

Natalia Nikoriak

Alyona Tychinina

Ukraine, Chernivtsi

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

**The Theme of Pandemic in Cinema Discourse
(on the Example of the film “The Seventh Seal “ by I. Bergman (1957)**

Summary

The theme of pandemic in arts (pestilence, plague, viruses) has always been quite relevant. Almost each generation that faced the similar catastrophes left rather detailed descriptions of such catastrophes. Among numerous cinema versions on the theme, particular significance is attached to a religious-philosophical parable “The Seventh Seal” by the Swedish director I. Bergman (1957). The scenario of this film is based on I. Bergman’s one-act play “Painting on Wood” (1954–1955). However, the literary constituent of the film under studies is not restricted to this play only. On the whole, it is important to point out a rich intertextual nature of the film-parable. First of all, it is biblical intertext that attracts peculiar attention – the “Book of Revelation” (Apocalypse of John, Revelation to John or Revelation from Jesus Christ) and “The Plague” by A. Camus. In addition, the author also focuses on the epos of the Middle Ages, which is adequately reflected in the personosphere, chronotope, and intermedial insertions. The issue of pandemic, viewed in the film, describes its matrix in a very special way, gradually leading the viewer to decoding the parable-allegoric element. Consequently, the film is perceived as a kind of a “culturological encyclopedia” presenting difficult times in human history, whereby mankind faced the danger of either bubonic plague, or inquisition, or mass hysteria.

Key words: pandemic, movie parable, intermediate code, “The Seventh Seal”, I. Bergman.

Наталья Никоряк

Алёна Тычинина

Украина, Черновцы

Черновицкий национальный университет

имени Юрия Федьковича

**Тема пандемии в кинематографическом дискурсе
(на примере фильма-притчи «Седьмая печать» И. Бергмана)**

Тема эпидемии (мора, чумы, вирусов) в искусстве всегда занимала особую нишу. Практически каждое поколение, сталкивалось с подобными катастрофами, оставляло достаточно подробные сведения, в том числе и в литературе. Вспомним хотя бы «Илиаду» (мор), «Декамерон» Дж. Боккаччо (чума), «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера (чума), «Дневник чумного года» Д. Дефо, «Чума» А. Камю, «Бледный конь, бледный всадник» К.Э. Портер (испанка) и многочисленные современные образцы: «Я – дверь» С. Кинга (вирус), «Глаза тьмы» Д. Кунца (вирус), «Книга судного дня» К. Уиллиса (чума), «Слепота» Ж. Сарамыга (вирус), «История гордыни» Л. Дзоя (эпидемия), «Лавина» Н. Стивенсона (вирус), «Год потопа» М. Этвуд (эпидемия), Э.С.-Дж. Мандела «Станция одиннадцать» (пандемия) и др. Подчеркнем, что литература не только активно реагирует на глобальные общественные проблемы вроде пандемии, но довольно часто предвидит их.

Кинематограф также актуализирует тематику эпидемии, апеллируя сначала к литературным прототекстам (фильмы-экранизации «Декамерон» (1971) П. Пазолини, «Штамм Андромеда» (1971) Г. Уайза, «Смерть в Венеции» (1971) Л. Висконти, «Чума» (1992) Л. Пуэнсо, «Разрисованная вуаль» (2006) Дж. Карена), а затем создает и собственные оригинальные версии: «Судороги» (1975) Д. Кроненберга, «Эпидемия» (1987) Л. Триера, «Двенадцать обезьян» (1995) Т. Гиллиама, «28 дней спустя» (2002) Д. Бойла, «Понтипул» (2008) Б. Макдональда, «Носители» (2009) Д. и А. Пастор, «Заражение» (2011) С. Сoderберга.

Среди многочисленных киновариаций по рассматриваемой тематике значительный интерес представляет религиозно-философс-

кая притча «Седьмая печать» (“Det sjunde inseglet”, 1956) шведского режиссера Ингмара Бергмана (1918–2007), которая принесла художнику всемирную славу (приз Международного фестиваля в Каннах в 1957 г.) и способствовала дальнейшему развитию кинематографа. Н. Хэйдок утверждал, что эта картина Бергмана «оказала в последующие пятьдесят лет самое большое влияние на все фильмы о Средневековье» (Haydock 2008: 40).

