни: «И когда агнец снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса... И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» [Откр. 8: 1, 6]. Снятие седьмой печати предвещает мировую трагедию. И фильм Бергмана открывает эпизод, наводящий «апокалиптический» ужас: картина предгрозового неба, за которым скрыт свет. Это ощущение грозящей катастрофы подготавливается и музыкально: напряженное, тоже ужасающее *crescendo*, разрешающееся громовыми аккордами оркестра с хоральным вступлением: «То был день гнева!» В эпизоде-интродукции можно усмотреть отсылку к Карлу Теодору Дрейеру (1889–1968) — великому современнику, который был старше Бергмана на поколение, и его фильмы оказали влияние на кинопоэтику Бергмана<sup>5</sup>. «День гнева» (*Vredens dag*) — так называется картина Дрейера, созданная в 1943 г., пролог которой начинается с прелюдии с нотными знаками средневековой секвенции, и звучат слова повествователя: «День гнева, о день скорби!..»

В музыке композитора Эрика Нурдгрена (1913–1992) к бергмановской «Седьмой печати» можно отыскать «вариации» или, правильнее сказать, музыкальные «интертекстуальные цитации» из средневековой секвенции «*Dies irae*», из вердиевского «*Requiem*» (1874, *Dies irae* и *Tuba Mirum* из второй части *Sequentia*), из известной (и тогда, в 1950-е годы, еще не приобретшей статус классической, но вполне современной) кантаты Карла Орфа (1895–1982) «*Carmina Burana*», написанной немецким композитором в 1934–1936 гг.<sup>6</sup> (о музыке в произведениях Бергмана см.: [Steene, 1972, p. 51–56, 61–62; Bird, 1996; Калинина, 2010; Azzam Gó-

<sup>5</sup> Отзывы Дрейера о творчестве Бергмана были сдержанными (см.: [Андропова, 2014, с. 327]; ср.: [Андропова, 2014, с. 261–262, 312]). Впрочем, датский режиссер высоко оценил фильм «Молчание» (1963), назвав его «настоящей удачей», «настоящим шедевром» и отметив «отличительный индивидуальный стиль» Бергмана-художника, хотя Дрейер признавался, что смотрел мало других его картин [Дрейер, 2016, с. 139] (а ведь к началу 1960-х Ингмар Бергман снял уже более 20 фильмов, причем среди них были и нашумевшие, призовые фильмы, и признанные знатоками киноискусства шедевры: «Лето с Моникой» (1953), «Седьмая печать», «Земляничная поляна» (1957), «Лицо», «Сквозь мутное стекло» (1961) и др.).

<sup>6</sup> О том, что кантата К. Орфа оказала существенное влияние на замысел «Печати», позднее признавался сам режиссер: «Однажды, когда я слушал заключительный хорал “Кармины Бураны”, меня осенило — это станет моим следующим фильмом!» [Бергман, 1997, с. 232].

mez, 2013; 2014, s. 238–301; Калинина, 2015, с. 16–19; Williams, 2015; Luko, 2016]).

\* \* \*

По мнению Николаса Хэйдока, эта картина Бергмана «оказала в последующие пятьдесят лет самое большое влияние на все фильмы о Средневековье» ([Haydock, 2008, p. 40], ср.: [Vercruyssen, 2014, p. 65]). И с этим мнением историка литературы и искусства, пожалуй, можно согласиться, если речь идет о внешней, скажем так, феноменологической, стороне картины, но что касается содержательно-символического аспекта, то этот фильм оказывается стоящим особняком.

Как мы уже отметили, «Седьмую печать» можно лишь условно отнести к жанру исторического кино. Здесь, как и во всех «историографических» картинах Бергмана, исторические реалии являются внешним фоном, на котором разворачивается драма рыцаря. В фильме нет ничего от предождаемой идеализации культуры рыцарского Средневековья, к чему зритель привык в исторических романах и фильмах, нет никакой внешней героики и привычной атрибутики исторических произведений о Средневековье: ни романтики, ни приключений, ни восточной экзотики, связанной с Крестовыми походами, битвами европейских миссионеров за Гроб Господень, рыцарскими турнирами, пирами, замками, рыцарским служением даме сердца и прочими давно ставшими устойчивыми клише в нашем восприятии европейского рыцарского Средневековья через романтическую историческую литературу и кинематограф. Рыцарь Блок не вступает в схватки, он вообще ни на кого не поднимает и не обрушивает свой меч.

