

О.В. Тихонова (Воронеж, Россия)

«Литературность» и «музыкальность» кинотекста (И. Бергман «Сцены из супружеской жизни»)

Аннотация: Исследуемый киноцикл (1973 г.) вписан в особую камерную линию произведений Бергмана 1960–1970-х гг., строящуюся вокруг характерного проблемно-тематического и символического ядра – отношений близких людей, семейных будней и любовных проблем. Акцентируется гендерный аспект кинотекста Бергмана, «дуэтная» конструкция данного произведения, отмечаются основные приемы его киноязыка, «литературность» и «музыкальность», ярко проявившиеся в реализации данного материала. Музыкальное начало автор связывает с принципами «сонатной формы». В фильме ощущается влияние эстетики и практики социально-психологической «новой драмы», к которой в своей театральной деятельности Бергман неоднократно обращался, возникают пересечения с малой прозой Стриндберга.

Ключевые слова: кино, гендер, эмансипация, литература, социально-психологическая драма, сонатная форма, лейтмотив

Olga V. Tikhonova (Voronezh, Russia)

Literary Character and Melodiousness of I. Bergman’s “Scenes from a Marriage”

Abstract: The 1973 movie cycle is part of Bergman’s works of the 1960–1970s united by the overall theme of close people’s relationships, everyday family life and love challenges. This paper emphasizes the gender aspect and the duet structure of Bergman’s film text, as well as the basic techniques of the film language, its literary character and melodiousness clearly manifested in the material. The author suggests a connection with the principles of the sonata form. The film manifests influence of the aesthetics and practice of the socio-psychological ‘New Drama’ which Bergman repeatedly addressed in his theatrical activities. It also displays Strindberg’s flash fiction themes.

Key words: movie, gender, emancipation, literature, socio-psychological drama, sonata form, leitmotiv

Фильм / сериал «Сцены супружеской жизни» (1973 г.) вписывается в особую камерную линию произведений И. Бергмана 1960–1970-х гг., строящуюся вокруг одного характерного проблемно-тематического ядра – семейных и любовных

будней и проблем, подробностей домашнего бытия («Страсть», «Персона», «Прикосновение», «Лицом к лицу», «Шепоты и крики», «Осенняя соната»). Подобный ракурс имеет и «личный» контекст. Все эти истории, в которых ядром становятся отношения близких людей в проекции на взаимодействие с внешним миром, разыграны практически одним актерским составом, в узкой компании близких (так или иначе) самому режиссеру людей: Лив Ульман, Биби Андерсон, Эрланда Юзефсона, Макса фон Сюдова, а в «Осенней сонате» – и Ингрид Бергман.

В цикле И. Бергмана представлена старая как мир история брака, его распада и переоценки, история «счастливой семьи», оказавшейся «по-своему несчастной». Но при этом частный пример главных героев Юхана и Марианны толкуется как свидетельство действия общих закономерностей разного порядка. Универсальные модели, предложенные режиссером, вписываются в систему экзистенциальных смыслов, присущих творчеству Бергмана в целом. Каждая его история – это и бытовая, и бытийная драма, где человек проходит через испытания и катастрофы, через войну с Другим к его пониманию или приятию. Гендерный аспект в данном случае лишь заостряет общие проблемы. Отечественный киновед М.А. Монин верно подчеркнул, что у Бергмана «в повседневность “малого мира”, ассоциируемого, прежде всего, с семьей, вторгаются разрушительные воздействия внешнего “большого мира”, которым удастся, казалось бы, уничтожить гармонию внутри “мира малого”; в конце, впрочем, гармония восстанавливается, но ценой некоторого изъяна или жертвы»¹.

В фильме «Сцены из супружеской жизни», о котором сам Бергман потом заметил, что его поначалу «делали для развлечения», удивительным образом в итоге сошлось все: личное состояние души, внимание критиков, успех у зрителей². Но важнее, что здесь сконцентрированы все основные черты бергмановского стиля, киноязыка, которые данный материал позволяет ярко проявить.

Важнейшими составляющими этого стиля являются, на наш взгляд, «литературность» и «музыкальность» кинотекстов Бергмана, которые можно понимать и рассматривать в разном ключе.

Его общее утверждение «мое творение рождается из музыки»³ наглядно иллюстрируется практически каждым его конкретным «творением», будь то фильм, драматический спектакль или оперный или даже автобиографическая проза и критика, и проявляется в композиции, особой «нотописи» (которую он желал бы изобрести для кино), в стиле, атмосфере, лейтмотивности и динамике.