В основе сценария фильма – Бергмановская одноактная пьеса «Роспись по дереву» (1953–1954). В интервью режиссер рассказывал, что побудило его к написанию данной пьесы: «Я преподавал тогда в актерской школе в Мальме и подыскивал для своих учеников – восьми-девяти человек – пьесу, которую они могли бы сыграть, так как, на мой взгляд, это лучший метод преподавания. Поскольку найти ничего не удалось, я решил сам написать нечто под названием «Гравюра на дереве», чистую пьесу для упражнений, которая состояла бы из большого количества монологов для всех моих учеников. Мы с учениками отрепетировали эту пьесу и сыграли ее» (Бергман о Бергмане 1985: 194). Таким образом, архитектурно пьеса построена как серия картин с монологами. Заметим, что «апробацию» этот текст прошел и в виде радиопьесы. В частности, осенью 1954 года он транслировался по радио, где нарратором выступил сам Бергман (Маспаб 2009: 95). Это было первое публичное исполнение упомянутой пьесы.

Обращение к жанру кинопритчи Бергманом не случайно, поскольку «кинопритча востребована, прежде всего, в творчестве тех режиссеров, которые представляют авторское кино и способствуют развитию интеллектуальной линии кинематографа» (Тугуши 2011: 86). Исследователь жанра притчи Ю. Климьюк определяет явление притчевости: «Использование в произведениях художественной литературы поэтики притчи (...) вытекает из способности притчи влиять на образную, сюжетную и композиционную систему других произведений, вступать с ними в синтез, трансформировать их» (Клим'юк 1995: 42). Обозначенная исследователем специфика литературной притчи наполняет жанровую матрицу кинопритчи, сохраняя так называемую жанровую наследственность. Кроме того,

жанровую матрицу кинопритчи Бергмана ферментирует религиозная тематика, актуализированная, прежде всего, Бергмановскими «религиозными сомнениями» 1950-х гг. Режиссер признавался, что в те времена ключевым для него был вопрос: «Существует Бог или нет? Можем ли мы благодаря вере прийти к единению и к лучшему миру? Или, если Бога нет, то что нам тогда делать? Как в таком случае выглядит мир?» (Бергман о Бергмане 1985: 131). Именно эсхатологические размышления положены в основу сценария, а затем и фильма «Седьмая печать», где устами Рыцаря (Антоний Блок) он говорит: «Отчего Бог так жестоко непостижим нашим чувствам? Отчего надо Ему скрываться за дымкой невнятных посулов и невидимых чудес?», «Как поверить верующим, когда и себе-то не веришь?» (Бергман 1985: 281).

Тема чумы проявляет себя буквально в первых сценах киносценария и фильма. Рыцарь Антоний и его оруженосец Йонс встречаются на своем пути мертвого мужчину, внешний вид которого свидетельствует о многом: «Совсем близко скулит тощий пес, он на брюхе подползает к хозяину; тот сидя спит под палящим солнцем. Черной тучей висят у него над плечами и головой мухи. Несчастный пес скулит без передышки и, лежа на брюхе, виляет хвостом. / Йонс спешивается, идет к спящему. Йонс окликает его учтиво. Не получив ответа, он подходит к нему, чтоб растолкать, тянется к его плечу, но тотчас отдергивает руку. Незнакомец валится навзничь, и Йонс видит лицо. Это мертвец. Пустые глазницы, белый оскал. / Йонс снова вскакивает в седло, догоняет хозяина. Прикладывается к бурдюку, потом протягивает его хозяину» (Бергман 1985: 274). Ужасная картина с мертвецом возле дороги только усиливает ощущение общей катастрофы.

Актуализируется тема чумы и в последующих фрагментах кинотекста, где режиссер знакомит нас с семейством бродячих актеров. Так, Скот, вынося из фургона маску Смерти, чтобы подготовиться к роли, замечает Юфу: «Говорят, в стране какая-то страшная болезнь, и попы перед неминуемой скорой смертью толкуют про разные духовные муки» (Бергман 1985: 278). Показательно, что сцена

с проповедями духовных отцов будет буквально воспроизведена в кинотексте позднее.

Тема чумы пронизывает и сценарий, и фильм. Поднимается она и в диалоге оруженосца Йонса и Богомаза – художника, работающего над аллегорической фреской «Пляска Смерти» в древнем храме.

Йонс: А ведь как кое-кто будет тебя честить.

Богомаз: Да уж не без того. А я им тогда что-нибудь веселенькое изображу. Пить-есть тоже надо – пока чума не подцепит.