Каким образом рыцарь и оруженосец оказываются на побережье родной шведской земли, автор не разъясняет, да это и не суть важно<sup>7</sup>. Главный герой ничего не рассказывает о своих долгах

---

<sup>7</sup> Как заметил по этому поводу (явно *cum grano salis*) А. Линдлей, «и, конечно, Антониус и Йонс высадились на этот берег *очевидно без корабля или какого-либо иного реалистичного транспортного средства* (курсив наш. — А. С., Е. С.), что было вызвано, как и сама Смерть, потребностью в аллегории, и они оказались в 1340-х годах, которые воссозданы скорее по мистериям и гравюрам на дереве и по более ранней пьесе Бергмана, нежели на основании каких-либо, пусть и неточных, исторических источников» («And, of course, Antonius and Jons have landed on this beach *conspicuously without ship or other realistic means of transport* (курсив наш. — А. С., Е. С.), called there, like Death himself, by the needs of allegory, and land-

странствиях на Восток — к Гробу Господню. И только намеками режиссер дает понять зрителю, что приключилось с Антониусом Блоком и Йонсом за эти долгие десять лет: через всю голову оруженосца белеет шрам — от его левого глаза по диагонали через макушку (эту деталь грима Бергман описывает в начале сценария к фильму), в новом храме, где остановились путники, Йонс ведет беседу с художником Пиктором и с иронией рассказывает ему о тех ужасах, которые ему вместе со своим господином довелось пережить во время крестового похода: «Мы с хозяином были в чужих краях и только вернулись. Смекаешь, о чем речь, малыш Пиктор?.. Десять лет мы сидели в Святой земле. Нас кусали змеи, жалила мошкара, терзали звери, истребляли язычники, от женщин мы вшивели, от лихорадки гнили. И все это во славу Господню... Я тебе скажу, что наш крестовый поход был настолько глуп, что только настоящий идеалист мог до него додуматься (Jag ska säga dig att vårt korståg var så dumt så bara en riktig idealist kunde ha funnit på det<sup>8</sup>)».

Но еще более красноречиво, нежели шрам на голове оруженосца или его жуткие байки о перипетиях крестового похода, об ужасах и — главное — бессмысленности всего этого предприятия говорит выражение лица Антониуса Блока. Мертвенно бледное, напряженное и суровое лицо рыцаря, и во взгляде, отражающем его внутреннее состояние, застыл вопрос: во имя чего было затрачено столько усилий?

Драма у Бергмана начинается с окончания паломничества героя в страну Востока. Но никакого трансцендентального наслаждения победой воин-крестоносец не испытывает. Рыцарь, который был некогда воодушевлен призывными речами священника, ныне, используя определение Александра Секацкого, утратил *Дух Воинственности* [Секацкий, 1999, с.26–36]. Возвратившись на родину, Блок понимает, что лишен главной опоры, что то целое, которое определяло его экзистенциальное состояние, распалось. В сцене *ложной исповеди* (перед фигурой Ангела Смерти) рыцарь

---

ed in a notional 1340s derived more from mystery plays and woodcuts — and an earlier Bergman play — than from any but the flimsiest historical records» [Lindley, 1998].

<sup>8</sup> По поводу слова «идеалист» (*hic*: “riktig idealist”) в тезаурусе классического Средневековья (да к тому же в устах простолюдина-оруженосца, уж больно смахивающего на сервантесовского Санчо Панса — его «старшего собрата») см. ироничное замечание Линдлея: «Комментарий Йонса... основывается на современном значении слова “идеалист”, недоступном человеку XIV века» [Lindley, 1998, п. 3].



признается: «Я хочу исповедаться искренне, насколько я могу, но мое сердце пусто. Пустота как зеркало, обращенное к моему лицу. Я смотрю на себя, и меня охватывают отвращение и ужас (Jag vill bikta mig så uppriktigt jag kan, men mitt hjärta är tomt. Tomheten är en spegel vänd mot mitt eget ansikte. Jag ser mig själv och grips av vedervilja och skräck)».

Изолированный от мира, наедине со своими сомнениями герой понимает, что все происшедшее с ним было никчемным и что он должен еще осознать *нечто*, что позволило бы ему обрести эссенциальную глубину. Поэтому история крестonosца не важна, вернее, его прошлое (являющееся в нынешнем понимании самого героя пустой круговертью, лишенной всякого смысла) представляет интерес именно потому (на контрасте), что оно не имеет значения в сравнении с настоящим и предстоящим, ибо главное должно случиться сейчас — перед лицом смерти. Встреча с черным Ангелом, с которой начинается картина, была ожидаема Блоком, рыцарь был уже давно готов к ней.

