



Некоторые аспекты семантики цвета в кино и культурная традиция

Е.А. Клопотовская

Статья (продолжение, начало в № 3–4) посвящена актуальной теме: семантика цвета в кино и ее отражение в костюме. В ней также затрагиваются вопросы визуального восприятия и формирования различных цветовых систем. Компьютерные технологии раскрывают широчайшие возможности в области кинопроизводства, но предлагаемая богатейшая цветовая палитра используется довольно скудно. Цвет является одним из главных выразительных средств киноискусства и требует внимательного к себе отношения.

цвет, кино,
костюм,
семантика,
традиция

Прежде чем переходить к разбору конкретных фильмов, имеет смысл уточнить, что понимается под культурной традицией. Словосочетание происходит от латинского «traditio» – повествование, предание, т.е. то, что передается из поколения в поколение. «...Обычай, навыки, правила, художественные принципы, нормы, образы прошлого, осваиваемые и используемые для достижения целей, стоящих перед современным искусством» – составляют традицию.¹ «Художественные традиции с глубокой древности являются основой культуры каждого народа, будучи обусловленные строем его жизни, устоями мировоззрения, космогоническими представлениями, верованиями и особенностями быта»². Таким образом, в истории культуры традиция играет основополагающую роль. Ее можно назвать неким стержнем, который скрепляет различные культурные пласты. Г.К. Пондопуло определяет традицию как «...хранительницу коллективной памяти человечества».³ По выражению С.С. Аверинцева, человек «рождается внутри жизненной традиции, выступающей в роли первой формы социальной памяти».⁴

Д.С. Лихачев, введя понятие «экология культуры», одним из первых обратил внимание общества на важность сохранения и поддержание культурной традиции для выживания человечества. Он писал: «...экологию нельзя ограничивать только задачами сохранения природной биологической среды.

⁵ Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: статьи и очерки. – Л.: 1985. С. 50.

⁶ Г.К. Пондопуло. Формирование культурной традиции. – М.: ВГИК, 2001. С. 18.

Для жизни человека не менее важна среда, созданная культурой его предков и им самим».⁵ Г.К. Пондопуло отмечает постоянное взаимодействие культурной традиции с другими формами традиционности, а именно архаической, генетической и религиозной. Но, в отличие от них, ее нельзя воспринимать как застывшую догму. Традиция живет и развивается вместе с человечеством.⁶

Говоря о традиции в искусстве костюма, необходимо вспомнить, что слово «костюм» происходит от итальянского «costume», что означает – обычай, привычка. Таким образом, эти понятия органически связаны даже на этимологическом уровне. Но главное, костюм является одним из важнейших элементов традиционного образа жизни, в котором отражается мировосприятие народа. Данный постулат актуален и для сегодняшнего дня. В современном дизайне поиски этнокультурной идентичности стали одной из насущных проблем. Для ее решения предпринимаются шаги в двух направлениях: первое – воссоздание в объектах дизайна важнейших архетипов, населяющих собственную национальную культуру, и второе – привлечение традиционных элементов других культур. Можно вспомнить множество примеров, когда выдающиеся дизайнеры моды использовали в своих коллекциях национальные мотивы собственной культуры и чужие мотивы. Так в творчестве Ива Сен-Лорана значительным вехами стали «Китайская» «Африканская» «Перуанская» и «Русская» коллекции. А Кристиан Лакруа, напротив, свою первую коллекцию посвятил культурным традициям и костюму своей родной области Камарг на юге Франции. Большим достижением в области моды стали коллекции японских дизайнеров. Они привнесли в искусство костюма свое, восточное, отношение к одежде, орнаменту, материалу, цвету, органично сочетая это с европейской конструкцией. Именно под их влиянием черный цвет стал культовым. Графичность и аскетизм японского искусства с большим изяществом воплотились в черно-белых коллекциях Йодзи Ямамото. Другой японец Кендзо Такада в своих коллекциях использовал мотивы национального костюма стран Юго-Восточной Азии, положив начало так называемому «этническому стилю». Подобное явление, несомненно, тесно связано с эстетикой постмодернизма, где цитирование стало излюбленным приемом. Введение в европейскую моду таких цветов как «китайский желтый», «буддийский оранжевый», «индиго», «цвета пряностей» – несомненная цитата из традиционной культуры стран Востока.

¹ Аполлон. – М.:Эллис Лак, 1997. С. 615.

² Там же.

³ Г.К. Пондопуло. Формирование культурной традиции. – М.: ВГИК, 2001. С. 6.

⁴ Там же. С. 6.

Рассмотренные тенденции в области моды показательны. Они отражают глобальные процессы, происходящие в мировой культуре. Конечно, истоками дизайна становятся не только национальные культурные традиции, нередко дизайн черпает идеи в сферах, далеких от культуры. Но часто их источниками выступают исторический костюм или определенный художественный стиль, также находящиеся в рамках культурной традиции.