Очевидная приверженность Бергмана-кинорежиссера «сонатной форме» (которую не раз отмечали исследователи) в «Сценах» реализуется ярко и наглядно. Фильм построен по «дуэтному» принципу (термин наш. – *O.T.*), где действие ведут два «голоса» – мужа и жены. Этот принцип подчеркнут и особыми приемами киносъёмки – постоянным чередованием крупных планов двух героев и общей стратегией сценографии, где, как в театре, «луч» прежде всего направлен на человека – «персону», где именно на героях – в их речах, движениях, состояниях – сосредоточен и автор, и зритель. Эту особенность подчеркивал и оператор Бергмана Свен Нюквист: «Он пришел из театра, но все умел делать сам. Он вы-

¹ Монин М.А. Преемство и полемика смысла («Фанни и Александр» Ингмара Бергмана и «Жертвоприношение» Андрея Тарковского). Опыт сравнения // Человек и культура. 2017. № 3. С. 23–42: e-notabene.ru/ca/article_23048.html (дата обращения: 20.05.2019).

² См.: Бергман И. Шепоты и крики моей жизни («Латерна Магика») / Пер. со швед. А.А. Афиногенова. М.: АСТ, 2018. С. 257.

³ Бергман И. Шепоты и крики моей жизни («Латерна Магика»). С. 245.

страивал сцену полностью, не надеясь, как другие, на последующий монтаж... В кино Бергман получал ту возможность, которой он не имел в театре: крупный план. Зритель может находиться рядом с лицом актера... Мы реже снимали силуэты, чаще – лица, глаза...»¹.

Кроме того, в фильме Бергмана присутствует и намек на «полифоническое» решение основной темы, так как основной мотив супружеского разлада продублирован в линии Петера и Катарини, друзей главных героев, обозначен в истории родителей Марианны, ее клиентов и даже в паре Юхан – Паула. Но все остальные сюжетные линии лишь оттеняют, дополняют и усиливают звучание главной – Юхана и Марианны, которые проходят все этапы любовных и семейных циклов и все стадии эмоциональных и психологических испытаний. Их дуэт – ядро композиции и смысла фильма, все остальные персонажи втянуты, вовлечены в «ареал» их существования, но при этом находятся «на периферии» или даже вонне их изначально замкнутого, благополучного, устоявшегося мира. Даже дети остаются «вне» повествования, демонстративно присутствуя лишь в начальной сцене на фото счастливой семьи, а затем в разговорах родителей.

При этом в самом начале истории на фоне царящего видимого согласия главных героев, «прелестной картинке почти идеального супружества» и демонстративного превосходства, сдобренного «патентованными рецептами и милыми банальностями» (комментарии самого автора), которые они предлагают другим парам, по контрасту возникает тема Петера и Катарини, находящихся в последней стадии разлада и ненависти. Такая структура позволяет не просто увидеть возможности иного развития темы, но и задать ее разработку в линии самих героев, а также предугадать «коду» их отношений.

Эта «музыкальная» структура фильма отражает драматический подход к материалу, который присущ и «сонатной форме» в музыке. Она имеет четкую, логичную структуру (в которой через экспозицию, разработку, репризу и коду главной части реализуется драматическое начало), при этом опирается на контрастное единство двух партий (главной и побочной), на принципы поэтапного развития музыкально-го тематизма и повторяемости материала (в финале – в новом качестве)².

Сценарную – упорядоченную и поэтому ограниченную словесную форму – режиссер считал несовершенной для реализации своего неясного, но ощущаемого во всем многообразии «атмосферы, напряжения, последовательностей, нюансов и запахов» замысла, «первоначального стимула». В создании «комплекса ритмов и настроений», как в музыке, он самым существенным считал «монтаж, ритм и взаимосвязь кадров»³. Ритм и настроение задают диалоги как «чувствительная субстанция», остальное – это проявление абсолютной воли автора, реализация его фантазии, где проступают аллюзии, воспоминания и сны, чувственный опыт, «мгновенные впечатления» и «душевное состояние»⁴. Именно в таком ракурсе понимания ткани кинополотна Бергман ближе всего музыкальному мышлению, что он и сам постоянно подчеркивает во всех своих размышлениях, текстах, про-

¹ Нюквист С. Я получил такие возможности в работе, каких никогда не имел // Сеанс. 1996. № 13: seance.ru/n/13/glava-1-bergman-narodine/sven-nyukvist-ya-poluchil-takie-vozmozhnosti-vrabote-kakih-nikogda-ranshe-ne-imej/ (дата обращения: 20.05.2019).