Существует немало работ, авторы которых усматривают в «Седьмой печати» и ряде других картин Бергмана влияние идей философов-экзистенциалистов XX в. — М. Хайдеггера (1889–1976) и Ж.-П. Сартра (1905–1980), но в первую очередь, конечно, мощное влияние «прародителя» всех экзистенциалистов — датского мыслителя Сёрена Кьеркегора (1813–1855). Здесь мы не станем включаться в дискуссию об истоках и степени влияния экзистенциалистской философии на мировоззрение и творчество Ингмара Бергмана, ибо это отдельная тема и она требует специального обсуждения. Укажем наиболее значительные исследования, которые оказались нам доступны: [Aristarco, 1966; Ketcham, 1986; Lauder, 1987, p. 44–56; 1989; Steene, 2005; Hubner, 2007, p. 47–69; Singer, 2008, p. 173–175; 2009; Livingston, 2009 (с литературой по теме); Manqué 2011; Williams, 2015]. Одна из глав новой книги Дэна Уильямса называется «Сартровская теория воображения и “Седьмая печать”», в которой «историографическая» картина И. Бергмана рассматривается через понятие *l'imaginaire* Ж.-П. Сартра [Williams, 2015, p. 67–95]. Экзистенциалистские проблемы *одиночества и заброшенности* резонируют в этом произведении Бергмана: здесь главный герой оказывается один на один с самим собой, со своим сомнением, с миром.

Дело истинного рыцаря — *служение*: сюзерену, Богу, даме сердца, идее, Отчизне. (Возможно, что и в таком представлении тоже есть идеализация сути средневекового рыцарства.) Но Антониус Блок — *рыцарь сомнений и поиска*, он «неправильный» рыцарь. В этом смысле рыцарь всегда одинок, как на знаменитой гравюре Альбрехта Дюрера (1471–1528) «Рыцарь, смерть и дьявол» (*Ritter, Tod und Tüfel*), созданной в 1513 г., всего на два десятилетия позднее предполагаемой даты фрески «Смерть, играющая в шахматы» (*Döden spelar schack*) Альбертуса Пиктора.

И всегда спутниками одинокого рыцаря будут испытания и смерть, отсутствие твердой веры и искания. И всегда *впереди* — «воронье и гробы».

\* \* \*

«Седьмая печать» — самая «панмортальная» картина Бергмана. В мире, который изображает режиссер, смерть царит повсюду. «Гора трупов» в картине начинается с иссохшего трупа у дороги, к которому обращается с вопросом Йонс. Умирают многие герои, с которыми рыцарь и его оруженосец в этот день встречаются на пути: лицедей Скат, девица, обвиненная в связи с дьяволом, занимавшийся воровским промыслом и зараженный чумой Раваль, а в финале картины — почти все спутники Блока и он сам. Образы смерти мелькают в церковных фресках и на подмостках (в качестве театральной маски смерти актер Скат надевает бутафорский череп). Герои фильма ведут разговоры о чуме и смерти. И сама олицетворенная Смерть (в мужском обличи) — один из главных героев «Печати» и, заметим, один из самых впечатляющих, самых оригинальных образов смерти в кинематографе и изобразительном искусстве (специально об образе и символике смерти в «Седьмой печати» из недавних работ назовем: [Wang, 2009; Shabi, 2013]).

Вот как описывает Бергман в сценарии появление Ангела Смерти: «За его (Антониуса Блока. — А. С., Е. С.) спиной стоит человек в черном одеянии. Его лицо очень бледно, и он держит руки спрятанными в широкие складки плаща» (рисунок). Ангел Смерти сопровождает Блока и его спутников на протяжении их пути. Он появляется в «Седьмой печати» семь раз. Первое явление — в прологе фильма, когда начинается партия в шахматы рыцаря и Смерти. Во второй раз — в сцене ложной исповеди и разоблачения рыцарем коварного «исповедника». В третий раз — для продолжения

партии в шахматы на пригорке за селом. В четвертый раз Ангел Смерти появляется в лесу с пилой в руках, у дерева, на которое забрался хитроватый актер Скат. Перед этим Скат прикинулся мертвым, дабы обдурить ревнивого кузнеца Плуга и всю честную компанию, но Смерть спиливает дерево и забирает с собой актера (в эпилоге фильма он оказывается в группе ведомых в «пляске смерти» героев; обсуждение см. ниже). Пятый случай: появление Ангела Смерти ночью в эпизоде перед сожжением девушки, обвиненной в связи с дьяволом, и после этого — при завершении шахматной партии в лесу. В шестой раз черный вестник появляется в замке Блока ранним утром следующего дня, чтобы увести с собой героев. Наконец, в эпилоге картины (в видении Йофа) Смерть предводительствует рыцарем и его спутниками<sup>9</sup>.