В киноискусстве подобные процессы тоже нашли свое воплощение. Однако механизм действия имеет другую специфику. В кино архетипические образы (в том числе и цвет), являющиеся элементами культурной традиции, призваны работать на реализацию драматургического замысла. Поэтому семантика цвета в кино (а именно цвета в костюме) полностью подчинена правилам игры, заданным драматургией и режиссурой. При таком положении вещей хранителями культурной традиции выступают художники. Создавая декорации и костюмы, они фактически вводят культурную традицию в контекст будущего фильма. Интересно, что большинство крупных художников предпочитает не отказываться от цвета в эскизах для черно-белых фильмов. Их цветовые решения находят отражение в насыщенности оттенков бело-серо-черной гаммы. Эта тенденция зародилась еще в эпоху немого кино. Можно вспомнить эскизы А. Экстер к фильму Я. Протазанова «Аэли-та», где костюмы центральных персонажей сделаны в цвете. Однако конструктивность образов от этого только усилилась. В дальнейшем подобная тенденция сохранялась в советском кино вплоть до 1970-х годов. Таким образом, цветовая подоплека черно-белых фильмов аккумулировалась и сохранялась в киноэскизах. Черно-белая пленка никогда не мешала советским киноклассикам использовать цвет для воплощения мифа на экране. Черно-белая гамма предлагала прямолинейные решения, и авторы их не стеснялись. Традиционное восприятие – черный цвет – негативный, белый – позитивный – нашло широкое применение. Классический пример тому – комедии Г. Александрова. В фильме «Цирк» Л. Орлова сначала изображает несчастную, загнанную в угол американку в черном парике. После избавления от мерзкого эксплуататора и шантажиста ее облик резко меняется – светлые волосы, белые одежды. Шагая в колонне счастливых советских людей (в одинаковых белых костюмах) на вопрос героя: «Теперь понимаешь?», она отвечает: «Теперь понимаю». Советскому зрителю тоже все было понятно: агитка срабатывала как надо. Для создания мифа о светлом будущем и почти светлом настоящем двух цве-

тов вполне хватало. Колонна девушек в белых платьях в фильме «Весна» выступала ясной аллегорией. Во времена «оттепели» черно-белое кино становится визитной карточкой эпохи. В лучших фильмах этого периода оппозиция «черное – белое» полностью исчезает: мир обретает многомерность.

Западная культурная традиция в отечественном кино закономерно проявляла себя прежде всего в экранизации зарубежной классики. Среди наилучших образцов «Легенда о Тиле» режиссеров А. Алова и В. Наумова. Костюмы, созданные для фильма выдающимся художником Л. Нови, сделаны исключительно досконально. По ним можно изучать историю моды. Семантика цвета соответствует традиции XVI века и полностью отвечает раскрытию драматургического замысла. Образы двух противостоящих друг другу сил фламандцев и испанских завоевателей должны были контрастировать между собой. Историческая традиция подсказала верное изобразительное решение. В середине XVI века в Испании черный цвет в одежде становится не просто модным, он становится цветом политической благонадежности. Поэтому «испанцев художник по костюмам решил как черную одноликую массу, а облик народа в основном строился на сочетаниях различных красных цветов с белым (вернее, светло-кремовым) и небольшим количеством желтого».⁷ Эмоциональный накал сцены в момент противостояния великолепно передается через цвет костюма. Л. Нови пишет: «Яркие, звонкие краски свадьбы на фоне зеленого луга, словно распутившиеся в траве цветы, – и черные зловещие фигуры испанцев, такие чужие на фоне зеленого луга. Вот они сошлись, эти две силы, задержались на какое-то время, и затем яркое цветовое пятно врезалось в темное и, разрезав его пополам, исчезло».⁸

Такое цветовое решение сцены воспринимается как символ духовной победы фламандского народа. Прием противопоставления, выраженного в цветовом контрасте, широко применяется в кино. Интересным примером не просто противопоставления, но противостояния двух традиций – русской и западной – является экранизация «Бориса Годунова» С. Бондарчука (художник по костюмам Л. Нови). Россия и Запад (в лице Польши) представлены в фильме как два мира, абсолютно чуждых друг другу. В цветовом решении костюмов это проявляется уже в сцене венчания Бориса Годунова на царство. Золотистые, охристые, красноватые, вишневые цвета – темные и светлые, но в теплой гамме – у русских. Иностранцы же, стоящие отдельной группой, в основном представлены в черном цвете. Они одеты в традиционный костюм XVI

⁷ Л.Ю. Нови. Персонаж фильма и художественная функция костюма. – М.: ВГИК, 1983. С. 24

