

КИНО

УДК 791.43.01

Цвет как элемент драматургии фильма*В. Ф. Познин*

Российский институт истории искусств,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Познин, Виталий. “Цвет как элемент драматургии фильма”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 3 (2021): 410–436.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.304>

Несмотря на то что основную визуальную информацию в кино несет форма объектов, их расположение в пространстве и соотношенность с другими объектами, значительную роль в восприятии экранного изображения играет цвет. Цветовая гамма не только оказывает на зрителя сильное эстетическое и эмоциональное воздействие, но и может быть органичной частью драматургии фильма, а также способствовать созданию на экране нужной атмосферы действия. С помощью цвета часто обозначаются разные экранные хронотопы — художественное пространство реальности, воспоминаний, фантазий, снов, а также передается субъективное восприятие действительности персонажами. В определенном контексте цветовое решение фильма, кадра или отдельного объекта способно приобретать метафорическое или символическое звучание. Кинематограф изначально воспринял у живописи многие приемы композиционного и светового решения, что особенно ощущается в работах режиссеров, уделяющих большое внимание пластическому решению кадра. Сегодня с внедрением в кинопроизводство цифровых технологий работа над визуальным решением и цветовой гармонизацией экранного изображения во многом становится схожа с искусством художника. В статье проанализирован и обобщен творческий опыт, накопленный кинематографом в работе с цветным изображением. Отдельное внимание уделено творчеству П. Гринуэя и С. Параджанова, для которых всегда крайне важным было пластическое решение фильма. Исследована функциональная роль цвета в кино; в частности отмечено, что изменение цветовой гаммы часто используется для обозначения хронотопов, позволяющих зрителю понимать переход в имажинативное, онейрическое или мемуарное время-пространство. При анализе психофизиологического воздействия цвета на зри-

теля подчеркнуто, что хроматические цвета оказывают в основном на всех зрителей сходное эмоциональное воздействие, но во многом это определяется национальным менталитетом. Та же зависимость сказывается и при трактовке символики цвета и ее амбивалентности. В статье также уделено внимание возможностям современных технологий, касающимся колоризации экранного изображения и локальной окраски пространства кадра.

Ключевые слова: кино, цвет, восприятие цвета, символика цвета, спецэффекты.

Первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор.

С. Эйзенштейн

«Только познакомившись со звуковыми фильмами, мы по-настоящему почувствовали отсутствие звука в немом кино» [1, с. 26], — констатировал в свое время Рудольф Арнхейм. То же самое он мог бы сказать о появлении цвета в кино — зритель начал остро ощущать отсутствие цвета в экранных произведениях лишь после того, как практически все фильмы стали сниматься в цветном варианте. Современная массовая аудитория настолько привыкла к цветному фотографическому и экранному изображению, что воспринимает черно-белую картинку как нечто старомодное или архивное (вероятно, именно по этой причине возникла идея производить для телевизионного показа цифровую колоризацию старых черно-белых кинолент).

Киноискусство и живопись

«Портрет на полотне пишется краской и кистью; портрет на экране пишется светом и экспонируется на пленке. Оптическая картина на экране и есть киноживопись, — утверждал классик отечественной операторской школы Анатолий Головня. — Кинокамера, так же как и кисть живописца и перо графика, может служить и для творческого отображения действительности в художественных образах» [2, с. 18–9].

Неудивительно, что кино в поисках выразительного решения кадра сразу же обратилось к опыту изобразительного искусства. Непосредственное влияние эстетики живописи на кино сказалось уже в композиционном построении кадра, световом и тональном решении ряда сцен в фильмах немого периода. Неслучайно Луи Деллюк, режиссер-авангардист и крупнейший теоретик кино 1920-х годов, называл кинематограф «ожившей живописью». Режиссеры и операторы вдохновляются картинами старых мастеров, копируют световые решения их полотен, особенно тех, где свет и цвет усиливают драматическое звучание или, наоборот, создают ощущение гармонии, лиризма, романтической приподнятости. Ряд знаменитых художников того времени проявляют живой интерес к новому искусству и непосредственно участвуют в работе над фильмами. Сальвадор Дали был соавтором «Андалузского пса» / *Un chien andalou* (Франция, 1929) и «Золотого века» / *L'âge d'or* (Франция, 1929) Луиса Бунюэля, а позже выступил в качестве художника-постановщика фильма Альфреда Хичкока «Завороженный» / *Spellbound* (США, 1945). Изобразительное решение незавершенного фильма Жана Ренуара «Загородная прогулка» / *Partie de campagne* (Фран-

ция, 1936) по одноименной новелле Ги де Мопассана снято в живописной манере импрессионистов и стилистике картин его знаменитого отца Огюста Ренуара.

С появлением цветных пленок влияние живописи на кино еще больше усиливается. Режиссеры, опираясь на опыт старых мастеров, успешно стилизуют цветовую гамму под живописную манеру того или иного художника либо предельно близко воспроизводят композиционное решение полотна известного мастера. Чаще всего подобное происходит при обращении к сюжетам, связанным с минувшими веками. В этом случае создатели костюмных фильмов нередко вдохновляются художественным пространством картин, созданных художниками того периода. Критикуя фильмы, претендующие на воссоздание на экране исторического прошлого, Л. Деллюк писал: «Нужно создавать то, что называется *атмосферой*¹. Наши исторические итальянские и французские фильмы — явно сущий вздор именно благодаря полному отсутствию этой атмосферы. Я думаю, что придет день, когда наши фильмы будут иметь эту атмосферу, тот воздух, которым дышит каждая эпоха» [3, с. 101].

Мечта Л. Деллюка реализуется спустя полвека, когда технологические возможности кинематографа позволят во всех деталях воссоздавать атмосферу той или иной эпохи, опираясь во многом на сохранившиеся старинные интерьеры и костюмы и передавая колорит мастеров живописи того времени. Федерико Феллини при создании «Сатирикона» / *Fellini — Satyricon* (Италия — Франция, 1969) по произведению Петрония, написанному в начале I в. н.э., в пластическом решении фильма широко использовал как образец сохранившуюся древнеримскую живопись и мозаику, а Стэнли Кубрик, снимая фильм «Барри Линдон» / *Barry Lyndon* (Великобритания — США, 1975) по роману Уильяма Теккерея «Записки Барри Линдона», использовал реальные интерьеры, сохранившие дух XVIII в., и костюмы, полностью соответствующие той эпохе. Натурные съемки производились на фоне сохранившихся дворцов, особняков и в английских парках. Цветовое решение при этом полностью соответствовало стилистике и колориту живописных полотен Гейнсборо, Ватто и др. Экспрессивный световой рисунок, эффектно имитирующий освещение от одного источника света — свечи, в этом фильме явно повторяет живописную манеру де Латура и Хонтхорста, в картинах которых свет словно вырывает из тьмы отдельные участки пространства.

При съемках интерьерных сцен фильма «Девушка с жемчужной сережкой» / *Het meisje met de parel* (режиссер Питер Веббер, Люксембург — Франция — Бельгия — США, 2003), повествующего об одной из страниц жизни Вермеера Дельфтского, оператор фильма Эдуарду Серра предельно близко имитировал живописную манеру знаменитого художника.

Отталкиваясь от умения Вермеера передать на полотне всю шкалу от ярко-белого до насыщенно черного, художник фильма и оператор во многих кадрах используют объекты белого и черного цветов. Белые стены мастерской, залитые ярким солнечным светом; служанка в белом накрахмаленном чепце среди белых простынь; она же, стирающая белое белье; окно, через которое Вермеер и героиня фильма смотрят на белые облака. Черное — это глубокие тени и неосвещенное пространство. Оператор создает характерное для картин Вермеера мягкое освещение, идущее от одного светового источника, и использует любимую цветовую гамму

¹ Курсив в цитате в оригинальном написании представлен разреженным интервалом.

живописца, в которой доминируют сине-голубые и оранжево-желтые тона. Так же, как у Вермеера, в фильме на всех белых поверхностях можно видеть цветковые рефлексы, а на блестящих объектах — яркие блики, в частности в эпизоде, где героиня чистит серебряную миску. Все это позволяет передать эстетическое восприятие мира Вермеером, его умение находить красоту в обычных явлениях, придавая образам запечатленных им людей теплоту и лиризм.

Ряд сцен фильма Андрея Богатырева «Иуда» (2013), экранизации повести Леонида Андреева, по цветовой гамме очень близки религиозным сюжетам, запечатленным на поэтических картинах Василия Поленова и несущих драматический накал полотнах Николая Ге, а в фильме «Мельница и крест» / *Młyn i krzyż* (режиссер Лех Маевски, Польша — Швеция, 2011), созданном по одноименной книге Майкла Фрэнсиса Гибсона об истории создания картины Питера Брейгеля Старшего «Путь на Голгофу», удалось с помощью компьютерных технологий создать эффект оживления на экране многофигурной композиции полотна, что передало эпическую трагичность события.

Однако наиболее часто произведения живописи находят косвенное отражение в экранном творчестве с целью вызвать у зрителя ассоциации с тем или иным известным полотном, обозначая таким образом взаимосвязь и преемственность человеческой истории и культуры, апеллирование к тем или иным мифологическим архетипам и протосюжетам. Например, одна из ключевых драматических сцен фильма Луиса Бунюэля «Виридиана» / *Viridiana* (Испания — Мексика, 1961) своей композицией и цветовым решением явно напоминает знаменитую фреску Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», а финальная сцена «Соляриса» (1972) Андрея Тарковского вызывает в памяти зрителя сюжет и образы картины Рембрандта «Возвращение блудного сына».

Повышенное внимание к пластическому решению фильма и поискам особой цветовой гаммы, несущей драматургическую нагрузку, наиболее свойственно определенному направлению в киноискусстве и часто определяется эстетическими пристрастиями конкретного режиссера, особенно в том случае, когда он является по первой профессии художником. Наиболее яркий пример этого — творчество имеющего художественное образование известного английского кинорежиссера Питера Гринуэя.

На явную связь фильмов П. Гринуэя с живописной манерой старых мастеров обращали внимание многие исследователи. В «Контракте рисовальщика» / *The Draughtsman's Contract* (Великобритания, 1982) многие кадры напоминают полотна Караваджо, де Латура и других старых мастеров. В фильме «Зет и два нуля» / *A Zed & Two Noughts, Z00* (Великобритания — Нидерланды, 1985) явно ощущается живописная манера Вермеера Дельфтского. Пластическое и цветовое решение фильма «Живот архитектора» / *The Belly Of An Architect* (Великобритания — Италия, 1987) напрямую связано с творчеством Рафаэля и Бронзино. В фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник» / *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (Великобритания — Франция, 1989) откровенно имитируется стилистика Франса Хальса. В пластическом и колористическом решении многих сцен фильмов Гринуэя ощущается также влияние живописи Рембрандта, Рубенса, Вермеера, голландской и итальянской живописи.

