

Драматургия цвета в кино

Научный руководитель – Перельштейн Роман Максович

Соловьева Мария Викторовна

Аспирант

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова,
Москва, Россия

E-mail: krahiva@yandex.ru

Поскольку кинематограф является, прежде всего, искусством визуальным, то, безусловно, цветовая организация кадра играет одну из важнейших ролей в создании фильма. Значение цветовой палитры очевидно и не вызывает сомнения. Не случайно она заранее тщательно прорабатывается художником-постановщиком и оператором в течение подготовительного периода, внимательно контролируется во время съемок соответствующими специалистами и затем окончательно корректируется на особом этапе монтажа, который носит название цветокоррекции. Однако в условиях реального современного кинопроизводства в большинстве случаев специалисты работают «на глаз», не имея в своем арсенале достаточно организованной системы измерения значений цвета и его применения для развития драматургии фильма. Персональный художественный вкус (или его отсутствие) каждого конкретного участника съемочного процесса становится основным определяющим фактором цветового решения фильма. [2,3]

В поиске методологической основы предлагается обратиться к теории живописи, которая уже давно ставит перед собой задачу разработки системного подхода к цветовой композиции картины. В частности, В.Кандинский в своих трудах подробно описывает значение каждого цвета, в частности и в сочетании с некоторыми другими. Также основной акцент художник делает на необходимости вызвать цветом «психическую вибрацию» у зрителя. [1] К сожалению, такой подход крайне сложно сегодня встретить в кино. Продюсеры ищут способы удешевления и ускорения производства, и зачастую съемки происходят в случайных интерьерах, а костюмы подбираются наспех. [2,3] В таких условиях специалисты прикладывают все усилия, чтоб выработать календарно-постановочный план, и на творческие задачи у них уже не остается времени и энергии. Теоретическое исследование, основанное на лучших примерах мирового кинематографа и обобщающее многолетний опыт теории живописи в соответствующем переосмыслении применительно к экранному искусству, могло бы стать опорой при работе с цветом на всех этапах кинопроизводства.

Как уже упоминалось, основной в данном контексте является проблема определения значений цвета и измерение силы его действия в каждом конкретном случае, поскольку в кино один и тот же цвет может иметь множество значений. Причем, один и тот же цвет может присутствовать во множестве оттенков, которые все будут носителями одного смысла. Тогда все его оттенки следует считать как один. И наоборот, определенный цвет, представленный на экране разными оттенками, будет представлять собой разные значения. Здесь важно отметить, что в таком случае каждый оттенок необходимо учитывать как новый.

Французский теоретик кино К.Метц в связи с этим выделяет три уровня семантического значения: формируемое под влиянием *общих, социально-культурных и персональных* кодов. [5, 6] Таким образом, значения, которые может вносить на кинематографический экран тот или иной цвет, могут также иметь одно из трех происхождений:

- 1) сформированные под влиянием ценностей, общими для всего человечества или обусловленные законами природы (золотой - знак золота и богатства, красный - цвет

крови и, соответственно, страсти, голубой - символ ясного неба и возвышенного состояния чувств);

- 2) являющиеся следствием определенной социокультурной ситуации, строго привязанной к стране и эпохе (так уже упоминавшийся красный цвет в советском кино имеет сильнейшую коннотацию с Красной Армией, Революцией и Коммунистической партией, что для него не свойственно ни в одной другой кинематографии мира [7]);
- 3) ставшие художественным изобретением какого-то определенного режиссера и справедливые только в рамках одного или нескольких его фильмов (например, розовый как символ богемной жизни справедлив только для одного фильма французского режиссера Клода Отан-Лара «Маргарита ночи»)

Вместе с тем, не все цвета сосуществуют равноправно по ходу развития сюжета. Они в свою очередь имеют драматургическую организацию. Как правило, есть два основных цвета, которым принадлежат главные роли *цвета-протагониста* и *цвета-антагониста*. [4] Согласно теории В.Кандинского, это основной цвет и усиливающий. [1] Присутствуют также *три-четыре цвета второстепенной значимости*, которые важны для общего цветового решения фильма и являются носителями определенных смыслов. И можно наблюдать некоторое количество цветов, которые не играют принципиальной роли, но фигурируют как некие *одноразовые метки* и вносят разнообразие в общую композицию.

Таким образом, если обобщить опыт теории живописи, исследований в области семиотики кино и практических наработок мирового кинематографа, то возможно разработать систему определения семантических единиц цвета, функционирующих на киноэкране. Значение цвета можно определить исходя из его происхождения, которое определяется либо *общими*, либо *социокультурными*, либо *персональными кодами*. Также, каждый из функционирующих цветов может играть различные по своей значимости роли в контексте фильма. Он может быть либо *одним из главных*, либо *второстепенным*, либо появиться *фрагментарно* в качестве своеобразной метки.

Источники и литература

- 1) Кандинский В.Х. О духовном в искусстве. М., 2019.
- 2) Соколов А.Г. Монтаж: кино, телевидение, видео. Часть вторая», М., 2001.
- 3) Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть третья, М., 2003.
- 4) Эйзенштейн С.М. Четвертое измерение в кино. // Монтаж. М., 2000.
- 5) METZ Christian. Essais sémiotiques. Paris, 1977.
- 6) METZ Christian. Essais sur la signification au cinéma. T.1. Paris, 1971.
- 7) METZ Christian. Langage et cinéma. Paris, 1971.