² См. о сонатной форме, напр.: Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970; Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 1998; Способин И.В. Элементарная теория музыки. М.: Кифара, 1996.

³ Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. С. 245.

⁴ Там же.

изведениях: «Ни один вид искусства не имеет столько общего с кинематографом, как музыка. Оба воздействуют на наши эмоции непосредственно, минуя интеллект. Кинематограф в основном – ритм, вдох и выдох в непрерывной последовательности. <...> И часто я воспринимаю фильм или пьесу музыкально»¹:

И в то же время Бергман высказал однажды очень важную мысль о том, что «кино не имеет ничего общего с литературой», что они даже противоречат друг другу: «Написанное слово читается и усваивается сознательным усилием воли и интеллекта, постепенно оно оказывает влияние на воображение и эмоции <...>. В кино процесс другой. Когда мы воспринимаем фильм, мы сознательно отдаемся иллюзии. Отбросив волю и интеллект, мы открываем кино путь к нашему воображению. Последовательность кадров воздействует непосредственно на наши чувства»².

Сталкивая литературу, сценарный жанр – и музыку и кино, Бергман в большей степени имеет в виду два типа выразительности и рецепции (рациональный и иррациональный, интуитивный). Но, рассуждая о «непереводимости» литературы на язык кино (экранизации, например) и наоборот, он решает эту проблему в своих произведениях на других уровнях. Что особенно ярко проявляется в одном из самых «литературных» кинотекстов Бергмана – «Сценах супружеской жизни».

«Литературность» этого бергмановского цикла можно понимать и трактовать довольно широко. Весь цикл можно «прочитывать» как роман (с его поглавным делением, мощным повествовательным началом, аналитическим ядром и ясной типологией героев), как сборник новелл (с единой «рамкой», общими темами и героями, но самостоятельными, законченными частями-эпизодами). Но и как социально-психологическую драму, неслучайно выстроенную с характерным делением на «эпизоды», «сцены», отмечающие направление движение действия и фиксирующие рост драматического напряжения. Причем здесь явно прослеживается влияние «новой драмы», к которой Бергман-режиссер не раз обращался и в своей театральной практике. Помимо проекции семейных, камерных обстоятельств в общие – общественные и даже общечеловеческие сферы, психологизации конфликта, присутствуют и другие черты, восходящие к «новой драме» и ставшие знаком стиля Бергмана. Это развитие действия через речи, рассуждения, споры, сосредоточение напряжения, драматизма в характерах, в психологических движениях, эмоциях, «саморазоблачение» героя, «открытость» финала.

«Литературность» проявляется в особой роли автора в кинопроизведении, его присутствии в кинотексте: в закадровых вводных и комментирующих текстах, открывающих каждую новую «сцену», и заключительных словах с демонстрацией видов Форе. Он выступает буквально как повествователь, подчеркивая свою функцию наблюдателя, документирующего происходящее, но и аналитика.

Но самый важный аспект связан, на наш взгляд, с прочитыванием бергмановского кинотекста в контексте литературных кодов, проходящих через все его творчество, – кодов Г. Ибсена и А. Стриндберга.

Код Стриндберга, родство с которым Бергман ощущал и демонстрировал всю жизнь, ассоциируется в фильме прежде всего с циклом «Супружеские идиллии» и отчасти романом «Голос безумца в свою защиту», где заданы характерными модели противоборства мужчины и женщины, концепция «женского мира», проблемы одиночества и привязанности, мотивы любви-ненависти, лжи и лицемерия.

¹ Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. С. 246.

² Там же.

«Ибсеновская линия» у Бергмана, ассоциированная прежде всего с драмой «Нора», актуализирует в первую очередь две темы: «кукольного» домашнего бытия, «защищенности» и обособленности семейного мира, самообмана и неискренности ↔ и тему эмансипации, самопознания и самоутверждения. Кроме того, оба автора, их произведения присутствуют в фильме Бергмана буквально: их имена упоминаются в разных контекстах, вводятся в сюжетную канву (например, супруги смотрят в театре и обсуждают драму Ибсена, цитируют Стриндберга), тексты обыгрываются на уровне аллюзий, реминисценций, ассоциаций.