Для режиссера-постмодерниста П. Гринуэя прямое или косвенное обращение к живописным шедеврам — это не просто стилизация. Как верно отмечает Г. Кна-

бе, «материал истории живописи никогда не остается у Гринуэя чистым фоном кинематографического действия, но вступает в многообразные связи с содержанием, становится формой переживания нашей сегодняшней действительности» [4, с. 334]. Так, в фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник» / *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (Нидерланды — Великобритания — Франция, 1989) экранное пространство заполнено пышной красотой и эстетством, но за этим скрывается мир неумемной алчности, изощренного садизма и жажды плотских наслаждений. В этой картине П. Гринуэя наиболее явно проявилась склонная к живописности стилистика режиссера, которую смогли воплотить на экране оператор Саша Верньи (на его счету уже были такие шедевры, как «В прошлом году в Мариенбаде» и «Дневная красавица»), а также дизайнеры Бен Ван Оз и Ян Роэлфс и художник по костюмам Жан-Поль Готье. Здесь постоянно ощущаются постмодернистские отсылки к творчеству старых европейских мастеров, что сделано осмысленно и в соответствии с драматургической задачей. В огромном зале ресторана, где происходит основная часть действия, на стене висит большая картина Франца Хальса «Банкет офицеров гражданской гвардии Святого Георгия», и персонажи, сидящие за столом, во многом схожи с людьми на полотне — в той или иной степени в их одежде повторяются детали костюмов офицеров с полотна Хальса. Действие фильма происходит на улице, освещенной темно-синим цветом, на кухне, где доминирует зеленоватый колорит, в огромном зале ресторана, где царствует ярко-красный цвет, в белоснежной уборной. Камера плавно панорамирует по интерьерам заведения, и по мере ее движения меняется цветовая доминанта в одежде персонажей героев, будто мимикрируя под цвет очередного интерьера. В результате цвет в этом фильме — не просто компонент, усиливающий эстетическое воздействие экранного произведения, но и выражение авторской идеи: «В полном соответствии с постмодернистской парадигмой любовь режиссера к европейской культурной традиции есть любовь-ненависть. Ее мир — это мир красоты и пышности и в то же время мир алчности, садизма и разнузданного секса» [4, с. 334].

Фильмы другого великого кинорежиссера и художника Сергея Параджанова, творчество которого исследователи также склонны относить к постмодернизму [5, с. 148–54], тоже теснейшим образом связаны с живописью, в чем он сам откровенно признавался: «Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама — преобразенная живопись» [6, с. 60].

Особенностью создания художественного пространства фильмов С. Параджанова является своеобразное мифологическое и архетипическое представление о мире, в котором человек — лишь малая часть мироздания. Идет ли речь о воплощении на экране легенд Закарпатья, страниц истории Армении или образов Грузии, в их визуальном решении ощущается, что режиссер везде использует развинутую систему мифологического мышления.

Уже первую работу — «Тени забытых предков» (1964), принесшую ему мировую славу, С. Параджанов определил как коллаж, хотя сочетание в ней реальных этнографических особенностей и обычаев Западной Украины с эпизодами, соз-

данными фантазией режиссера, носит гармоничный характер, а в пластическом и цветовом решениях всех эпизодов ощущается единая образно-поэтическая стилистика. Гораздо сильнее свойственные постмодернизму фрагментарность и коллажность ощущаются в последующих работах режиссера — «Цвет граната» (1968), «Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Ашик-Кериб» (1988) и др.

В фильме «Цвет граната» режиссер драматургически развивает тему незримой взаимосвязи всего сущего. Уже в первых кадрах на экране появляются три граната на белом фоне. Затем изображение начинает приобретать красный оттенок, и в кадре появляется кинжал с растекающимся багровым пятном. Далее следует кадр, в котором чья-то нога, наступив на виноградную кисть, выдавливает сок на гранит. Перемежающие эти кадры страницы книги означают, что герой фильма — поэт.

Сок граната, вино, кровь и взгляд поэта проходят в фильме лейтмотивом. Гранаты появляются в эпизоде с турецкими банями, затем в сцене, где Саят-Нова, сидя с раскрытой книгой, наблюдает, как монахи с аппетитом поедают сочные гранаты. Гранат появляется также на орнаменте покрывала в сцене, в которой поэт видит вещий сон, как умирает его любимая женщина. В заключительной киноглаве фильма «Смерть поэта», как и в начале фильма, вновь возникает насыщенный красный цвет — из-под стен монастыря вытекает, расплзается кровавое пятно, обтекая вонзенный в землю кинжал. Кадры фильма, насыщенные выразительным колоритом, необычными объектами и различной фактурой, создают ощущение фрагментарности, калейдоскопичности, коллажности, но при этом плавного перетекания одного визуального образа в другой, постоянной трансформации происходящего на экране. Образ граната в картине выступает как символ взаимосвязи вещей и явлений, существующих в нашем мире. Сам Сергей Параджанов объяснял притягательность для него этого визуального образа тем, что, по его мнению, гранат — самый гармоничный из всех созданных природой плодов, в нем ощущается античная красота, для которой характерно гармоничное сочетание единства и разнообразия — удивительно красивое содержимое граната представляет собой нечто целое и при этом каждое зернышко содержит отдельную жизнь [7].

Именно живописность, орнаментальность и коллажность, характерные для последних работ С.Параджанова, переводят конкретное кинематографическое изображение в символическую и метафорическую плоскость, создавая необычную вибрирующую образность. Параджанов формирует на экране такое визуальное пространство, в котором все эстетизировано, но при этом в фильме доминирует принцип минимизации, устранения всего лишнего, отвлекающего от созерцания сакрального мира.

Андрей Тарковский, наоборот, считал, что живописность вступает в противоречие со спецификой киноискусства и добиваться изобразительной гармонии на экране в передаче цветового мира следует путем строгого отбора, не смешивая задачи, стоящие перед живописью и кино, поскольку «смысл живописной композиции в том, что перед нами имитация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать иллюзию времени. Создание живописной композиции ведет к разрушению кинообраза» [8, с. 52–3].

Говоря о «живописной композиции», А.Тарковский имел в виду в том числе излишнюю и нарочитую цветовую символику, неизбежно придающую кадру статуйность и законченность. При создании фильма художник, оператор тоже идут

по пути отбора, создания на полотне необходимой цветовой гармонии и точно так же, как живописцы, стремятся организовать нужное цветовое пространство кадра, но при этом они должны помнить, что каждый отдельный кадр — это лишь часть общего пространства кинематографической сцены или эпизода. Поэтому, несмотря на то что зимние кадры из фильма С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964) и из фильма А. Тарковского «Зеркало» (1974) напоминают нам полотна Питера Брейгеля Старшего, а многие кадры «Отсчета утопленников» / *Drowning by Numbers* (Великобритания — Нидерланды, 1985) имитируют световое и цветовое решение картин любимого художника Питера Гринуэя Пауля Рубенса, а его кинонатюрморты невольно рождают ассоциации с полотнами Ф. Снейдерса и «малых голландцев», эти кадры в контексте киноповествования не воспринимаются как нечто фальшивое или вычурное.

Современные компьютерные технологии позволяют не только имитировать живописную манеру того или иного художника, но и создавать особое, условное кинематографическое пространство в соответствии с драматургическим замыслом авторов. В фильме «Куда приводят мечты» / *What Dreams May Come* (режиссер Винсент Уорд, США, 1998) это сконструированный на основе предкамерного пространства красочный, живописный мир, как будто созданный множеством мелких мазков кисти. Герой не может забыть свою покойную жену, которая была художницей, и попадает в пространство оставленных ею картин. В «Воображариуме доктора Парнаса» / *The Imaginarium of Doctor Parnassus* (режиссер Терри Гиллиам, Великобритания — Франция — Канада, 2009) драматургия построена на столкновении реального и воображаемого мира. И если реальный мир передается в привычном для зрителя цвете, то попадая в воображаемый мир, в котором реализуются все их желания, герои видят его необычным, красочным и в чем-то напоминающим ожившие картины сюрреалистов.

Функциональность цвета в кино

Цвет, являясь феноменологической категорией, благодаря своим физическим информационным признакам играет немаловажную роль в сложном процессе формообразования и перцепции зримого образа и пространства в целом. Цвет также обладает собственной массой и силой излучения и придает плоскости иную ценность, чем линии [9].

Так же, как и в реальной жизни, цвет на экране дает объекту дополнительную атрибутивную характеристику, а также может выступать в качестве одной из характеристик персонажа и окружающего его пространства. Притом что основную визуальную информацию несет общий облик объекта, его конфигурация, размеры и соотношенность с другими объектами (именно поэтому мы адекватно воспринимаем черно-белые снимки и монохромное киноизображение), цвет при восприятии фильма нередко позволяет нам быстро ориентироваться в экранном пространстве и времени: голубизна неба свидетельствует о хорошей, ясной погоде, красное небо — о том, что мы наблюдаем закат, желтая и красная листва — о том, что наступила осень. Нередко мы быстро определяем те или иные объекты именно по их цветовым характеристикам — сразу узнаем персонаж фильма по цвету его одежды или цвету волос, выделяем из вереницы автомобилей именно тот самый красный

или синий автомобиль, на котором герой несется по городу, по цвету сразу узнаем дом, где он живет, и т. д. Атрибутивным элементом может служить также цветная деталь туалета, как, например, ярко красный шарфик героини мюзикла «Мамма Мия!» / *Mamma Mia!* (режиссер Филлида Ллойд, США — Великобритания — Германия, 2008), позволяющий сразу узнать ее даже на дальнем плане, бордово-рыжий цвет волос героини в фильме «Вечное сияние чистого разума» / *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (режиссер Мишель Гондри, США, 2004) и т. п. Это может быть также цвет одежды, который выделяет тех или иных персонажей из их окружения: в картине «Шаг вперед» / *Step Up* (режиссер Энн Флетчер, США, 2006) синяя одежда главных героев сразу выделяет их на фоне молодежной компании в костюмах черных и серых тонов.

С помощью цвета может передаваться ощущение исторического или социального времени — фильмы о недавних исторических событиях нередко снимаются в черно-белом варианте или в приглушенной цветовой гамме (еще и по той причине, что хроникальные кадры, запечатлевшие события Первой и Второй мировых войн, в основном были сняты на черно-белую пленку).