Йонс: Чума! Вот ужас!

Богомаз: Ты бы поглядел на язвы у тех в глотке, кто заболел. И тело все иссыхает, и ноги – будто их дергает сумасшедший кукольник, вот и вроде как у этого, которого я нарисовал.

Он показывает кистью. Йонс видит: маленький человечек – в корчах на траве; вверх устремлен обезумевший взор, полный боли и страха.

Йонс: Какая мерзость!

Богомаз: Еще бы не мерзость. Он язвы расковыривает, руки кусает, жилы себе ногтями раздирает, кричит на всю округу. Страшно тебе, поди?

Йонс: Мне? Страшно? Да ты меня не знаешь. А это еще что за пакость ты тут изобразил?

Богомаз: Всего чудней, что эти бедняги считают свои муки наказанием божьим. Целые толпы этого народа, себя называя рабами греха, бродят по земле и бичуют себя и других во славу господню.

Йонс: Да что ты? Сами себя секут?

Богомаз: Да, жуткое зрелище. Я уж в канаву лезу, как их завизжу» (Бергман 1985: 280). Натуралистические описания чумы Богомазом дают четкое представление о страшной болезни, которая стала также причиной и массового мародёрства, что нашло свое воплощение в сцене с Равалом. Йонс, желая наполнить бурдюк водой, забрел в дом, где тихо «хозяйничал» вор: труп хозяйки лежал посреди комнаты, а бывший богослов снимал с него перстень. Как выясняется впоследствии, из этого села люди массово бежали, поскольку чума начала косить всех.

И. Бергман дополняет сценарий и фильм еще одной ужасной картиной Средневековья, когда процессии с религиозными фанатиками наводили ужас на простой народ: «Все неотрывно смотрят на белую опаленную дорогу. Вот уже слышно пронзительное пение. Безумное – почти вой. Над гребнем горы качается распятый Христос. / Потом стали видны и те, кто несет распяты. (...) Корчатся от боли, глаза вылезают из орбит, губы искусаны в кровь, и с них падает пена. Они охвачены безумием, кусают себе руки, хлещут друг друга с какой-то зловещей ритмичностью. И пронзительно, надрывно поют. Многие шатаются, падают, снова поднимаются, цепляются друг за друга и все истовей хлещут, хлещут бичами» (Бергман 1985: 289–290). Благодаря этой сцене в кинотекст вплетается еще два жанра, популярные в эпоху Средневековья – проповедь и молитва, которые провозглашает монах: «Господь нас всех обрек наказанию. Все страшной смертию погибнем. Вы стоите, как скот несмысленный, вы погрязли в тупом довольстве. Или не знаете, что вот он, вот настает ваш последний час? Смерть у вас за плечами. Вижу, вижу Смерть. Венец Смерти горит на солнце. Блестит занесенная над вашими головами коса. Чей черед? Кто первый падет под ударом?»; «Помилуй нас, боже, по великой милости твоей. Не отврати лица твоего от нас, но будь милостив к нам, недостойным, во имя сына твоего единородного Иисуса Христа» (Бергман 1985: 289–290).

Однако люди понимают, что Судный день фактически уже наступил, поскольку вокруг – смерть от чумы, голод, несчастье. И об этом говорят не только на площадях, но и в трактирах:

«Купец: И то сказать. Чума по западному берегу ползет. Люди мрут как мухи. Всегда в эту пору самая торговля, а нынче при мне весь товар непроданный.

Женщина: Одно слово – Судный день. Разные знамения жуткие. Намедни из старухи из одной змеи полезли, руки отрубленные и всякая нечисть, а еще женщина младенчика с телячьей головой выродила.

Старик: Судный день. Ох ты, господи.

Крестьянин: Месяц целый дождя не было. Все посохнет.

Купец: И люди-то с ума посходили. С родных мест бегут, всюду чуму разносят.

Старик: Судный день. Подумать, подумать.

Крестьянин: Ведь это если все, как они говорят, так – по мне – лучше следи за своим хозяйством да пользуйся жизнью, куда цел.

Женщина: И еще есть одно. Ведь и не скажешь. (*Шепчет.*) И выговорить-то срам, а только святые отцы, они говорят – раз женщина, мол, это промеж ног таскает, то должна, стало быть, очиститься.

Старик: Судный день. Всадники из Апокалипсиса ждут у поворота на деревню. Вот за вечерет, а на закате тут они и будут.