В сцене *Dödsdansen* (см. рисунок) — седьмой случай присутствия Ангела Смерти в картине — Йоф видит вдалеке *семь* фигур (включая самого черного вожатого), которые движутся в танце по линии горизонта от рассвета в сторону «темной страны» (*mörka landen*): то ли на небеса (фигуры поднимаются наверх), то ли в никуда.



Рисунок. Кадры из к/ф «Седьмая печать» (*Det Sjunde Inseglet*), реж. Ингмар Бергман, 1956. Образ Ангела Смерти (*Döden* / Б.Экерут) [00:04:06]; Финальная сцена «Пляска смерти» (*Dödsdansen*) [01:35:30].

\* \* \*

Как и в этом финальном эпизоде, в предыдущем — в замке Антониуса Блока — присутствуют тоже *семь* (NB!) персонажей, вклю-

<sup>9</sup> Примечательно, что исполнитель роли Смерти Бенгт Экерут задействован в «Печати» и как повествователь: в начале картины за кадром он читает стихи из «Апокалипсиса».

чая Ангела Смерти. Но не все из героев, перед которыми он предстает в замке, оказываются в цепочке шествующих с ним в *mörka landen* (см. рисунок). Среди участников *Dödsdansen* нет жены рыцаря Карин и нет девушки-крестьянки, которую спас оруженосец Йонс. Почему они, стоящие в сцене в замке *первыми* перед лицом Ангела Смерти, не были им взяты?

В эпилоге картины акробат Йоф говорит жене, что он видит пляску смерти: «Миа! Я вижу их, Миа! Я вижу их! Там, на фоне темного грозового неба. Они все там. Кузнец и Лиза, и рыцарь, и Раваль, и Йонс, и Скат. И суровый господин Смерть (*den stränge Herren Döden*) приглашает их на танец, велит взяться за руки и чередой двигаться в танце. И впереди идет суровый господин Смерть с косой и песочными часами, а позади Скат с лютней упирается. В торжественном танце они удаляются от рассвета в сторону темной страны, дождь окропляет их лица и смывает со щек соленые слезы... (*De träder bortåt, bort från gryningen i en högtidlig dans, bort mot de mörka landen, medan regnet sköljer över deras ansikten, tvättar deras kinder från tårarnas salt...*)».

Реакция жены актера: «Опять ты со своими видениями и грезами (*Du med dina syner och drömmar*)». Давно свыкшаяся с чудными галлюцинациями и выдумками своего мужа, Миа улыбается снисходительно, как понимающая, любящая жена, держа на руках их младенца-сына. Про «торжественный танец», «темную страну» и дождь, «смывающий со щек соленые слезы» у участников танцующей процессии, Йоф, конечно, присочинил. Но по сути-то, как понимает зритель, эти его «*syner och drömmar*» правдивы, действительны. Заметим, что параллелью к этой сцене видений Йофа в эпилоге является эпизод в начале картины, когда зритель только знакомится с этим героем. Так же после пробуждения утром предыдущего дня актеру привиделись Богородица с младенцем, гуляющие на солнечной поляне. Об этом чудесном явлении Йоф тут же рассказывает Мие, опять же приукрашивая свой рассказ. Но в обоих случаях грезы Йофа реальны.

Спустя 30 лет после создания фильма И. Бергман в книге «Латерна магика» (1987) рассказывал о том, как была снята финальная сцена «Седьмой печати»: «Эпизод танца Смерти под темными тучами снимался в бешеном темпе уже после того, как большинство артистов разошлось. Техников, электриков, одного гримера и двух

дачников, совершенно не понимавших, что происходит, обрядили в костюмы приговоренных к смерти, установили “немую” камеру и успели заснять кадр до того, как разошлись тучи» [Бергман, 1989, с. 238]. Схожий рассказ с некоторыми дополнительными подробностями мы находим и в книге Бергмана «Картины» (1970): «Заключительная сцена, где Смерть, танцую, уводит за собой странников, родилась в Ховс Халлар. Мы уже все упаковали, приближалась гроза. Вдруг я увидел удивительную тучу. Гуннар Фишер вскинул камеру. Многие актеры уже отправились на студию. Вместо них в пляс пустились техники и какие-то туристы, не имевшие ни малейшего представления, о чем идет речь. Столь известный потом кадр сымпровизирован за несколько минут» [Бергман, 1997, с. 235].