Благодаря использованию современных технологий при создании фильмов о событиях, от которых нас отделяет полвека, нередко снимается сначала цветное изображение, а затем, чтобы передать дух времени, цветовые характеристики приглушаются до предела. Так, в большинстве эпизодов фильма Алексея Германа-младшего «Гарпастум» (2005), рассказывающего о периоде Первой мировой войны, с целью передать аромат эпохи изображение стилизуется «под старину» — в картине доминирует сепия. Приглушенный характер носит цветовая гамма и в фильме Алексея Учителя «Космос как предчувствие» (2005), рассказывающем о 1950-х годах, а в телесериале «Ликвидация» (режиссер Сергей Урсуляк, 2007), повествующем о послевоенных годах, насыщенность цвета вообще сведена к минимуму.

Часто изменение цветовой тональности делается для того, чтобы зритель визуально ощутил переход в иное пространство-время. Этот прием активно использовал еще Дэвид Уорк Гриффит в своем знаменитом фильме «Нетерпимость» / *Intolerance* (США, 1916): он попытался отделить каждую из четырех перемежающихся историй, происходящих в разные эпохи (падение Вавилона, страсти Христа, Варфоломеевская ночь, современный сюжет), тем, что тонировал каждый эпизод из разных эпох в разные цвета.

В одном из первых цветных фильмов «Волшебник страны Оз» / *The Wizard of Oz* (режиссер Виктор Флеминг, США, 1939) драматургия строилась на столкновении привычного окружающего героиню пространства и пространства фантазийного: реальное пространство — ранчо, где проживает Дороти, снято в черно-белом варианте, а сказочный мир, в котором она оказывается, — ярко-красочный и откровенно условный, как театральная декорация (все съемки по новой, очень сложной технологии трехцветного «Техниколора» производились в огромном кинопавильоне).

В некоторых цветных фильмах флешбэки с воспоминаниями героя фильма о прошлом снимаются в черно-белом варианте, реже, наоборот, цветной флешбэк с событиями прошлого включается в монохромное изображение. Интересный перцептуальный эффект производят сцены из цветных фильмов о начале XX в., в которых фотограф на старинном фотоаппарате делает снимок, после чего на экране

появляется застывшее черно-белое изображение персонажей, — режиссер как бы дает возможность зрителю наглядно ощутить тот исторический отрезок, о котором повествуется в фильме.

С помощью цвета в фильме могут быть обозначены разные экранные хронотопы и разное художественное пространство. Цветовой образ фильма «Маленький Будда» / *Little Buddha* (режиссер Бернардо Бертолуччи, Италия — Франция — Лихтенштейн — Великобритания, 1993) строится на контрастном визуальном сопоставлении двух экранных хронотопов: современные эпизоды сняты в монохромной, голубоватой тональности, мифологические сцены многоцветны, но при этом в них преобладает теплый колорит с доминированием оранжевых тонов.

В известном фильме «Мужчина и женщина» / *Un homme et une femme* (режиссер Клод Лелуш, Франция — США — Великобритания, 1966) сочетание цветных и монохромных кадров носит прихотливый характер: воспоминания героини о ее погибшем муже — цветные, воспоминания героя о его профессии автогонщика и о смерти жены — монохромные, события же, происходящие в «настоящем», могут быть как цветными, так и монохромными в зависимости от характера эпизода. Следует заметить, что такое цветовое решение фильма было обусловлено, как это часто бывает в кино, чисто производственными проблемами. После неудачного дебюта К. Лелуша в игровом кино кинокомпания «Les Films 13» выделила на его очередной фильм «Мужчина и женщина» столь малые средства, что снять картину на цветной пленке не представлялось возможным — пришлось прибегнуть к смешанному монохромно-цветному решению, поскольку черно-белая пленка стоила дешевле. Аналогичная история произошла с созданием фильма «Мой друг Иван Лапшин» (режиссер Алексей Герман, 1984), только в этом случае все было наоборот — режиссер категорически не хотел снимать фильм в цвете, на чем настаивало Госкино. В конечном итоге решено было снимать на цветной пленке, а потом сводить цвет в кадре к минимуму. На деле же все было снято на черно-белой кинопленке. Потом часть эпизодов была отпечатана на цветной пленке, и это создало ощущение, схожее с рассматриванием старых фотографий, тонированных в синеватый, красноватый или светло-коричневый (сепия) тон.

Окрашивание фрагментов фильма в тот или иной цветовой тон определяется прежде всего драматургией эпизода и нередко имеет символический или метафорический смысл в зависимости от контекста. В фильме «Тени забытых предков» (режиссер Сергей Параджанов, 1964) окраска изображения в красный цвет передает субъективное восприятие героя, в голову которого вонзился топор. Красный цвет постепенно заполняет все пространство кадра, передавая ощущение приближающейся смерти. В фильме «Освобождение: Огненная дуга» (режиссер Юрий Озеров, 1969), финальный эпизод столкновения двух танковых армий, переходящий в рукопашную схватку танкистов, выбравшихся из горящих танков, окрашен в алый цвет, символизируя ад войны. В фильме же Алана Паркера «Пинк Флойд: Стена» / *Pink Floyd: The Wall* (США, 1982) изображение полностью окрашивается в красный цвет в сцене любовной страсти.

Для обозначения разных хронотопов цветное изображение может не только сменяться монохромным или менее насыщенным по цвету. В отдельных случаях, когда необходимо обозначить разные временные периоды, в фильме могут сосуществовать несколько сюжетных линий, каждая из которых имеет свое колористиче-

ское решение. Так, в «Загадочной истории Бенджамина Баттона» / *The Curious Case of Benjamin Button* (режиссер Дэвид Финчер, США, 2008) три хронотопа (действие в одном из них происходит в актуальное время, в другом — в период недавнего прошлого, в третьем — в далеком прошлом) имеют различный колорит. Эпизоды, происходящие в настоящем, решены в обычной гамме, передающей все многоцветие окружающего мира. При показе событий прошлого доминирует сепия. Воспоминания же о далеких событиях решены полностью в монохромной и слегка размытой черно-белой гамме. В этом случае используется как функциональная роль цвета, помогающего зрителю быстро воспринимать каждый из трех хронотопов, так и эмоциональное воздействие цветового решения эпизодов.

Общее колористическое решение фильма и каждого эпизода также в значительной мере зависит от драматургической задачи и жанровой принадлежности картины: фильм, созданный в жанре фэнтези, легенды или мифа, допускает не только условное световое решение, но и более условное цветовое наполнение. Так, в фильме «Герой» / *Ying xiong* (режиссер Чжан Имоу, Гонконг, КНР, 2002) художественное пространство, в котором существует каждый из двух кланов, не просто решено в разной цветовой гамме, но доминирующий цвет имеет при этом разные оттенки: в эпизодах с доминантой красного герои одеты в пурпурные, алые или розовые одежды, в декорациях также доминируют эти цвета; в экранном пространстве, решенном в холодной тональности, используются декорации и одежды синих и голубых тонов, а эпизоды, происходящие на фоне далеких гор, решены в серо-голубых тонах. Белый цвет в этом фильме — знак социального положения персонажей, в древнем Китае он символизировал низкое происхождение человека: в эпизоде, когда чиновник высокого ранга встречает на пути прохожего, простолюдин облачен в белую одежду.

Изменение цветовой гаммы может быть продиктовано драматургическим решением, в частности стремлением изобразить на экране субъективное восприятие героя. В фильме «Машинист» / *El Maquinista* (режиссер Брэд Андерсон, Испания — США, 2004) доминирующая в фильме почти монохромная тональность перемежается цветными кадрами с целью передать визуальное восприятие измученного бессонницей и комплексом вины героя. В картине «Тренировочный день» / *Training Day* (режиссер Антуан Фукуа, США — Австралия, 2001) герой фильма, молодой полицейский, которого обманым путем заставили покурить сигарету с «травкой», после выкуренной «дури» видит собеседника уже в зеленоватом тоне, а в кадре, снятом с другой стороны, через восприятие напарника, лицо молодого копа имеет обычный, реалистический цвет. Сегодня подобные условные приемы, передающие субъективное восприятие персонажа или позволяющие сразу определить то или иное пространство, адекватно воспринимаются зрителем, уже привыкшим к такого рода изобразительным кодам.

Эмоционально-эстетическое воздействие цвета

Монохромное изображение используется сегодня в кино крайне редко, обычно в том случае, когда режиссер хочет таким образом усилить ощущение достоверности происходящего на экране. По крайней мере ряд режиссеров, отказываясь от цвета в фильме, мотивируют этот прием именно такими соображениями: «Когда

Питера Устинова спросили на телевидении, почему он снял “Билли Бедда” черно-белым, а не цветным, он ответил, что ему хотелось, чтобы фильм был правдоподобнее» [10, с. 88]. Аналогичное мнение относительно монохромного экранного изображения высказывал А. Тарковский: «Вообще психология нашего восприятия такова, что черно-белое изображение воспринимается как более правдивое, реалистичное, чем цветное. Хотя, казалось бы, должно быть наоборот» [8, с. 53]. Ф. Феллини также считал, что зрительское воображение при восприятии черно-белого фильма работает гораздо активнее: «В этом смысле черно-белая гамма предоставляет более широкий простор фантазии. Я твердо уверен в том, что, посмотрев хороший черно-белый фильм, многие зрители, если их спросить о его хроматической стороне, могли бы ответить: “Прекрасные краски”, ибо каждый человек наделяет зрительные образы теми цветами, которые носит в себе и которыми по собственному желанию раскрашивает виденное на экране» [11, с. 243]. То есть в данном случае речь идет о подключении воображения зрителя, основанного на его повседневном опыте. Тем не менее подавляющее большинство фильмов снимаются в цвете, и их создатели активно используют знания о создании единого колорита и восприятии зрителем различных цветов и их сочетаний.

О психофизиологическом воздействии на реципиента чистых цветов написано немало работ, поэтому, не останавливаясь подробно на этой теме, отметим лишь, что, несмотря на национальные, религиозные и другие различия, большинство людей воспринимают эти цвета достаточно одинаково. Известный исследователь исторической семантики цвета Мишель Пастуро констатирует, что, несмотря на значительные перемены в обществе, включая появившиеся новые медийные технологии, субъективные характеристики восприятия чистых цветов «от поколения к поколению <...> не менялись. И в 1890-м, и в 1930-м, и в 1970-м, и в 2010-м г. респонденты самым любимым цветом называли синий (40–50 %); за ним следует зеленый (15–20 %); далее, с небольшим отставанием, красный (12–15 %). Затем с большим отрывом идут белый, черный и желтый (3–6 %). Что касается “второстепенных” цветов (розовый, оранжевый, серый, фиолетовый и коричневый), им достаются лишь жалкие крохи» [12, с. 138].