Женщина: Много кто огнем очистился, и все померли, а святые отцы толкуют – мол, лучше чистым помереть, чем жить и дожидать ада.

Купец: Конец, конец, последние времена. Вслух-то про это не говорится, да ведь известно – конец. И люди от страха с ума посходили.

Крестьянин: Тебе и самому боязно.

Купец: Как не боязно.

Старик: Падет ночь после Судного дня, и на землю спустятся ангелы, и разверзнутся гробы. Страшное дело.

Все шепчутся, наклоняясь друг к другу» (Бергман 1985: 292).

Сразу заметим, что пьеса, киносценарий и, конечно, фильм насыщены интермедийными и интертекстуальными кодами. Они проявляются на всех уровнях, дополняя и расширяя ключевую тему пандемии. В данном тексте они прочитываются в качестве значимых притчевых аллегорий. Активное взаимодействие «Седьмой печати» с другими видами искусства и литературными текстами представляется не случайным, поскольку Бергман признавался: «Я в самом деле полагаю, что каждый человек – это сумма того, что он прочел, услышал, увидел и пережил. Я отнюдь не думаю, что художники черпают свои идеи из воздуха. Я считаю себя маленьким кирпичиком большого здания, и, следовательно, я завишу от того, что находится возле меня, подо мной и позади меня» (Бергман о Бергмане 1985: 142–143).

Импульсами к появлению собственно драматического прототекста послужили несколько интермедийных источников, прежде всего

живописные: образ шахматного поединка предстает как аллегория фрески «Смерти, играющей в шахматы» (швед. *Döden spelar schack*, около 1480 года) шведского художника позднего Средневековья Альбертуса Пиктора. А образ танца смерти – воплощение детских воспоминаний о посещении церковью с отцом: в маленькой церкви на юге Смаланду Бергман видел фреску неизвестного художника. На этой картине, написанной в конце XIV века, были изображены сцены смертельной чумы, опустошившей этот край (Маснаб 2009: 95–96). В одном из своих интервью Бергман также вспоминал картину Пикассо «Семейство комедиантов» («*Les Saltimbanques*», 1905) и медную гравюру Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513).

Если для одноактной пьесы источником вдохновения преимущественно служили живописные коды, то в написании сценария и при создании фильма интермедиальная ключевая база расширяется. В частности, Бергман вспоминает хоровое произведение Карла Орфа «Кармина Бурана», основанное на средневековых песнях о людях, спасающихся от чумы и несчастий: «Это с людьми, которые пережили упадок цивилизации и культуры и позволили родиться новым песням, я подумал, что это соблазнительная субстанция, и однажды, когда я послушал финальный хор в Кармине Буране, меня поразило, что это будет мой следующий фильм!» (см.: *Det sjunde inseglet...*).

Отметим, что отдельные сцены сценария и фильма автоинтермедиальны и автоинтертестуальны, поскольку режиссер довольно часто прибегает к использованию фрагментов предыдущих своих текстов. В частности, в пьесе «Смерть Каспера» есть сцена, где главного героя Каспера встречают двое мужчин, несущих гроб. Реплики персонажей почти дословно соответствуют сцене в «Седьмой печати», когда Смерть пылит дерево, на котором находится персонаж Скат. Однако режиссер, будучи в роли кинореципиента, испытывал также влияния других кинорежиссеров и их фильмов. В частности, критики выделяют одну из «кинематографических моделей для подражания»: сцену с сожжением ведьмы сравнивают с подобной в «Днях гнева» (1943) Карла Теодора Драера, известного современника Бергмана, старшего на поколение (см.: *Det sjunde inseglet...*). Другие указывают на пролог этого же фильма, «который начинается с

прелюдии с нотными знаками средневековой секвенции, и звучат слова повествователя: «День гнева, о день скорби!...» (Синицын, Синицына 2016: 295).

Собственно, исследуемый кинотекст предстает не только своеобразным интермедиальным, но и интертекстуальным коллажем. Литературная составляющая не ограничивается исключительно указанной ранней авторской пьесой. Следует в целом отметить насыщенный интертекстуальный характер фильма-притчи. Речь, прежде всего, идет о библейском интертексте – книге «Апокалипсиса», или «Откровение Иоанна Богослова», а также произведении «Чума» А. Камю. Отдельные критики указывали на «Фолькунгасаган» Августа Стринберга (см.: *Det sjunde inseglet...*). Отметим, что активное сотрудничество с А. Камю планировалась и в связи с другим фильмом Бергмана – «Падение». Режисер переписывался с Камю и даже договорился, что придет к нему и они вместе напишут сценарий, «но как раз в это время Камю погиб, и все сорвалось», «мне казалась просто фантастической сама мысль о совместной работе с Камю» (Бергман о Бергмане 1985: 142).