Режиссер вспоминает, что идея знаменитой сцены пришла к нему спонтанно, поскольку фон оказался подходящим. Но этот его рассказ о съемках «танца Смерти» касается только «технической» стороны дела: часть актеров в тот момент уже покинула съемочную площадку, поэтому пришлось снимать случайных людей, и были наряжены в костюмы те, кто оказался под рукой. Но значит ли это, что в выборе героев, которые в финальной сцене забраны или не забраны Смертью, у автора не было строгого художественного расчета? Разумеется, нет. В обеих названных книгах — «Картины» и «*Laterna magica*», составляющих мемуарную дилогию, — Бергман припоминает разного рода «ляпы» и технические накладки, которые содержит этот (по его собственной оценке) «неровный, но дорогой моему сердцу фильм, ибо делался он в наимпримитивнейших условиях, зато с огромным жизнелюбием и желанием» [Бергман, 1989, с. 238]. В «Латерна магика» режиссер приводит примеры таких «небрежностей» в фильме (не без авторской самоиронии): «В ночном лесу, где казнят Ведьму, за деревьями можно разглядеть окна многоэтажек Росунды. Процессия флагеллантов двигалась по участку, расчищавшемуся под строительство новой лаборатории». И за этим следует занимательная история о том, как была снята сцена *Dödsdansen* [Бергман, 1989, с. 238]<sup>10</sup>. Рассказы ре-

---

<sup>10</sup> Ср. также с легкой усмешкой (и гордостью!) воспоминание Бергмана о съемках «Седьмой печати» в «Картинах»: «“Седьмая печать” — одна из немногих картин, по-настоящему близких моему сердцу. Не знаю, собственно, почему. *Произведение это поистине не без пятен. В нем хватает ляпов, заметна спешка* (какова самокритика режиссера! Курсив наш. — А. С., Е. С.). Но мне кажется, в фильме отсутствуют признаки невроза, он проникнут жизненной силой

жиссера о том, как была «сымпровизирована за несколько минут» известная сцена эпилога, вовсе не объясняют, почему он в финальной сцене включил в хоровод Смерти одних персонажей и не включил других.

Гибель двух участников *Dödsdansen* представляется, так сказать, обоснованной: это лицедей Скат (театральным жестом — бутафорским ножом в сердце — он убивает себя и тем самым хочет перехитрить своих спутников, прикинувшись мертвым) и вор Раваль, в прошлом «пудривший мозги» прихожанам своими проповедями и призывами к крестовому походу в Святую землю, а в конце жизни, видимо, повзрослев, ставший типичным мародером и насильником. Казалось бы, и поделом им, этим лицемерам (хотя недотепу Ската все-таки жаль, но, как говорится, сам напросился: нечего было играть со Смертью). В фильме есть еще одна «попутная» смерть, которую мы ранее уже упоминали. Той смертоносной ночью в лесу путники становятся очевидцами казни, которая происходит в присутствии (но не при соучастии) Ангела Смерти: сожжение на костре «ведьмы» по приговору церковников. Однако и эта героиня не шествует с остальными в *Dödsdansen* в финале картины. Неужели Бергман хотел показать, что ужасающая смерть юной «грешницы» не относится к плодам жатвы черного вестника? Право же, мы не знаем, как судить об этой «избирательности» Смерти (= логике самого Бергмана) в «Печати» и запишем пока это в неразрешенные вопросы.

Чему служит эпилог (сцена с пробуждением семьи актеров утром второго дня)? Тому ли, чтобы зритель понял, что они остались спасены? Так ведь это было ясно, когда в своей кибитке они ночью удирали из леса, где шла «жатва смерти». По-видимому, художнику важно было показать в эпилоге то, что «пригрезилось» Йофу: кто из спутников был избран смертью.

«Они *все* там (*De är där allihop*)», — говорит Йоф и перечисляет *всех* тех, кого видит на фоне розового неба. Вероятно, актер не смог бы «распознать» (и поэтому не смог бы назвать?) жену рыцаря, ибо никогда ее не видел. Допустим, что так. Но он знаком с молодой крестьянкой, их вчерашней спутницей, которую привел Йонс. Почему Йоф не опознает и не называет ее? Потому что ни Карин, ни

---

и волей. Да и тему свою разрабатывает с радостью и страстью. <...> “Седьмая печать” нигде не жмет и не натирает. <...> Я осмелился на то, на что не осмелился бы сегодня, и это уравнивает небрежности» [Бергман, 1997, с. 235–236].

этой девушки-крестьянки нет среди семи фигур танцующей процессии. Так почему именно они не попадают в «жатву смерти»?

С появлением Ангела Смерти в замке девушка в ужасе встает из-за стола и закрывает собой жену рыцаря Карин. Далее они обе оказываются стоящими впереди всех остальных перед лицом вошедшего — так в кадре. По сути же, они *вне* этой компании, ибо Смерть забирает всех тех, кто оказывается стоящим за их спинами. Мы понимаем это так: определяющими чертами жены рыцаря являются *вера* и *верность*, в отличие от жены кузнеца (простоватый Плуг и Лиза — еще одна парная параллель Антониусу Блоку и Карин, равно как и чета бродячих актеров Йоф и Миа).