Этот вывод подтверждают и результаты современных психофизиологических экспериментов. Восприятие цвета реципиентом в таких опытах определялось как количественными показателями (изменение давления, частоты пульса и другие характеристики), так и качественным (описание реципиентами их ощущений и эмоций).

Синий действительно оказался для большинства испытуемых любимым цветом, создающим ощущение покоя и надежности. Однако изменение в насыщенности синих оттенков — от небесно-голубого до темно-синего — вызывает разные эмоции: если голубой ассоциируется с мечтанием, грезами (вспомним выражение «голубая мечта»), то сдвиг оттенка в сторону темно-синего заставляет воспринимать синий уже как выражение чего-то загадочного, таинственного — не зря маги и волшебники предпочитали одежды темно-синего цвета.

Зеленый также был признан большинством опрошенных любимым цветом. Если исходить из места и роли зеленого цвета в реальной действительности, то такое предпочтение понятно: окружающий нас зеленый мир растений, как правило, не таит никакой опасности и вызывает ощущение свежести, обновления.

Нетрудно было предвидеть, что наиболее активно воздействующим на эмоции цветом для большинства испытуемых окажется красный. Физиологически это объясняется тем, что длинные световые волны быстрее всего воспринимаются зрением, а сильное эмоциональное воздействие этого цвета, вероятно, связано с тем, что в нашем сознании он связан с солнцем, огнем, кровью. Оттенки красного способны пробудить разные ассоциации и чувства — от возбуждения и агрессивности до умиротворения и нежности.

Желтый цвет — самый светлый и радостный. Тем не менее очень малое количество опрошенных назвали его своим любимым, возможно, потому что по сравнению с другими цветами желтый имеет ограниченное количество оттенков и градаций и даже небольшая добавка другого чистого цвета к желтому способна сдвинуть характер его восприятия.

Основная группа трех чистых хроматических цветов — желтого, красного и синего — представляет собой самый большой цветовой контраст. Такое сочетание редко используется в реалистической живописи и кино, но способно производить эффектное впечатление в фильмах условного характера, например в киномузикалах.

Изменение цветового оттенка в значительной мере определяет амбивалентность восприятия того или иного цвета, что очень важно, когда речь идет о символике цвета, о чем более подробно будет сказано ниже. В целом же «цвет способствует решению ряда сложных визуальных задач, таких как сегментация объектов, восприятие формы и глубины сцены, восприятие контуров, обнаружение, идентификация и запоминание объектов, восприятие движения сложных объектов, признание теней» [13]. Но главное — цвет способен становиться существенным компонентом драматургии фильма, если его авторы учитывают психологическое воздействие на зрителя цветов и их сочетаний.

Опыт мировой живописи убедительно продемонстрировал, что основные качества цвета — тон, светлота, насыщенность — связаны с характером освещения и его интенсивностью: уменьшение или увеличение яркости попадающего на объект света в значительной степени способствует изменению цветового тона, а значит, и характера его восприятия зрителем. Задача оператора, как и живописца, — передать на экране все богатство цветовых оттенков, используя для этого цветовые характеристики объекта и характер освещения в соответствии с драматургической задачей и тонко чувствуя цветовую нюансировку. «В природе... вообще нет ни белого, ни черного, — считает В. Н. Железняков, — а есть только длинный ряд поверхностей с разными коэффициентами отражения и большой диапазон освещенностей» [14, с. 68]. Сочетание разнообразных вариантов освещенности с отражательной способностью объектов, плюс рефлексы и блики, даже при ограниченных возможностях киноплёнки или электронного носителя, способно передать достаточно широкий интервал яркостей и цветовых характеристик, важных для создания атмосферы действия и нужного настроения.

Цвета той части спектра, где доминируют сине-фиолетовые составляющие солнечного света, принято определять как *холодные*, а цвета красно-оранжевой части спектра — как *теплые*. Подобное определение цветовых тонов, очевидно, связано с повседневным опытом человека: теплое ассоциируется у нас с оранжевым солнцем и красным пламенем, холодное — с бездонным голубым небом, синей толщей воды и т. п.

В реальном пространстве тональность очень удаленных от наблюдателя объектов выглядит более холодной, чем более близких объектов — это происходит в результате плотности воздушного слоя. В живописи и кино этот эффект творчески используется для усиления ощущения перспективы и создания иллюзии глубины пространства. Объекты, в окраске которых доминируют теплые цвета, воспринимаются на плоскости как расположенные ближе к зрителю, в то время как объекты холодных тонов, наоборот, как удаленные. Не зря художники, работающие в области визуальных искусств и дизайна, называют поверхности, окрашенные в теплые тона, «выступающими», а окрашенные в холодные тона — «отступающими». Зная эту закономерность, художники и операторы для усиления ощущения глубины пространства часто стараются насытить передний план теплыми тонами, а фон сделать голубоватым или зеленоватым. В массовой голливудской продукции сочетание *orange & teal* (оранжевый и зеленовато-голубой), нередко создаваемое сегодня на компьютере, стало своего рода штампом, поскольку используется постоянно, особенно при съемке сцен в низкой тональности, т.е. в условиях малой освещенности.

Существование дополнительных цветов (*complementary colors*) было обнаружено еще Исааком Ньютоном, который установил, что оптическое смешение некоторых пар цветов может давать ощущение белого, точнее нейтрально серого, цвета. Современные опыты показали, что дополнительными по отношению друг к другу следует считать следующие цветовые пары: пурпурный — зеленый, желто-зеленый — фиолетовый, желтый — синий, оранжевый — голубой, красный — голубовато-зеленый. Все эти как будто чисто теоретические знания оказываются исключительно важны при использовании их для цветовой организации кинокадра.

Сочетание дополнительных цветов не только создает хроматический контраст, доставляющий зрителю эстетическое удовольствие, но и способно усиливать «звучание» того или иного цвета. «Два дополнительных цвета образуют странную пару. Они противоположны друг другу, но нуждаются один в другом. Расположенные рядом, они возбуждают друг друга до максимальной яркости» [9, с. 24].

В наибольшей степени это проявляется тогда, когда какое-либо цветовое пятно или объект находятся на более обширном фоне дополнительного цвета. Алый выглядит гораздо насыщеннее на зеленом, желтый — на синем и т.д. В первых кадрах фильма «Древо желания» (режиссер Тенгиз Абуладзе, 1976) луг, где лежит умирающая лошадь, заполнен тюльпанами, алый цвет которых на фоне зеленой травы приобретает еще более насыщенный, кровавый, цвет. В фильме «Жизнь Пи» / *Life of Pi* (режиссер Энг Ли, США — КНР, 2012), действие которого происходит преимущественно в открытом море, у героя картины, находящегося в лодке, можно видеть ряд вещей, окрашенных в желтый цвет, отчего они резко выделяются на фоне синих волн, подчеркивая оторванность героя от родной ему среды.

Особенно важно использование эффекта дополнительных цветов в том случае, когда речь идет о гармонизации экранного изображения: если в пространстве кадра доминирует какой-то один цветовой тон, то он, как правило, уравновешивается небольшим пятном дополнительного к этому тону цвета, обычно большей интенсивности. Так, в фильме «Пределы контроля» / *The Limits of Control* (режиссер Джим Джармуш, США — Япония, 2009) доминирующий в одной из сцен приглушенный голубоватый тон гармонизируется оранжевым абажуром лампы, а в филь-

ме «Амели» / *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (режиссер Жан-Пьер Жёне, Франция — Германия, 2001), где в целом доминирует зеленоватая гамма, в кадре можно часто видеть объект ярко-красного цвета.

Любопытный оптический эксперимент с дополнительными цветами провел замечательный оператор и педагог В. Н. Железняков. Он использовал эффект совмещения двух дополнительных (комплиментарных) цветов, освещая лицо одновременно источниками света с голубым и оранжевым фильтрами небольшой плотности. В результате точного оптического смешения этих цветов лицо персонажа получилось максимально приближенным к естественному цвету, а свето-цветовая моделировка сделала портрет живым и выразительным [15, с. 92].

Соотношение объекта и фона часто формируется в кадре за счет гармоничного или контрастного тонального соотношения объекта и фона. Так, объект, имеющий насыщенный цвет, активно выделяется на монохромном фоне, а объект, лишенный яркой цветовой характеристики, наоборот, будет сразу замечен на многоцветном фоне. Поскольку в реальной среде человеческий глаз способен при контрастном освещении воспринимать шкалу яркостей в пределах 300:1 и более, а любые носители визуальной информации способны передавать на плоскости интервал яркостей, не превышающий 60:1, то кинооператорам надо обладать большим мастерством, чтобы передать на экране иллюзию реального цветного мира.

Создатели реалистического фильма стараются передать естественные цвета снимаемых объектов, однако при этом прилагают усилия, чтобы в пределах кадра или сцены была единая цветовая гамма. И хотя каждый режиссер, художник и оператор вносят в изображение свое субъективное ощущение и восприятие, предпочитая то или иное сочетание красок, тем не менее при определении цветовой гаммы фильма, сцены и кадра они непременно учитывают физиологические и психологические особенности восприятия цвета объектов и сочетания цветов зрителем.

Любопытно замечание Альфреда Хичкока, касающееся принципа драматургии цветового решения фильма. «Цветные фильмы ставят перед нами множество проблем, — говорил он. — Резкие крайности, например, вызывающая роскошь или удручающая бедность изображаются на экране без особых трудностей. Но когда нужно показать обыкновенное жилище, реалистическую декорацию создать очень трудно, трудно остаться точным» [16, с. 70]. Действительно, визуальная трактовка социальных пространств, упомянутых А. Хичкоком, представляет собой две крайности цветового решения. В первом случае режиссер и художник фильма имеют дело с богатством и бытовым гедонизмом, во втором же — с предельной аскетичностью быта низших слоев общества, где доминируют серые и коричневые цвета, а хроматические оттенки сведены к минимуму. К тому же зрительская аудитория в основной своей массе имеет слабое представление о «вызывающей роскоши» и «удручающей бедности», поэтому цветовое решение интерьеров богачей и бедняков может носить достаточно условный или обобщенный характер. Другое дело — создание гармоничной и при этом убедительной цветовой гаммы в локациях, знакомых зрителю из опыта повседневной жизни, ведь зритель невольно сопоставляет то, что видит на экране, с тем, что видит в жизни. Поэтому при цветовой коррекции создатели фильма озабочены в первую очередь адекватностью цветопередачи лиц персонажей, в какой бы общей цветовой тональности ни решался тот или иной кадр. Лишь иногда в реалистических фильмах используется изменение цвета

лица — для усиления экспрессивности изображения. Это может быть оправданная подсветка лица каким-то цветом, если действие сцены происходит в баре, на дискотеке, на улице (в ночном эпизоде фильма «Конформист» / *Il Conformista* / режиссер Бернардо Бертолуччи, Италия — Франция — ФРГ, 1970/ свет фонарей и витрин делает человеческие лица почти синими). В фильме «Дылда» (режиссер Кантемир Балагов, 2019) лица актеров в большинстве интерьерных сцен специально подсвечены приборами с желтым или желто-оранжевым фильтром, что в сочетании с синим цветом на фоне и в одежде героев вызывает ощущение беспокойства и тревоги.