Основное внимание автора сосредоточено на эпохе Средневековья, которая зачастую в воображении читателей предстает как темные и страшные времена. И это отражено в специфической персонифицированной хронотопе и интермедиальных вкраплениях. Однако исследователи указывают, что хронология Средневековых событий в фильме несколько средуцирована: «События в фильме происходят в Швеции в позднеклассическом Средневековье (разумеется, условно) во время господства ужасающей чумы – «черной смерти». Эпидемия, охватившая тогда большую часть Европы и унесшая жизни чуть ли не трети ее населения, пришла 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» (Синицын, Синицына 2016: 293).

Поскольку фильм «Седьмая печать» выстраивается автором как притча, жанровая матрица которой предусматривает определенные аллегорические компоненты. Поэтика названия фильма и эпитафия к нему интертекстуальны. Таковым, в частности, является эпитафия из «Откровения Иоанна Богослова» 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).

Атмосфера апокалипсиса ощущается с первых же кадров фильма: пророческие слова накладываются на визуальный ряд и дополняются музыкальным сопровождением. Не случайным в первых сценах представляется описание лошадей, находящихся подле своих всадников: «Порыв ветра всполошил коней, они жадно тянут шеи к морю, к воде. Вид у них такой же замученный, как у хозяев» (Бергман 1985: 272). Как и лошади, тянущийся к воде рыцарь, после омовения, начинает молиться: «Рыцарь снова выходит на сушу, опускается на колени. Закрыв глаза, наморщив лоб, творит он утренние молитвы. Руки сжаты, губы беззвучно шевелятся. Лицо суровое, скорбное. Вот он открыл глаза и глядит прямо на солнце – оно выкатывается из отуманенных вод как подыхающая, жиром исходящая рыба. Серое небо давит свинцовой крышкой. На западе, над горизонтом висит немая туча. В вышине, видная едва, чайка парит на недвижных крыльях. И кричит тревожно и жутко» (Бергман 1985: 272). Ощущение, что рыцарь проживает последние минуты своей жизни только усиливается и достигает своего пика в сцене со Смертью:

«За его спиной стоит некто в черном. Стоит неподвижно. Лицо очень бледное, руки спрятаны в широких складках плаща.

Рыцарь: Кто ты?

Смерть: Тот, имя которому Смерть.

Рыцарь: За мной?

Смерть: Я давно уже следую за тобой по пятам.

Рыцарь: Знаю.

Смерть: Ты готов?

Рыцарь: Телу страшно, но сам я не боюсь.

Смерть: Стыдиться тут нечего.

Рыцарь поднялся на ноги. Он дрожит. Смерть откидывает полу плаща, чтоб окутать плечи Рыцаря» (Бергман 1985: 273–274). Хотя зритель осознает, что это только начало притчи о Рыцаре, а Смерть проявит свою онтологическую многоликость.

Религиозный аспект проступает через антропонию персониферы. В частности, персонажи Юф и Миа, семейство бродячих актеров, по словам самого режиссера, «это, разумеется, Иосиф и Мария. Что может быть проще» (Бергман о Бергмане 1985: 196). Не случайно, перед Юфом все время предстают различные видения: он видит «Пречистую Деву Марию», образ которой в деталях передает экфрасичный код: «В золотой короне и в синем платье с золотыми цветами. Босая, а руки маленькие, смуглые, и она держала младенца и учила его ходить. А потом увидела, что я на нее смотрю, и улыбнулась мне. Тут у меня на глазах выступили слезы, а когда я их утер, она уже исчезла. И так сделалось тихо на земле и на небе» (Бергман 1985: 276). В киносценарии имеются также упоминания о псевдовидениях, когда дьявол на глазах Юфа «красил в красный цвет колеса» и «работал хвостом вместо кисточки?» (Бергман 1985: 276). Момент с популярным в эпоху Средневековья жанром видений режиссером представлен очень тонко, поскольку про так называемых ясновидящих бытовало очень предвзятое мнение: кто-то слепо верил в их слова, а кто-то, как Миа, смеялся, принимая все сказанное за выдумку: «Ты бы поосторожней со своими виденьями. А то люди еще подумают, будто ты полоумный» (Бергман 1985: 277).