В простушке-крестьянке (героиня Гуннель Линдблум) коренятся *вера* и *страх* (в отличие от ее бесстрашного и гордого спасителя, оруженосца Йонса: «Молчу. Но не смиряюсь», — произносит он свою последнюю фразу перед Ангелом Смерти). В сцене в ночном лесу молодая крестьянка искренне сопереживает и порывается помочь умирающему в муках Равалю, который прежде хотел расправиться с ней и сделал бы это, если бы за нее не заступился Йонс. В финале девушка опускается на колени пред Ангелом Смерти, фигура которого (перед кадром) надвигается на героиню, и тень от этой фигуры (тень смерти) прикрывает половину лица девушки. С восхищенным чувством и предожиданием (смерти = избавления от страха) она произносит: «Свершилось» (*Det är fullbordat*) — и закрывает глаза. Надо понимать, что это последнее слово в последней сцене свидетельствует, что для присутствующих героев (во всяком случае, для самой девушки) все *свершилось* — все окончилось, что в этот момент она и ее спутники избавляются от земной юдоли...

Однако ни эта блаженная крестьянка, ни жена рыцаря не включены в *Dödsdansen*. То есть Смерть пред ними отступает. Почему же они остаются в живых? Не потому ли, что фундаментальные *вера* и *верность* — определяющие качества обеих богобоязненных героинь? И в заключение еще один вопрос: а такой ли смысл вкладывал в эти финальные сцены сам автор «Седьмой печати»? Вот это и остается загадкой.

\* \* \*

Хорхе Луис Борхес как-то сказал, что «скандинавы не раскрывают своих тайн, подобно образу, мелькнувшему в сновидении»

(это суждение из эссе «Последнее плавание Улисса» взято нами в качестве эпиграфа к статье).

И когда Бергман снял «Седьмую печать», явилась еще одна скандинавская тайна. Сам режиссер признавался [Бергман, 1997, с. 236–237], что ему всегда были симпатичнее те наивность и вера, которые присущи бродячим актерам Йофу и Мие, нежели сомнения и мучительный поиск рыцаря Блока. Однако и в этом бергмановском признании все равно не раскрывается *тайна* картины (ее наличие ощутимо, но незримо). Этим признанием режиссер выразил свои симпатии (другой вопрос, насколько он это сделал откровенно и правдиво), но не дал тем самым разъяснения.

Наши соображения, предложенные в финале этого краткого очерка, — один из вариантов прочтения текста картины независимо от замысла и даже объяснений самого Бергмана. И это лишь одна из попыток приоткрыть завесу над сновидческой тайной, присутствующей (но открыто не проявленной) в этом произведении великого шведского мастера.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Андропова А. Карл Теодор Дрейер. Великий датчанин. СПб.: Свое издательство, 2014. 437 с. URL: <http://kaidan.org/files/Carl%20Dreyer.pdf> (дата обращения: 27.08.2016).
- Бергман И. Латерна магика: Воспоминания / пер. со швед. А. Афиногеновой. М.: Искусство, 1989. 286 с.
- Бергман И. Картины / пер. со швед. А. Афиногеновой. М.; Таллин: Музей кино; Aleksandra, 1997. 440 с.
- Дрейер К. Т. О кино: Статьи и интервью / пер. с дат. Е. Красновой и др. М.: Новое издательство, 2016. 256 с.
- Калинина Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 245 с.
- Калинина Е. А. Музыка И. С. Баха в творчестве Ингмара Бергмана // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 16–19.
- Секацкий А. Соблазн и воля: Проза, эссеистика. СПб.: Борей-Арт, 1999. 348 с.
- Шёберг Т. Ингмар Бергман. Жизнь, любовь и измены / пер. со швед. Н. Федоровой. М.: АСТ: CORPUS, 2015. 480 с.
- Aberth J. A Knight at the Movies: Medieval History on Film. New York; London: Routledge, 2003. 336 p.
- Aristarco G. Bergman et Kierkegaard // Études Cinématographiques. 1966. Nr. 46–47. P. 15–30.