В целом именно слова Стриндберга из «Супружеских идиллий» могут служить емкой формулой истории Бергмана: «Природа создала два пола, которые при известных обстоятельствах ищут друг друга, но в других случаях относятся друг к другу как смертельные враги». В рассказе Стриндберга «Осень», открывающем его цикл «Супружеские идиллии», в первых же строках проговорена ситуация, которая является исходной и для истории героев Бергмана: «Они были женаты десять лет. Счастливы? Да, насколько это позволяли обстоятельства. <...> В первый же год было погребено много иллюзий относительно супружества, как абсолютно блаженного состояния; <...> он был очень домовитый, может быть, даже слишком домовитый, и в семье нашел свой мир, центром которого был он сам, дети были радиусами, а жена в свою очередь тоже старалась быть центром, хотя и не настоящим, так как центр занимал муж»¹. Десятилетним сроком до кризиса очерчена и у Бергмана история брака Юхана и Марианны, а также Питера и Катарины. Но и графическая «схема» традиционной семьи / брака, начерченная в тексте Стриндберга, полностью соответствует и исходной ситуации фильма Бергмана.

У Стриндберга во всех рассказах цикла «Супружеские идиллии» мужчина и женщина вступают в непримиримую борьбу, где женщина, руководствуясь «убеждением в превосходстве женского пола»², демонстрирует большую изобретательность, силу, коварство, стойкость и даже жестокость. Мужчина в семейной жизни «почти всегда находится в роли раба»³, страдает от женской тирании, лицемерия и продажности, поруганного чувства или искаженной морали, больше зависит от комплексов и условностей. При этом Стриндберг саркастически рисует заблуждения или показное лицемерие супругов, прокламирующих популярные «идеи времени»: «сродство душ», «единство разнообразий» в супружестве, брак как «республику». Идея войны супругов, подавления индивидуальности, брака как несчастья для обоих, сделки или обмана превалирует в названных текстах Стриндберга. В фильме Бергмана в уста Петера, познавшего уже в полной мере тяготы взаимной вражды, неслучайно вкладывается стриндберговская формула: что может быть страшнее, когда муж и жена ненавидят друг друга?

У Бергмана ситуация противоборства супругов (и в целом гендерного противостояния) в случае с Юханом и Марианной имеет, как нам кажется, и несколько иной акцент. В киноистории все же *два* центра. Оба героя равны в своих притязаниях и своей вине, оба проходят очищение через катастрофу, через саморазрушение к самопознанию, оба и жертвы, и мучители. Развитие действия происходит через постоянную смену взаимных приближений и отталкиваний героев. Они со-

¹ Стриндберг А.Ю. Осень // Стриндберг А.Ю. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Киновек, 2010. С. 303.

² Стриндберг А.Ю. Против платы // Стриндберг А.Ю. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Киновек, 2010. С. 367.

³ Стриндберг А.Ю. Неудача // Стриндберг А.Ю. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Киновек, 2010. С. 366.

ревнуются в самоанализе, в демонстрации характеров и принципов, «передают» друг другу лидерство в разных ситуациях, попеременно демонстрируют силу и слабость. И все же приходят к мирному сосуществованию, к даже к некоему возрождению чувств, но врозь.

Одним из аргументов в дискуссии о женской эмансипации становится ибсеновский «Кукольный дом». Юхан с иронией замечает, что пьеса устарела, что «за последние сто лет в мире многое изменилось» и «феминизм – это старая идея», теперь «женщины делают все, что хотят»¹. Но далее его монолог построен на парафразе гротескно заостренных мотивов из Стриндберга, которые становятся инструментом критики ибсеновской темы освобождения женщины: «Женщина с самого начала захватила себе лучшую роль. И черта с два она теперь с ней расстанется, когда уже в совершенстве овладела ею, и к тому же добилась того, к чему всегда стремилась, – мужских мук совести <...>. Зачем женщине в риксдаг или в правительство? Для того, чтобы разделить с мужчиной ответственность? <...> Чтобы расстаться со своими излюбленными страстишками – страстью воспитывать детей и быть содержанкой и рабыней? <...> а разве не обладает женщина совершенно особым даром грубости, жестокости, вульгарности и бесцеремонности?» Впрочем, это утверждение «снимается» последующим заявлением: «Да ничего я такого не думаю, просто болтаю...»². Но Марианна позже замечает, что за сто лет «ничего не изменилось».