Цветовое решение фильма или эпизода тесно связано с общим светотональным рисунком: в кадрах, снятых в высокой тональности, цвета, как правило, яркие, насыщенные, в то время как низкая тональность, т. е. малая освещенность, сводит цветность объекта к минимуму. Обычно сцены, в которых происходят драматические события, снимаются с использованием либо контрастного, либо приглушенного освещения, чтобы усилить эмоцию страха, томительного ожидания или передать ощущение таинственности. В «Ведьме из Блэр» / *The Blair Witch Project* (Дэниел Мирик и Эдуардо Санчес, США, 1999) для усиления драматической напряженности используется постепенно нарастающий контраст в колористическом решении фильма. В первых эпизодах, где студенты с кинокамерой веселой гурьбой отправляются в лес, все пространство заполнено яркими красками, вызывающими положительные эмоции. По мере же развития действия краски тускнеют, освещенность становится все ниже, вызывая у зрителя эмоцию страха и ожидания чего-то ужасного и таинственного.

Иногда создатели фильма сознательно нарушают сложившийся стереотип — драматическую или трагическую сцену снимают в высокой тональности и в среде, насыщенной яркими красками. В фильме «Бог ей судья» / *Leave Her to Heaven* (режиссер Джон Стал, США, 1945) шокирующая сцена происходит в яркий солнечный день на красивом озере, окаймленном живописным пейзажем: героиня, ревнующая своего мужа к его больному брату, которому тот уделяет большое внимание, видя, как плавающий мальчик начинает тонуть, не спешит к нему на помощь, а сидя в лодке спокойно наблюдает, как он уходит под воду. То, что это событие происходит в пространстве, где царит гармония природы, усиливает степень бесчеловечности и внутреннего уродства героини.

Символика цвета

При определении цветовой гаммы фильма или эпизода режиссер, художник и оператор исходят прежде всего из стоящей перед ними драматургической задачи, учитывая психофизиологическое восприятие цветовых сочетаний зрителем и особое смысловое и эмоциональное наполнение, которое цвет имеет в культуре каждого народа. «Многие вещи трудно перевести на язык слов, но они зато очень просто и ярко выражаются на языке пластики и живописи, — рассказывает о своей работе с цветом известный оператор и режиссер Юрий Ильенко. — Цвет, например, может быть даже источником информации. Именно цвет был главным выразительным средством в эпизоде “Добыча клада” в фильме “Вечер накануне Ивана Купала” (1968). Переходы от пепельно-мертвого к золотому и потом к кроваво-красному цвету как раз и должны были раскрыть то, что я хотел этим эпизодом выразить» [17, с. 234].

Далее Ю. Ильенко объясняет принцип цветового решения эпизода: лишенный цветности серый, пепельный цвет должен был означать в этом эпизоде потерю человеческого лица, потерю совести; золотисто-желтый цвет передавал идею ослепления найденным сокровищем, взрыв тщеславия и эгоизма; красный же символизировал кровь, расплату, отмщение.

Эта простая и понятная всем символика в данном случае определялась общей стилистикой фантастической, сказочной истории и всем контекстом конкретного эпизода, в котором вполне уместным оказалось именно такое колористическое решение. «Цвет здесь главенствует, но его главенство очень условно, потому что без соответствия его другим компонентам не было бы необходимой цветовой выразительности <...>. В другом случае, может быть, более уместным окажется цветовой аскетизм» [17, с. 234].

То есть символику цвета нельзя рассматривать вне контекста, в котором используется тот или иной цветовой акцент или цветовой лейтмотив, и жанровой принадлежности фильма, потому что окраска объекта в различных ситуациях и разном художественном пространстве может нести разное символическое наполнение.

Наиболее часто откровенное использование изобразительной символики встречается в фильмах, созданных в жанрах, где доминирует условность (сказка, притча, фэнтези, мюзикл). В китайском эпическом фильме «Герой» / *Ying xiong* (режиссер Чжан Имоу, Гонконг, КНР, 2002) каждая из трех новелл решена в цветовом ключе, несущем амбивалентную символику. В первой новелле доминирует красный цвет, символизируя страсть и в то же время ложь. Во второй новелле сине-голубой цвет олицетворяет веру и верность и в то же время заблуждение. Доминирующий в третьей новелле белый цвет более однозначен — здесь он связан с понятием истины, спокойствия, размышления.

В отличие от фильмов, в которых доминирует условность, в реалистических картинах для придания цвету символического звучания используются более тонкие приемы. Так, в фильме А. Хичкока «В случае убийства набирайте “М”» / *Dial M for Murder* (США, 1954) по мере развития сюжета незаметно меняется цветовая гамма одежды героини: в начале картины она одета в яркие веселые цвета, но как только дело начинает приобретать серьезный оборот, тона ее одежды становятся все более мрачными и почти монохромными. В «Конформисте» Б. Бертолуччи эпизоды, в которых показана фашистская Италия, сняты почти монохромно и очень контрастно, с минимумом цветовых акцентов, создавая ощущение замкнутого пространства даже при показе огромных залов. Когда же герой приезжает в Париж, который воспринимался в ту пору как символ свободной и настоящей жизни, цветовая гамма в фильме становится гораздо богаче. В фильме «Апокалипсис сегодня» / *Apocalypse Now* (режиссер Фрэнсис Форд Coppola, США, 1979), чередуя естественное освещение в эпизодах Вьетнама и искусственный свет, который привезли с собой американцы, оператор В. Стораро резко сталкивает теплые и холодные тона, желая тем самым визуальным образом передать идею конфликта двух разных культур, разных цивилизаций. В «Сталкере» (1979) А. Тарковского два диаметрально разных пространства также характеризуются с помощью цвета. Если начало путешествия героев показано во всем многоцветье окружающего их мира, то по мере того, как они приближаются к таинственной Зоне, цвета становятся все более тусклыми, а в кульминации-

онный момент прибытия их в «комнату» почти совсем исчезают. Такого эффекта оператору А. Княжинскому удалось достигнуть, отпечатав черно-белый негатив на цветной позитивной пленке под зеленоватым фильтром, в результате чего на экране возник как будто реальный, но при этом предельно странный мир, в котором все отвечало привычным объемам и очертаниям предметов, но при этом имело необычный колорит, создающий впечатление загадочности и ирреальности.

Особенности восприятия цвета в значительной мере определяются менталитетом конкретного народа, бытовым и культурным опытом зрителя и, конечно, конкретным историческим контекстом. Например, во фресках и росписях Древнего Рима доминировали всего четыре краски — желтая, красная, черная и белая, гораздо реже использовались другие тона, что было вызвано, вероятно, не только наличием тех или иных красителей. Мишель Пастуро выдвигает гипотезу, что римляне не использовали синий цвет потому, что он считался цветом варваров: у кельтов и германцев существовал обычай раскрашивать свои тела синей краской для устрашения врагов, и в Риме якобы одежды синего тона не носили по той причине, что они считались «признаком дурновкусия или были знаком траура, ассоциируясь со смертью и подземным царством» [18, с. 73]. Однако у Освальда Шпенглера на этот счет совершенно иное мнение. Он дает более глубокую трактовку цветовому предпочтению древних греков и римлян, полагая, что это определялось прежде всего особым восприятием античными художниками пространства, лишённого протяженности и глубины [19, с. 467]. По его мнению, художники Средневековья и особенно эпохи Возрождения, ощутив, что окружающее их пространство значительно раздвинуло свои границы, предприняли попытку передать глубину этого пространства, используя как линейную и воздушную перспективу, так и все богатство оттенков синей и зеленой красок.

Размышляя о связи цветовой символики с конкретным историческим периодом и об амбивалентности восприятия цвета в зависимости от определенного контекста, С. Эйзенштейн в статье «Вертикальный монтаж» приводит пример с образом золотого яблока. В Древней Греции яблоко было эмблемой любви (в те времена юноша подносил девушке в знак симпатии и поклонения не цветы, а именно этот фрукт), но в поэме Гомера золотое яблоко из символа любви превращается в «яблоко раздора», в символ несогласия, зависти и вражды, что влечет затем всевозможные беды. Эйзенштейн замечает по этому поводу: «Здесь интересна одна черта, свидетельствующая о действительно глубокой древности происхождения этих цветковых поверий: это амбивалентность придаваемых им значений. Состоит это явление в том, что на ранних стадиях развития *одно и то же представление, обозначение или слово означает одновременно обе взаимоисключающие противоположности*» (курсив авторский. — В. П.) [20, с. 220].

Амбивалентность цветовой символики, о которой говорит С. Эйзенштейн, наиболее активно проявляется при трактовке двух цветов — красного и желтого. Красный цвет в зависимости от контекста фильма или эпизода и оттенка может символизировать как опасность, приводящую в ужас (Гёте после взгляда на окружающую реальность через красное стекло, сказал, что так будет выглядеть мир в день Страшного суда), так и любовь, страсть (у многих народов символом этого чувства является алая роза). Уже в Ветхом Завете красный цвет в разной ситуации предстает по-разному: то как символ греха и разврата, то как знак карающей

десницы Божьего суда. При ослаблении интенсивности, превратившись в розовый, красный цвет уже связан с ощущением нежности и незащитности. То есть амбивалентность цвета, заставляющая воспринимать тот или иной имеющий окраску объект в совершенно противоположном привычному его восприятию смысле, возникает чаще всего благодаря определенному изменению цветового оттенка. Как точно подметил французский ученый XIX в. Фредерик Порталь в книге «Символика цвета в Античности и в Средние века», в «Средние века <...> один тон, который в древности выражал *одновременно обе противоположности*, здесь уже “рационализован” и переходит в различие двух оттенков, из которых каждый обозначает *только одну* определенную противоположность» (курсив авторский. — В. П.) (цит. по: [20, с. 220]).