- Azzam Gómez M. La música en el cine de Ingmar Bergman. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Azzam Gómez M. Die Musik in Ingmar Bergmans Filmen // Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. Bd. 11. 2014. S. 278–301.
- Bernau A., Bildhauer B. (eds.). Medieval Film. Manchester: Manchester University Press, 2009. 241 p.
- Bildhauer B. Filming the Middle Ages. London: Reaktion, 2011. 264 p.
- Bird M. Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman // Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media. Spring. 1996. URL: <http://kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315&feature> (дата обращения: 25.08.2016).
- Finke L. A., Shichtman M. B. Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2009. 464 p.
- Haydock N. Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages. Jefferson, N. C.; London: McFarland & Company, 2008. 234 p.
- Hubner L. The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 189 p.
- Ketcham Ch. B. The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art. Lewiston; New York: Edwin Mellen Press, 1986. 392 p.
- Lauder R. E. Ingmar Bergman: The Filmmaker as Philosopher // Philosophy and Theology. 1987. Vol. 2, Nr. 1. P. 44–56.
- Lauder R. E. God, Death, Art, and Love: The Philosophical Vision of Ingmar Bergman. New York: Paulist Press, 1989. P. 198 p.
- Lindley A. The Ahistoricism of Medieval Film // Screening the Past. 1998. Vol. 3. URL: [http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ahistoricism-of-medieval-film/\\_ednref1](http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ahistoricism-of-medieval-film/_ednref1) (дата обращения: 24.08.2016).
- Livingston P. Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 2009. 215 p.
- Luko A. Sonatas, Screams, and Silence. Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman. New York; London: Routledge, 2016. 292 p.
- Manqué A. The Often Overlooked Influence of Soren Kierkegaard on Ingmar Bergman's *The Seventh Seal* // Indifferentia ad fata. 2011. June. URL: <http://queenofthestoned.blogspot.ru/2011/06/often-overlooked-influence-of-soren.html> (дата обращения: 24.08.2016).
- Meier M., Slanička S. (hrsg.). Antike und Mittelalter in Film: Konstruktion — Dokumentation — Projektion. Köln: Böhlau Verlag Köln, 2007. 473 s.
- Singer I. Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2008. 245 p.
- Singer I. Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2009. 256 p.
- Sitney P. A. Moments of Revelation: Dreyer's Anachronistic Modernity // Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature. New York: Columbia University Press, 1990. P. 55–73.
- Steen B. (ed.). Focus on 'The Seventh Seal'. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1972. 182 p.

- Steene B. Ingmar Bergman: A Reference Guide. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 1150 p.
- Vercruyse T. The Dark Ages Imaginary in European Films. Leuven: Faculteit Sociale Wetenschappen, 2014. 353 p. URL: <http://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/460775/1/Vercruyse+The+Imaginary+Dark+Ages+in+European+Films.pdf> (дата обращения: 02.09.2016).
- Wang D. M. Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in *The Seventh Seal* // Medieval and Early Modern English Studies. 2009. Vol. 17. No. 1. URL: <http://hompi.sogang.ac.kr/anthony/mesak/mes171/DeniseWang.pdf> (дата обращения: 24.08.2016).
- Williams D. Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 236 p.

## REFERENCES

- Andronova A. *Karl Teodor Dreier. Velikii datchanin* [*Carl-Theodor Dreyer: A Great Dane*]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo, 2014. 437 p. Available at: <http://kaidan.org/files/Carl%20Dreyer.pdf> (accessed: 27.08.2016). (In Russian)
- Bergman I. *Laterna magika: Vospominaniia* [*The Magic Lanter. An Autobiography*]. Transl. from Swedish by A. Afinogenova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 286 p. (In Russian).
- Bergman I. *Kartiny* [*Pictures*]. Transl. from Swedish by A. Afinogenova. Moscow, Tallin, Musei kino, Aleksandra Publ., 1997. 440 p. (In Russian).
- Dreyer C. Th. *O kino: Stat'i i interv'iu* [*On the cinema: Articles and Interviews*]. Transl. from Danish by E. Krasnova. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2016. 256 p. (In Russian).
- Kalinina E. A. *Muzyka v tvorchestve Ingmara Bergmana* [*Music in the works of Ingmar Bergman*]. PhD thesis, art history. (Speciality 17.00.02 — “Muzikalnoye iskusstvo”). Moscow, Moscow P.I. Tchaikovsky State Conservatoire, 2010. 245 p. (In Russian).
- Kalinina E. A. Muzyka I. S. Bakha v tvorchestve Ingmara Bergmana [The Music of J. S. Bach in the Work of Ingmar Bergman]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 2015, no. 1 (18), pp. 16–19 (In Russian, with a summary in English).
- Sekatsky A. *Soblazn i volia: Proza, esseistika* [*Temptation and Will: Prose, Essays*]. St. Petersburg, Borey-Art Publ., 1999. 348 p. (In Russian).
- Sjöberg T. *Ingmar Bergman. Zhizn', liubov' i izmeny* [*Life, Love and Betrayals*]. Transl. from Swedish by N. Fyodorova. Moscow, Publisher ACT: CORPUS, 2015. 480 p. (In Russian).
- Aberth J. *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York, London, Routledge Publ., 2003. 336 p.
- Aristarco G. Bergman et Kierkegaard. *Études Cinématographiques*, 1966, no. 46–47, pp. 15–30.
- Azzam Gómez M. *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