Первоначальное положение – мужчина как центр семейного мира и женских представлений, сила и опора дома – меняется по ходу развития конфликта неоднократно и каждый раз получает разное толкование. Мужчина изменяет, рушит установленный порядок и попирает веру в любовь и порядочность. Но он же и первый решается признать лицемерность отношений, прекратить замалчивать проблемы. Женщина пытается сохранить дом, семью, видимость любви, тем самым продолжая обманывать себя. Но затем именно она обретает силу признать поражение и начать жизнь заново.

Хотя у Бергмана женщина оказывается все же более гибкой в психологическом плане и стойкой в жизненном, но оба героя приходят к тому, что в самом начале так требовали друг от друга и чему смогли научиться только со временем, – к пониманию и прощению.

Модель семейного мира Йохана и Марианны, первоначально кажущаяся «чертовски трогательной», на самом деле тоже наполнена комплексами, невысказанными претензиями, «закупоренными в бутылку проблемами», эмоциональной незрелостью или душевной «безграмотностью». В двух следующих друг за другом эпизодах фильма («Долина слез» и «Безграмотные») автор помещает параллельные итоговые исповеди обоих героев, ядром которых становится процесс самоочищения, саморазоблачения и переоценки ценностей. Здесь сходятся, пересекаются ибсеновские и стриндберговские мотивы, темы, знаки. Марианна признается в собственном притворстве, в стремлении быть «покорной», «любезной», а вместе с этим приходит и понимание замкнутости и иллюзорности их «уютного мира с Юханом»: «Я никогда не думала, что я хочу, только, что он хочет»; «Я была уверена в своей защищенности от внешних факторов, но не могла предвидеть грядущего»³. Он же признает несостоятельность своего союза с Паулой, конста-

¹ Сцены из супружеской жизни [Видеозапись] / Реж. И. Бергман; в ролях : Э. Юзефсон, Л. Ульман, Б. Андерссон. и др.; Cinematograph AG, Швеция, 1973.

² Сцены из супружеской жизни [Видеозапись].

³ Там же.

тирует поражение в карьере и любви, выплескивает раздражение и гнев, облекая их в клишированные формулы, отсылающие к проблеме мужского «кризиса среднего возраста»: «Я уже старый, ни на что не гожусь <...> Паула мне изменяет <...> Я неудачник, я качусь по наклонной»; «Я даже не знаю, кто я такой»¹. Если в ее монологах доминируют идеи освобождения, независимости, нежелания лицемерить и нового начала, то в исповеди Юхана доминанта – самоуничижение и обвинение жены.

Кульминацией всего действия и переломным моментом в истории супругов становится сцена объяснения в офисе, где в «сжатом» виде даны все стадии их отношений и различные оттенки чувств: радость общения, попытки взаимодействия и взаимное отталкивание, воспоминания и планы на будущее, любовь и ненависть, отчаяние и поиски выхода, разговоры и физическое насилие. Эффект стремительного нагнетания психологического напряжения усилен подчеркнуто лаконичным и монохромно-серым интерьером, напоминающим театральную сцену, практически геометрической выверенностью кадра («зеркальный» принцип построения мизансцен) и крупными планами.

В системе лейтмотивов «Супружеских сцен» особо стоит выделить два – *дома* и *одиночества*, вокруг которых разворачивается дискуссия.

Дом у Бергмана – это не только особое пространство, система ценностей, но и микромир, модель семейного бытия. Комнаты-убежища, распахнутые кровати – территория разобщения и единения, сервированные на двоих столы, двери, ведущие в лабиринты этого мира – все эти опорные детали визуализации образа дома у Бергмана очень значительны. Дополняется эта картина контрастами уюта семейного гнездышка – и аскетизма рабочего кабинета Юхана, загородного дома – и городской квартиры Паулы (которая предстает не прямо, а через рассказ Юхана), спален – и гостиных, дома – и внешнего мира (городских улиц, сельских пейзажей). Благополучные дома, добропорядочная жизнь, наполненная повседневными ритуалами, – это гаранты той «безопасности», о которой постоянно спорят герои. Но защищенность стенами, традициями и моральными установками оказывается на поверку «кукольной», декоративной, иллюзорной.