Например, уже упомянутый ярко-желтый, золотистый цвет обозначает в христианской символике слияние души с Богом, а также символизирует верность и постоянство. Переходя в просто желтый, он приобретает противоположное значение и символизирует уже духовную измену. На бытовом уровне существует аналогичная трактовка цветовых оттенков желтого: желто-золотистый цвет символизирует любовь, постоянство, мудрость (золотое кольцо — знак верности), желтый цвет символизирует непостоянство или зависть (желтые цветы обычно воспринимаются как знак измены или разлуки). В английском языке желтый — *yellow* — имеет в разговорной речи второе значение — ревнивый (очевидно, по созвучию со словом *jealous* — «ревнивый»).

Поскольку желтый цвет является светлым, он легко подвергается изменению даже при небольшом добавлении к нему иного цвета. При добавлении красного он становится желто-оранжевым либо красно-оранжевым. Золотой цвет представляет собой вариант желтого цвета — он лучистый и как будто вибрирующий. Художники прежних веков для того, чтобы придать объекту неземной характер, часто использовали в живописи золото, а золотой нимб над головами был символом святости, духовного озарения, отблеска небесного света. Изменение насыщенности желтого, как уже было сказано, сразу же меняет характер восприятия этого цвета. На картине Джотто «Поцелуй Иуды» и в «Тайной вечере» Гольбейна одежда Иуды имеет приглушенный желтый тон, как бы символизируя измену и предательство.

Подобного рода амбивалентность, изменение восприятия цвета в результате его соседства с другими цветами либо в зависимости от конкретного контекста, присуща в той или иной мере всем цветам. Скажем, зеленый цвет, ассоциирующийся у большинства людей с весной или летом и считающийся символом надежды и обновления, сместившись в сторону синего, приобретает мрачноватый, настораживающий оттенок. Недаром в древнегреческом театре темно-зеленый тон символизировал безнадежность и отчаяние, ассоциируясь, вероятно, с морской пучиной. Цитируемый С. Эйзенштейном Ф. Порталь склонен считать, что зеленый цвет, с одной стороны, может восприниматься как цвет возрождения души и цвет мудрости, а с другой — это цвет морального падения и безумия (вспомним шекспировскую фразу о ревности — «чудовище с зелеными глазами»).

Символика цвета тесно связана с конкретным историческим периодом, конкретным народом, его традициями и верованиями. Если в «Закате Европы» Освальд Шпенглер рассматривает голубой и зеленый как католический цвет пространства, передающий нечто трансцендентальное, «фаустовское» [19, с. 467], то

Максимилиан Волошин в статье «Чему учат иконы?», написанной за четыре года до «Заката Европы», размышляет о том, как различное использование красок католическими и православными художниками передает их различное восприятие пространства и мира в целом: «У красок есть свой определенный символизм, покоящийся на вполне реальных основах. Возьмем три основных тона: желтый, красный и синий. Из них образуется для нас все видимое: красный соответствует цвету земли, синий — воздуха, желтый — солнечному свету. Переведем это в символы. Красный будет обозначать глину, из которой создано тело человека — плоть, кровь, страсть. Синий — воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Желтый — солнце, свет, волю, самосознание, царственность. Дальше символизм следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному — это смешение желтого с синим, света с воздухом — зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды <...>. Лиловый и желтый характерны для европейского средневековья: цветные стекла готических соборов строятся на этих тонах. Оранжевый и синий характерны для восточных тканей и ковров. Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное, мистическое чувство. Почти полное отсутствие именно этих двух красок в русской иконописи знаменательно! Оно говорит о том, что мы имеем дело с очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма» [21, с.292–3]. Таким образом, символика цвета может определяться ассоциациями, связанными с реальными цветами природы, но при этом носить условный, метафорический характер.

Наполненность того или иного цвета особыми смыслами имеет сложный, опосредованный характер, поскольку может быть связана с различными мифами, верованиями, а также с определенными личными ассоциациями и установками. Иногда символика цвета представляет собой скорее своего рода метонимию какого-то понятия или явления. Например, во времена французских королей сочетание золотого (желтого) и черного принято было считать королевским цветом, т. е. символом власти. (Сегодня аналогичное сочетание используется как эмблема, а фактически как символ фирмы «Билайн».) Иногда какой-то цвет наполняется символическим смыслом в результате определенных событий. Например, политическая символика белого и красного возникла после войны Алой и Белой Розы (так именовались бесконечные стычки Ланкастерской и Йоркской династий, имевших в гербе эмблемы с белой и красной розами). С тех пор красный и белый цвета начинают восприниматься как две противоборствующие идеологии.

Вместе с тем существуют более или менее устойчивые стереотипы восприятия чистого, локального цвета, которые дошли до нас издревле и до сих пор свойственны многим людям. Так, белый цвет всегда считался символом чистоты, черный, наоборот, — цветом ночи, бездны, мрака, чего-то мистического. Красный в сочетании с черным во многих странах означает смерть, траур, скорбь. Но при этом у каждого народа есть и свои давно сложившиеся стереотипы символического восприятия цвета. Так, в Турции цвет траура — фиолетовый, в то время как в большинстве мусульманских стран, а также в Китае — это белый цвет. Красный цвет в большинстве восточных стран воспринимается как нечто позитивное, наполненное энергией. В Древнем Китае этот цвет символизировал успех, счастье, красоту, а также ассоциировался с кровью и означал жизненную силу и прием-

ственность поколений [22, с. 177–83], да и сегодня сохраняет схожую символику. В японском театре Кабуки красный цвет символизирует силу, храбрость, справедливость.

Конечно, восприятие цвета может носить сугубо субъективный характер. Это касается и символики цвета, и ассоциаций, которые способен вызвать у нас тот или иной цвет. Например, художник Василий Кандинский белый цвет воспринимал как глубокую, созидательную тишину, черный — как безысходное ничто, серый — как безнадежную неподвижность, красный — как нечто горячее, мятежное, могучее, фиолетовый — как остывший красный, коричневый — как воплощение твердости, оранжевый — как озаряющий все вокруг, синий — как отступающий, зеленый — как наиболее спокойный, пассивный, благотворно действующий на души усталых людей [23].

Иные представления о символике цвета у замечательного итальянского кинооператора Витторио Стораро, снявшего такие выдающиеся фильмы, как «Конформист», «Маленький Будда», «Последний император», «Апокалипсис сегодня»: «Черный цвет олицетворяет все бессознательное. За ним следует красный — цвет крови, оранжевый — цвет теплых семейных отношений. Желтый символизирует осознание себя человеком. Зеленый — это процесс познания. Синий — сгусток разума, а точнее символ человеческого интеллекта. Индиго — это материальные ценности. Фиолетовый — символ заката человеческой жизни» [24, с. 95]. Именно этой цветовой символикой пользуется В. Стораро, работая над изображением фильма, хоть и не всегда столь буквально, как декларирует это на словах.

Однако все попытки связать определенный цвет с эмоцией, которую он должен вызывать у человека, носят в основном субъективный характер. Как утверждает В. Н. Железняков, «эмоцию надо искать не в особенностях цвета, а в особенностях сознания. Сам же цвет не имеет никакого первоначального смысла, здесь более уместны ассоциативные построения» [15, с. 72], и с этим нельзя не согласиться.

Поскольку кино имеет дело с конкретными визуальными образами, то в каждом отдельном случае цветовая трактовка экранного пространства зависит от драматургии фильма и от контекста каждого эпизода. «Приписывая цвету такое самостоятельное и самодовлеющее значение, отрывая цвет *от конкретного явления, которое именно и снабдило его сопутствующим комплексом представлений и ассоциаций, ища абсолюта в соответствии цвета и звука, цвета и эмоции, абстрагируя конкретность цвета в систему якобы безотносительно “в себе” действующих красок*, — замечает по поводу прямолинейного использования символизма цвета С. Эйзенштейн, — мы ни к чему не придем или, что еще хуже, придем к тому же, к чему пришли французские символисты второй половины XIX века» (курсив авторский. — В. П.) [20, с. 228].

В фильме «Александр Невский» (1938) С. М. Эйзенштейн убедительно продемонстрировал, как можно, используя светотональный контраст (сам Эйзенштейн считал «Александра Невского» цветовой картиной), изменить привычные понятия ассоциации, которые зритель привык соотносить с тем или иным цветом: «Достаточно сличить тему белого и черного цвета в фильмах “Старое и новое” и “Александр Невский”. В первом случае с черным цветом связывалось реакционное, преступное и отсталое, а с белым — радость, жизнь, новые формы хозяйствования. Во втором случае на долю белого цвета с рыцарскими облачениями выпада-

ли тема жестокости, злодейства, смерти (это очень удивило зрителей за границей и было отмечено иностранной прессой); черный цвет вместе с русскими войсками нес положительную тему — героизма и патриотизма» [20, с. 234].

«Белым рыцарем» во времена Средневековья называли рыцаря без страха и упрека, отстаивавшего идеалы добра и справедливости, поскольку белый цвет связан с чистой помыслов, с истиной, добродетелью. Черное же привычно ассоциируется у подавляющего большинства людей с чем-то мрачным, связанным с мраком и хаосом. С. Эйзенштейн радикально поменял привычные ассоциации, сдвинув их в иную метафорическую плоскость благодаря использованию иного понятийного ряда, тесно связанного с конкретным изображением. Тевтонские рыцари — агрессоры, завоеватели, несущие смерть, мучения и унижения (это показано в предыдущих эпизодах, связанных с покорением тевтонцами Пскова). Поэтому белые развивающиеся плащи и металлические рыцарские доспехи, выглядящие на фоне безбрежного снега и светлого неба призрачными и бестелесными, вызывают ассоциации с бездушным механизмом, несущим смерть и опустошение. Для зрителя, обладающего более обширной культурной памятью, эта ассоциация подкрепляется еще и знанием того, что в католической символике смерть, исчезновение человека часто связаны с белым цветом (католические кладбища обычно представляют собой четкие ряды надгробий белого цвета). Темные же армяки и зипуны русских на белом снегу смотрятся как контраст по отношению к белоснежной вражеской коннице, производя впечатление чего-то земного, теплого, надежного.

Цветное изображение в творчестве С. Эйзенштейна встречается лишь один раз — это цветная сцена пира опричников во второй серии «Ивана Грозного». Учитывая несовершенство первых цветных пленок, он использовал три доминирующих цвета — красный, черный и желтый — с целью передать ощущение зловещего веселья опричников, замышлявшейся измены и предчувствие трагического финала эпизода (последний снят уже в монохромном варианте). Желто-золотыми тонами обозначена тема власти (трон и одеяние царя), черным — угроза, предчувствие, темная сила (одежда опричников), красным — агрессивность, азарт, кровавый исход (красные отблески факелов, отдельные детали красного цвета).