Еще одна деталь, на которую следует обратить внимание: Миа и Юф мечтают, чтобы их сын Микаэль стал «большим акробатом» или «жонглером, которому удастся единственный невозможный трюк» (Бергман 1985: 277). Заметим, что в Средние века так же стал чрезвычайно популярен жанр легенды, который имел более народную основу, свободную от аскетизма. В частности, получили распространение легенды о Богородице, культ которой распространился с середины XII в. В одной из легенд рассказывается о Божьей матери, которая спускается к жонглеру, измученному акробатическими трюками,

вытирает его вспотевший лоб и фактически спасает от падения. В конце XIX в. французский писатель Анатоль Франс умело обработал эту легенду в новелле «Жонглер Богоматери».

Библейская тематика проявляет себя и в жанре песни-гимне, посвященной Христу, что непосредственным образом влияла на слушателей, затрагивая их чувства, создавая настроение для духовного углубления. Так, Юф любит сочинять разные песни и петь своей супруге: «В сирени птица-красота / Сладкою песнею / Славит господу Христа / На всю поднебесную» (Бергман 1985: 278). Библейский экфрасис появится и в сцене молитвы и исповеди Рыцаря в храме: «Рыцарь опустил на пол перед малым алтарем. Вокруг темно и тихо. Здесь прохладно и пахнет сыростью. Каменные глаза святых смотрят на него со стен. Лицо Христа запрокинуто, рот раскрыт, будто в мучительном вопле. Намалеванный на парусном своде мерзкий бес жадно охотится за жалкой душой» (Бергман 1985: 280). Сюжет икон находит свое отражение в реальности: душу Рыцаря также подстерегает Смерть.

Таким образом, затронутая в фильме тема пандемии специфически ферментирует его жанровую матрицу, постепенно подводя читателя к декодированию притчевого аллегорического компонента. В итоге фильм воспринимается как своеобразная «культурологическая энциклопедия», представляющая сложный период развития человечества, когда людям угрожала либо бубонная чума, либо инквизиция, либо «массовое безумие», когда каждому человеку приходилось играть со Смертью в шахматы.

Литература:

Бергман 1985: Бергман, И. Седьмая печать. *Бергман о Бергмане*. Ингмар Бергман в театре и кино / ред. Ю.А.Козловский. Москва: Радуга, 1985. С. 272–318.

Козловский 1985: *Бергман о Бергмане*. Ингмар Бергман в театре и кино. ред. Ю. А. Козловский. М.: Радуга, 1985. 525 с.

Климюк 1995: Климюк, Ю. Функціональні значення притчі в українській літературі до початку ХХ століття. *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 42–52.

Седьмая печать 1956: *Седьмая печать*, реж. Ингмар Бергман. 1956.

Синицын ... 2016: Синицын А. А., Синицына Е. В. Жатва смерти в «Седьмой печати» Ингмара Бергмана (к 60-летию создания картины). *Скандинавская филология = Scandinavica*. Межвуз. сб. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. Т. 14. Вып. 2. С. 290–309.

Тугуши 2011: Тугуши, Сосо. Притча в самосознании мастеров мирового кино. *Вестник ВГИК*. Май 2011. № 8. С. 86–98.

Det sjunde inseglet: *Det sjunde inseglet: Under medeltidens pesthärjningar spelar grubblande riddare schack med döden*. <https://www.ingmarbergman.se/verk/det-sjunde-inseglet>

Haydock 2008: Haydock, N. *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. London: McFarland & Company, 2008. 234 p.

Macnab 2009: Macnab, G. *Ingmar Bergman: The Life and Films of the Last Great European Director*. London-New York, 2009. 242 p.

Tamar Paichadze

Georgia, Tbilisi

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Modernist Illness – Spleen in the City

Summary

Spleen is a disease of the modernist city.

The place of modernists is colorful, ugly, asystemic, chaotic and indifferently city – that is, it is the absolute antipode to the landscape of the aesthetic world.

The Creator feels part of this difficult and difficult world and the advance of his creative life is here as well. This perception is parallel to the worldview that has become a hallmark of modernist methodology and is reflected in French, Russian and Georgian creative discourses.

Key words: symbolism, literature, intertext, urban text, philosophy.