Тема одиночества в фильме Бергмана тоже многократно обыгрывается, варьируется, толкуется разными персонажами, сталкивается с мотивами привязанности, свободы, безопасности, силы характера. Рассуждения Юхана о том, что «одиночество правит миром», «расставляет все по своим местам», приводят его к мысли о том, можно быть одиноким и рядом с другим человеком, ведь на самом деле это «пустота внутри тебя», которая «делает тебе больно». А Марианна утверждает, что одиночество заставляет человека «быть сильным» и учит поддерживать других»². Но для обоих героев одиночество становится испытанием и уроком, подтверждая мысль Стриндберга о том, что одиночество может быть не фактором изоляции, а инструментом познания себя и мира.

Таким образом, литературные коды в кинотексте Бергмана позволяют выделить и обрисовать его приоритеты. Общими качествами становится установка на камерность ситуаций при универсальности смыслов, психологический анализ, детализация повседневности, погруженность во внутренний мир и редуцированность изображения внешнего мира. Человек оказывается в тисках вечного конфликта: стремления вовне (от себя, от традиции, привычки, морали, от одиноче-

¹ Сцены из супружеской жизни [Видеозапись].

² Там же.

ства), к установлению связей – и стремления внутрь себя («к своему Я» по определению Стриндберга, к автономности, самодостаточности). И в этом выборе ему нужен Другой, кто-то близкий, «кто будет рядом, <...> кто будет держать тебя за руку»¹, кто будет понимать и любить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. 282 с.
2. Бергман И. Сцены из супружеской жизни. Киноповесть / Пер. со швед. М.: Прогресс, 1979. 204 с.
3. Бергман И. Шепоты и крики моей жизни («Латерна Магика») / Пер. со швед. А.А. Афиногенова. М.: АСТ, 2018. 320 с.
4. Монин М.А. Преемство и полемика смысла («Фанни и Александр» Ингмара Бергмана и «Жертвоприношение» Андрея Тарковского). Опыт сравнения // Человек и культура. 2017. № 3. С. 23–42: e-notabene.ru/ca/article_23048.html (дата обращения: 20.05.2019).
5. Нюквист С. Я получил такие возможности в работе, каких никогда не имел // Сеанс. 1996. № 13: seance.ru/n/13/glava-1-bergman-narodine/sven-nyukvist-yapoluchil-takie-vozmozhnosti-vrabote-kakih-nikogda-ranshe-ne-imel/ (дата обращения: 20.05.2019).
6. Стриндберг А.Ю. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Красная комната; Супружеские идиллии; Новеллы. М.: Книжный Клуб Киновек, 2010. 544 с.
7. Сцены из супружеской жизни [Видеозапись] / Реж. И. Бергман; в ролях: Э. Юзефсон, Л. Ульман, Б. Андерссон. и др.; Cinematograph AG, Швеция, 1973.

REFERENCES

1. Bergman I. (1969) Articles. Reviews. Screenplays. Interview. Moscow. Iskusstvo Publ. 282 p.
2. Bergman I. (1979) Scenes from Married Life. Film-story / Transl. from Swedish. Moscow. Progress Publ. 204 p.
3. Bergman I. (2018) The Whispers and Screams of My Life (“Laterna Magica”) / Transl. from Swedish by A.A. Afinogenov. Moscow. AST Publ. 320 p.
4. Monin M.A. Continuity and Polemics of Meaning (“Fanny and Alexander” by Ingmar Bergman and “Sacrifice” by Andrey Tarkovsky). Comparison Experience. *Chelovek i Kultura*. 2017. No 3, pp.23–42: e-notabene.ru/ca/article_23048.html (date accessed: 20.05.2019).
5. Nykvist S. I got such opportunities for work that I never had. *Seans*. 1996. No 13: seance.ru/n/13/glava-1-bergman-narodine/sven-nyukvist-yapoluchil-takie-vozmozhnosti-vrabote-kakih-nikogda-ranshe-ne-imel/ (date accessed: 20.05.2019).
6. Strindberg J.A. Collected Works: In 5 vols. Vol. 1: Red Room; Marital Idylls; Novels. Moscow. Knizhny Klub Kinovek Publ. 2010. 544 p.
7. Scenes from Marriage [Video] / Director I. Bergman; Starring: E. Jozefson, L. Ullman, B. Andersson etc. Cinematograph AG, Sweden. 1973.

Сведения об авторе:

Ольга Владимировна Тихонова,
канд. филол. наук
доцент
Воронежский государственный
университет

Olga V. Tikhonova,
PhD
Associate Professor
Voronezh State University

olnem@yandex.ru

¹ Бергман И. Сцены из супружеской жизни. Киноповесть / Пер. со шведск. М.: Прогресс, 1979. С. 83.