Сегодня цветовая символика в реалистическом кино используется редко и передается чаще всего через конкретные детали. Например, в фильме Йоса Стеллинга «Стрелочник» / *De wisselwachter* (Нидерланды, 1986) через ряд эпизодов проходит лейтмотивом красный цвет как символ любви, притяжения женщины и мужчины (красное платье, губная помада, красные ягоды). В черно-белом фильме Стивена Спилберга «Список Шиндлера» / *Schindler's List* (США — Австрия — Польша, 1993) цветное изображение воспринимается как символическое контрастное противопоставление тому мертвящему миру насилия и жестокости, который несут нацисты. В начале фильма зритель видит цветные кадры со множеством горящих поминальных свечей, которых с каждым планом становится все меньше. Когда в кадре видна всего лишь одна свеча, фон за ней постепенно становится темнее и, наконец, делается совершенно черным, после чего свеча гаснет, но еще долго над ней вьется тонкая струйка дыма, которая через наплыв переходит в кадр с черным дымом, идущим из трубы паровоза. Далее следуют черно-белые кадры. Цвет появляется вновь лишь в финальном эпизоде: те, кого удалось спасти Шиндлеру,

идут по цветущему лугу, и возникший вдруг на экране цвет символизирует конец ужасов, возрождение жизни, возвращение нормальных человеческих отношений и благодарность тому, кто спас этих людей.

Цвет в фильме как спецэффект

Попытки искусственной окраски лишь части экранного изображения начали предприниматься еще на заре кинематографа. Подобно тому как черно-белые фотографии раскрашивались от руки специальными красками, точно так же некоторыми энтузиастами раскрашивался каждый кадр фильма. Если учесть, что размер кадрика был 18 × 24 мм, а скорость киноплёнки в ту пору — 16 кадров в секунду, то можно представить, сколько времени уходило на раскраску даже самого короткого фрагмента. Самые первые попытки добавления цвета в кино были приняты еще в начале 1890-х годов в киностудии Эдисона — кадрики раскрашивались там вручную анилиновыми красителями. Более широкое распространение получила технология раскраски «Патеколор», предложенная братьями Пате примерно в 1905 г.

Широко известный пример использования раскраски в художественных целях — раскрашенный С. Эйзенштейном красный флаг в финале черно-белого фильма «Броненосец «Потемкин»» (1927).

Сегодня цифровые технологии позволяют окрашивать отдельные объекты внутри кадра в любые цвета, сочетать черное-белое пространство с цветным и так далее, что оказалось востребованным прежде всего при создании фильмов с открытым доминированием условности.

В «Плезантвиле» / *Pleasantville* (режиссер Гэри Росс, США, 1998) сочетание черно-белой гаммы с локальными цветными объектами — часть драматургии фильма, носящей подчеркнуто условный, метафорический характер. Сочиненный некогда телевизионщиками город Плезантвилль (город удовольствий), в котором могут выполняться все желания человека, при переселении туда двух персонажей из времени нынешнего оказывается на деле не символом ностальгических «благодных пятидесятых», а городом с выхоленной, стереотипной и уныло однообразной жизнью. Это ощущение серости существования передано в монохромной, черно-белой гамме (что мотивировано еще и тем, что в те годы телевидение было преимущественно черно-белым). И лишь после того, как населяющие Плезантвилль люди под влиянием пришельцев из будущего начинают реализовывать не общепринятые, обязательные для всех вкусы и интересы, а свои собственные желания и способности, окружающее их пространство постепенно становится многоцветным. По мере происходящей в восприятии персонажей метаморфозы часть действующих лиц и окружающие их объекты становятся окрашены в соответствующие цвета, притом что остальное пространство кадра остается по-прежнему монохромным.

В фантастической комедии «Ночь в музее 2» / *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian* (режиссер Шон Леви, США, 2009) герой фильма, оказавшись в доисторическом времени, попадает в черно-белое пространство, имитирующее кинохронику и известные фотоснимки той поры. Когда же он вновь возвращается в настоящее время, в цветном изображении можно видеть черно-белое изображение Аль Капоне и его подручных, что создает комический эффект.

В экранизации комиксов (а таких фильмов выпущено уже немало) окраска отдельных частей черно-белого кадра стала одним из изобразительных приемов, присущих стилистике этого жанра. В наиболее известном фильме-комиксе «Город грехов» / *Sin City* (режиссеры Роберт Родригес, Фрэнк Миллер, Квентин Тарантино, США, 2005), снятом в присущей комиксам контрастной графической манере, в соответствующие цвета окрашены губы и глаза героини, ее платье, пятна крови, красные огни машины, цветные блики на мокром асфальте и другие детали, что, с одной стороны, усиливает экспрессивность изображения, а с другой — еще больше подчеркивает игровую природу жанра «кинокомикс».

Но и в серьезном реалистическом кино сегодня оказалось возможным включение подобного откровенно условного приема, если автор имеет намерение выделить объект, для того чтобы визуальный образ приобрел метафорическое звучание. Так, в черно-белых кадрах фильма «Список Шиндлера» в эпизоде конвоирования нацистами арестованных евреев, которым уготована смерть, пальто девочки, идущей в этой толпе обреченных, раскрашено бордово-красной краской, выделяя ее из общей массы и как будто подчеркивая тем самым, что это одна из миллионов невинных жертв, у которых все было впереди и которых нацисты лишили жизни только потому, что они были иной национальности.

Изобретательно и драматургически осмысленно сочетание черно-белого и цветного пространств использовано в картине Збигнева Рыбчинского «Лестница» / *Steps* (США — Великобритания, 1987). Благодаря новейшим технологиям современные туристы (они сняты в цвете) попадают в фильме в пространство эпизода «Одесская лестница» из шедевра С.Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”». Во время этой странной культурологической экскурсии туристы ведут себя вначале как бесцеремонные зеваки, но вскоре в неотработанной до конца технологии происходит сбой, и виртуальное черно-белое пространство начинает взаимодействовать с реальным цветным.

Сегодня не только отдельные кадры или эпизоды фильма подвергаются цветовой корректировке, но практически коррекция всего экранного визуального пространства в той или иной степени все чаще осуществляется супервайзером с помощью компьютерных технологий. Одним из первых, кто начал активно использовать художественную цветокоррекцию (грейдинг), был режиссер Питер Джексон, который при работе над трилогией «Властелин колец» / *The Lord of the Rings* (США — Новая Зеландия, 1998–2004) добивался наиболее выразительного цветового звучания, изменяя насыщенность цвета в ряде отснятых объектов, меняя общую цветовую тональность эпизода и создавая, где нужно, цветовые акценты. Для этой цели была создана специализированная студия визуальных эффектов «Weta Digital» с самым современным на тот момент техническим и компьютерным оснащением.

Одним из удачных опытов цветокоррекции, определившей общую стилистику фильма, стала работа над созданием единой цветовой гаммы фильма «Амели» / *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (режиссер Жан-Пьер Жёне, Франция — Германия, 2001). Для того чтобы колорит изображения соответствовал жанру и драматургии картины, представляющей собой современную романтическую городскую сказку, авторам необходимо было создать особый визуальный ряд, который соответствовал бы общей стилистике повествования. Поскольку основной фон, на котором происходят события — современный Париж, то решено было представить его в ином виде,

чем он выглядит на самом деле. В реальном Париже доминирующий цвет — серый и бурый, режиссер же решил искусственно изменить колористический образ города, показав его таким, каким его видит главная героиня, — теплым, ярким, романтичным. Как рассказал сам Жан-Пьер Жёне, ему хотелось передать свое детское визуальное ощущение, которое он испытывал при виде бабушкиного яблочного пирога. И это ему удалось. Благодаря использованию цифровой системы «Spirit Data Cine Duboi» и новейших в ту пору средств коррекции изображения фильм был решен в доминирующих золотисто-зеленых цветах и приобрел те очаровательные тона, создающие на экране образ уютного и в то же время романтического Парижа.

Пока что общая цветовая компьютерная обработка киноизображения наиболее удачно используется в фильмах, решенных в жанрах, где допускается значительная степень условности. Коррекция реалистической цветопередачи требует более тонкого подхода и более тщательной работы в процессе постпродакшена и поэтому пока редко используется на практике [25]. В отечественных телесериалах использование компьютерных технологий с целью создания единого стилистического и колористического визуального пространства чаще всего сводится к простому обобщению колорита за счет доминирования в изображении какого-то основного цветового тона, что В. Н. Железняков назвал своего рода цветовой лессировкой [26].

Завершая размышления о восприятии цвета в фильме, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что цветность, создаваемая на экране, благодаря своей многомерности и пластичности рождает множество разнообразных экстраполяций, но определять характер воздействия того или иного цветного изображения можно лишь исходя из конкретного контекста анализируемого произведения и того, что «любой цвет не существует сам по себе, он обретает смысл, “функционирует” в полную силу во всех аспектах — социальном, художественном, символическом — лишь в ассоциации либо в противопоставлении с одним или несколькими другими цветами» [12, с. 8].

Литература

1. Арнхейм, Рудольф. *Кино как искусство*. Пер. Д. Соколова, общ. ред. и послесл. А. Мачерет. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.
2. Головня, Анатолий. *Мастерство кинооператора*. М.: Искусство, 1995.
3. Деллюк, Луи. *Фотогения кино*. Пер. Т. Сорокина, предисл. Юрий Потехин. М.: Новые вехи, 1924.
4. Кнабе, Георгий. “Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя “Брюхо архитектора””. В изд. Кнабе, Георгий. *Древо познания и древо жизни*. М.: РГГУ, 2006.
5. Лукашова, Анна. “Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма”. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена* 12, no. 33 (2007): 148–54.
6. Сергей Параджанов. “Вечное движение”. *Искусство кино*, no. 1 (1966): 60–2.
7. Сергей Параджанов. *Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь — игра*. Предисл., коммент. и сост. Кора Церетели. 2-е изд. Нижний Новгород: Деком, 2008. (Имена).
8. Тарковский, Андрей. *Уроки режиссуры: учеб. пособие*. М.: ВИППК, 1992.
9. Иттен, Иоханнес. *Искусство цвета*. Пер. и предисл. Людмила Монахова. 9-е изд. М.: Д. Аронов, 2014.
10. Монтегю, Айвор. *Мир фильма*. Пер. И. Разумовская, С. Самострелова, ред. Я. Блумберг. Л.: Искусство, 1969.
11. Кезич, Туллио. “Длинное интервью”. В изд. Федерико Феллини. *Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания*, пер. А. Богемская, сост. и коммент. Г. Богемский, ред. В. Демин, 224–63. М.: Искусство, 1968.