- Azzam Gómez M. Die Musik in Ingmar Bergmans Filmen. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, Bd. 11, 2014, pp. 278–301.
- Bernau A., Bildhauer B. (eds.). *Medieval Film*. Manchester, Manchester University Press, 2009. 241 p.
- Bildhauer B. *Filming the Middle Ages*. London, Reaktion Publ., 2011. 264 p.
- Bird M. Music as Spiritual Metaphor in the Cinema of Ingmar Bergman. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*. Spring, 1996. Available at: <http://kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=315&feature> (accessed: 25.08.2016).
- Finke L. A., Shichtman M. B. *Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film*. Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 2009. 464 p.
- Haydock N. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson, N. C., London, McFarland, Company, 2008. 234 p.
- Hubner L. *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2007. 189 p.
- Ketcham Ch. B. *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Lewiston, New York, Edwin Mellen Press, 1986. 392 p.
- Lauder R.E. Ingmar Bergman: The Filmmaker as Philosopher. *Philosophy and Theology*, 1987, vol. 2, no. 1, pp. 44–56.
- Lauder R. E. *God, Death, Art, and Love: The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*. New York, Paulist Press, 1989. 198 p.
- Lindley A. The Ahistoricism of Medieval Film. *Screening the Past*, 1998, vol. 3. Available at: [http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ahistoricism-of-medieval-film/\\_ednref1](http://www.screeningthepast.com/2014/12/the-ahistoricism-of-medieval-film/_ednref1) (accessed: 24.08.2016).
- Livingston P. *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, 2009. 215 p.
- Luko A. *Sonatas, Screams, and Silence. Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. New York, London, Routledge Publ., 2016. 292 p.
- Manqué A. The Often Overlooked Influence of Soren Kierkegaard on Ingmar Bergman's *The Seventh Seal*. *Indifferentia ad fata*, 2011. June. Available at: <http://queenofthestoned.blogspot.ru/2011/06/often-overlooked-influence-of-soren.html> (accessed: 24.08.2016).
- Meier M., Slanička S. (hrsg.). *Antike und Mittelalter in Film: Konstruktion — Dokumentation — Projektion*. Köln, Böhlau Verlag Köln, 2007. 473 p.
- Singer I. *Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film*. Cambridge, Mass., London, MIT Press, 2008. 245 p.
- Singer I. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity*. Cambridge, Mass., London, MIT Press, 2009. 256 p.
- Sitney P. A. Moments of Revelation: Dreyer's Anachronistic Modernity. *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York, Columbia University Press, 1990, pp. 55–73.
- Steene B. (ed.). *Focus on 'The Seventh Seal'*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall Publ., 1972. 182 p.

- Steene B. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005. 1150 p.
- Vercruyse T. *The Dark Ages Imaginary in European Films*. Leuven, Faculteit Sociale Wetenschappen, 2014. 353 p. Available at: <http://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/460775/1/Vercruyse+The+Imaginary+Dark+Ages+in+European+Films.pdf> (accessed: 02.09.2016).
- Wang D.M. Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in The Seventh Seal. *Medieval and Early Modern English Studies*, 2009, vol. 17, no. 1. Available at: <http://hompi.sogang.ac.kr/anthony/mesak/mes171/Denise-Wang.pdf> (accessed: 24.08.2016).
- Williams D. *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman*. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2015. 236 p.

**Синицын Александр Александрович**

кандидат исторических наук, доцент,  
доцент кафедры культурологии, искусств и гуманитарных наук,  
Русская христианская гуманитарная академия,  
Россия, 191011, Санкт-Петербург, набережная реки Фонтанки, 15;  
доцент кафедры еврейской культуры, философский факультет,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5  
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

**Синицына Евгения Владимировна**

ассистент кафедры скандинавской и нидерландской филологии,  
филологический факультет,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7-9  
E-mail: e.sinitsyna@spbu.ru

**Alexander Sinitsyn**

Candidate of Historical Sciences, associate professor,  
Department of Culturology, Arts and Humanities,  
The Russian Christian Academy for the Humanities  
15, Naberezhnaja reki Fontanki, St. Petersburg, 191011, Russia;  
Department of Jewish Culture, Institute of Philosophy,  
St. Petersburg State University,  
5, Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg, 199034, Russia  
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

**Eugenia Sinitsyna**

Lecturer, Department of Scandinavian and Dutch Philology,  
Faculty of Philology, St. Petersburg State University.  
7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia  
E-mail: e.sinitsyna@spbu.ru

Статья поступила в редакцию 06.07.2016. Принята к публикации 30. 08.2016