12. Пастуро, Мишель. *Зеленый. История цвета*. Пер. Нина Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. (Библиотека журнала “Теория моды”). (Programme A. Pouchkine).
13. Chirimuuta, Mazviita, and Frederick A. Kingdom. “The Uses of Colour Vision: Ornamental, Practical, and Theoretical”. *Minds & Machines* 25, no. 2 (2015): 213–29. <https://doi.org/10.1007/s11023-015-9364-z>.
14. Железняков, Валентин. *Цвет и контраст. Технология и творческий выбор*. М.: ВГИК, 2001.
15. Железняков, Валентин. *Анатомия зрительного образа*. М.: Союз кинематографистов РФ, 2012.
16. Трюффо, Франсуа. *Кинематограф по Хичкоку*. Пер. и примеч. Михаил Ямпольский и Нина Цыркун. М.: б. и., 1996. (Библиотека “Киноведческих записок”).
17. Ильенко, Юрий. “Преодоление материала”. В изд. *Кинопанорама*, сост. Валерий Фомин, 232–44. М.: Искусство, 1977, вып. 2. (Советское кино сегодня).
18. Пастуро, Мишель. *Синий. История цвета*. Пер. Нина Кулиш. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2017. (Библиотека журнала “Теория моды”).
19. Шпенглер, Освальд. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*. Пер., вступит. ст. и примеч. Карен Свасьян. М.: Мысль, 1993, т. 1: Гештальт и действительность.
20. Эйзенштейн, Сергей. *Избранные произведения*. Гл. ред. Сергей Юткевич, сост. Пера Аташева и др. 6 томов. М.: Искусство, 1964, т. 2.
21. Волошин, Максимилиан. *Лики творчества*. Подгот. В. Мануйлов и др., предисл. В. Наровчатова. Л.: Наука, 1988.
22. Чаплинская, Юлия. “Цветовая символика традиционной и современной китайской одежды”. *Научно-методический электронный журнал “Концепт”* 37 (2017): 177–83. Дата обращения февраль 07, 2021. <http://e-koncept.ru/2017/771266.htm>.
23. Кандинский, Василий. *О духовном в искусстве*. Пер. Н. Дружкова. М.: АСТ, 2018. (Величайшие люди и мыслители).
24. Стораро, Витторио. “Выразить суть нашей жизни лучше всего через изменение цвета. Фрагменты интервью из телефильма ‘Витторио Стораро. Писать светом’ (реж. Дэвид Томпсон, 1995)”. *Киноведческие записки*, no. 32 (1997): 92–100.
25. Клопотовская, Елена. “Некоторые аспекты семантики цвета в кино и культурная традиция”. *Вестник ВГИК* 2, no. 3 (2010): 54–63. <https://doi.org/10.17816/VGIK2354-63>.
26. Железняков, Валентин. “Мы привыкли считать человеческие чувства чем-то устаревшим, чем-то таким, что всегда не успевает за техническим прогрессом”. *СК-Новости*, декабрь 12, 2013.

Статья поступила в редакцию 3 марта 2021 г.;
рекомендована в печать 27 мая 2021 г.

Контактная информация:

Познин Виталий Федорович — д-р искусствоведения, проф.; poznin@mail.ru

Color in the System of Artistic Means of Cinema

V. F. Poznin

Russian Institute of Art History,
5, Isaakiyevskaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation
St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Poznin, Vitaly. “Color in the System of Artistic Means of Cinema”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 3 (2021): 410–436. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.304> (In Russian)

Although the main visual information in film is carried out by the shape of objects, their position in space and their correlation with other objects, color in the motion picture also plays a significant role because the color scale has a strong aesthetic and emotional impact on the viewer. Color is often an organic part of the dramaturgy of film. The exact coloristic solution of a frame, episode or film is able to create the desired atmosphere of action.

Different screen chronotopes are often indicated with the help of color — it could be an artistic space of reality, memories, fantasies or a movie character's dreams. Color helps to convey the subjective perception of reality by the film's heroes. In a certain context, the color scheme of a film, shot or an individual object, can acquire a metaphorical or symbolic sound. Cinematography initially adopted many of the techniques related to compositional and light-color solutions from painting, which is especially noticeable in the works of directors who pay great attention to the plastic solution of the frame. Today with the introduction into filmmaking of digital technologies, work on the visual solution and color harmonization of the screen image is becoming in many ways similar to the art of an artist. The article analyzes and summarizes the creative experience accumulated by cinema in working with color images and investigates the functional role of color in film, the psychophysiological and emotional impact of color on the viewer, the symbolism of color, and various methods of color solutions in modern films.

Keywords: cinema, color, color perception, symbolism of color, special effects.

References

1. Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Rus. ed. Transl. by D. Sokolova, general ed. and afterword by A. Macheret. Moscow: Izd-vo inostranoi literatury Publ., 1960. (In Russian)
2. Golovnia, Anatolii. *The Skill of the Cameraman*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1995. (In Russian)
3. Delluc, Louis. *Photogeny of Cinema*. Rus. ed. Transl. by T. Sorokina, foreword by Iurii Potekhin. Moscow: Novye vekhi Publ., 1924. (In Russian)
4. Knabe, Georgii. "The Problem of Postmodernity and Peter Greenaway's 'The Belly of the Architect'". In Knabe, Georgii. *Drevo poznaniia i drevo zhizni*. Moscow: RGGU Publ., 2006. (In Russian)
5. Lukashova, Anna. "Creativity of Sergei Parajanov as a Phenomenon of Postmodernism". *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* 12, no. 33 (2007): 148–54. (In Russian)
6. Paradzhanov, Sergei. "Perpetual motion". *Iskusstvo kino*, no. 1 (1966): 60–2. (In Russian)
7. Paradzhanov, Sergei. *Collage on the Background of a Self-Portrait. Life is a Game*. Foreword, comment. and comp. by Kora Tsereteli. 2nd ed. Nizhnii Novgorod: Dekom Publ., 2008. (Imena). (In Russian)
8. Tarkovskii, Andrei. *Directing Lessons: Tutorial*. Moscow: VIPPK Publ., 1992. (In Russian)
9. Itten, Johannes. *The Art of Color*. Rus. ed. Transl. and foreword by Liudmila Monakhova. 9th ed. Moscow: D. Aronov Publ., 2014. (In Russian)
10. Montagu, Ivor. *The World of the Film*. Rus. ed. Transl. by I. Razumovskaia, S. Samostrelova, ed. by Ia. Bliumberg. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1969. (In Russian)
11. Kezich, Tullio. "Long Interview". In *Federiko Fellini. Stat'i. Interv'iu. Retsenzii. Vospominaniia*. Rus. ed., transl. by A. Bogemskai, comp. and comment. by G. Bogemskii, ed. by V. Demin, 224–63. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. (In Russian)
12. Pastoureau, Michel. *Green. Color's History*. Rus. ed. Transl. by Nina Kulish. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. (Biblioteka zhurnala "Teoriia mody"). (Programme A. Pouchkine). (In Russian)
13. Chirimuuta, Mazviita, and Frederick A. Kingdom. "The Uses of Colour Vision: Ornamental, Practical, and Theoretical". *Minds & Machines* 25, no. 2 (2015): 213–29. <https://doi.org/10.1007/s11023-015-9364-z>.
14. Zhelezniakov, Valentin. *Color and Contrast. Technology and Creative Choice*. Moscow: VGIK Publ., 2001. (In Russian)
15. Zhelezniakov, Valentin. *Anatomy of the Visual Image*. Moscow: Soiuz kinematografistov RF Publ., 2012. (In Russian)
16. Truffaut, François. *Hitchcock Cinematography*. Rus. ed. Transl. and comment. by Mikhail Iampol'skii and Nina Tsyrukun. Moscow: s. n., 1996. (Biblioteka "Kinovedcheskikh zapisok"). (In Russian)
17. Il'enko, Iurii. "Overcoming the Material". In *Kinopanorama*, comp. by Valerii Fomin, 232–44. Moscow: Iskusstvo Publ., 1977, iss. 2. (Sovetskoe kino segodnia). (In Russian)
18. Pastoureau, Michel. *Blue. Color's History*. Rus. ed. Transl. by Nina Kulish. 2nd ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. (Biblioteka zhurnala "Teoriia mody"). (In Russian)

19. Spengler, Oswald. *The Decline of the West. Essays on the Morphology of World History*. Rus. ed. Transl., introd. article and comment. by Karen Svas'ian. Moscow: Mysl' Publ., 1993, vol. 1: Geshtal't i deistvitel'nost'. (In Russian)
20. Eizenshtein, Sergei. *Selected Works*. Chief ed. Sergei Yutkevich, comp. by Pera Atasheva et al. 6 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964, vol. 2. (In Russian)
21. Voloshin, Maksimilian. *Faces of Creativity*. Prepared by V. Manuilov et al., foreword by V. Narovchatov. Leningrad: Nauka Publ., 1988. (In Russian)
22. Chaplinskaia, Iuliia. "Color Symbols of Traditional and Modern Chinese clothing". *Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal "Kontsept"* 37 (2017): 177–83. Accessed February 07, 2021. <http://e-koncept.ru/2017/771266.htm>. (In Russian)
23. Kandinsky, Vasili. *On the Spiritual in Art*. Rus. ed. Transl. by N. Druzhkova. Moscow: AST Publ., 2018. (Velichaishie liudi i mysliteli). (In Russian)
24. Storaro, Vittorio: "'The Best Way to Express the Essence of Our Life is Through Color Change'. Fragments of an Interview from the TV Movie 'Vittorio Storaro. To Write with Light' (Directed by David Thompson, 1995)". *Kinovedcheskie zapiski*, no. 32 (1997): 92–100. (In Russian)
25. Klopotovskaia, Elena. "Some Aspects of Semantics of Color in Film and Cultural Tradition (Conclusion. Beginning, no. 3–4)". *Vestnik VGIK*, no. 5 (2010): 54–63. <https://doi.org/10.17816/VGIK2354-63>. (In Russian)
26. Zhelezniakov, Valentin. "We are Used to Considering Human Feelings as Something Outdated, as Something Which Always Doesn't Keep Pace with Technical Progress". *SK-Novosti*, December 12, 2013. (In Russian)

Received: March 03, 2021

Accepted: May 27, 2021

Author's information:

Vitaly F. Poznin — Dr. Habil., Professor; poznin@mail.ru