⁸ Там же. С. 24

века: черные пурпузы, штаны, плащи, шляпы и белые жесткие фрезы-воротники. Противопоставление в этой сцене подчеркивается не только цветом, но и формой: свободные длиннополые многослойные русские одежды и жесткий каркасный западный костюм. Обозначив цветом и формой начало противостояния, авторы в дальнейшем используют черный цвет очень дозированно. Для польской моды конца XVI – начала XVII веков он совсем не характерен. Не оправдано его применение и в художественном плане: слишком грубый контраст с русским костюмом. Л. Нови нашла другое, более тонкое решение: польские наряды выполнены в холодной гамме. Изысканно серебристые, серые, бирюзовые, зеленоватые, фиолетовые, розовые тона радуют глаз в сцене бала. Костюмы великолепно работают на раскрытие образов. Холодный прагматизм и равнодушие Марины Мнишек отражается, как в зеркале, в ее серебристом наряде. Серая шапка, серый шелковый жупан и накидка Отрепьева сближают его с польскими персонажами. В XVI–XVII веках серые оттенки трактовались как цвет тоски и печали. Но кроме того, неопределенность серых оттенков (между белым и черным) традиционно воспринималась как признак неустойчивого положения в обществе или некая двусмысленность, что тоже добавляет новую краску в образ Отрепьева как предателя и отступника веры.

Теплая гамма русских одежд берет свое начало в древней русской традиции. Формирование цветового мышления на Руси шло по двум направлениям: на народные и, по сути, языческие представления, накладывалась византийская традиция, несущая христианскую символику цвета. Наиболее точное отображение она получила в иконописи и одежде духовенства. Но мирской костюм (особенно высших слоев населения) также был ритуализирован. Он находился внутри христианской традиции. Поэтому обоснованность бело-золотисто-красноватой гаммы русского костюма в фильме не подлежит сомнению. Белый в христианской традиции знаменует собой несозданный Божественный Свет. Он же связан с очищением, покаянием и смертью. В белых ризах изображались ангелы и праведники. Золотистый символизирует образ Христа «как Царя мира», «сияние славы отчей». Красный цвет может выражать представление Ипостаси Бога Отца, но, кроме того, в иконописи, это цвет земной, цвет крови и жертвы. Он же издревле считался царским наряду с золотым. Все три цвета присутствуют в одеянии Бориса Годунова. Особенно это касается сцены одевания царя, обставленной как ритуал,

где каждый предмет одежды имеет особое значение. В целом вся колористика фильма обладает удивительной сдержанностью и благородством. И хотя «Борис Годунов», возможно, не стал по-особому яркой вехой в творчестве С. Бондарчука, его изобразительное решение, а именно цветовая партитура, выполнено на высочайшем уровне.

Использование традиционной семантики цвета в отечественном кино – тема поистине необъятная. Можно найти интересные примеры ее проявления в творчестве самых разных режиссеров: С. Герасимова, С. Бондарчука, В. Шукшина, В. Мотыля, Н. Михалкова и т.д., не говоря уже о А. Тарковском и С. Эйзенштейне. Для некоторых традиционная семантика цвета стала основополагающей (С. Параджанов, Т. Абуладзе, Ю. Ильенко, Т. Океева и др.). Независимо от этнической принадлежности культурной традиции в лучших произведениях отечественного кино, семантика цвета не просто используется, она – живет. Через нее авторы воспринимают окружающий мир, передают этот образ зрителю.

Что касается западного кинематографа, традиционная семантика цвета, как и в отечественном кино, проявляет себя прежде всего в исторических фильмах и экранизациях. Стоит остановиться на нескольких моментах подобных проявлений. Когда авторы ставят задачу максимально бережно воспроизвести историческую эпоху, они берут за основу художественный стиль, характерный для этого времени. А исторический костюм и его колористическая гамма – важнейшие предметы эпохи. Однако совсем не обязательно при этом используется семантика цвета, присущая данному времени. Обычно скрупулезность автора не заходит так далеко, хотя частичное привлечение традиций – не редкость. Типичным примером подобного подхода является фильм С. Фрирза «Опасные связи». В знаменитой экранизации романа Шодерло де Лакло довольно достоверно воспроизводится эпоха рококо. Авторы фильма переносят на экран не просто приметы рокайльного стиля, но сам дух времени, философию гедонизма.

Искусство наслаждения жизнью во всех ее возможных проявлениях, быстрое пресыщение ею составляют основу бытия героев «Опасных связей». Крайне выразительный костюм рококо предоставляет широчайшие возможности для характеристики персонажей. Роскошные наряды смотрятся как музейная экспозиция, что не мешает им органично входить в канву фильма. Колористическое решение мужских костюмов строится на приглушенных тонах: коричневом, сером, фиолетовом, све-

кольном, зеленом. В цветовой гамме женских костюмов преобладают мягкие и светлые пастельные тона: золотистый, белый, голубой, розовый с множеством оттенков. Такая палитра вполне характерна для стиля рококо. Существует теория о том, что цветовая гамма, характерная для определенной эпохи, отражает ее эмоциональный градус. Согласно этой теории в эпоху рококо высшее общество не желало испытывать сильные эмоции, зато прекрасно разбиралось в нюансах чувств. Отсюда и любовь к пастельной гамме, и иронично-поэтические названия цветковых оттенков: «цвет влюбленной блохи», «цвет лондонского тумана» и т.д.

Цветовая семантика также утверждает господство нюанса. Например, фисташковый оттенок трактовался как цвет сомнения. Нельзя сказать, что в каждом наряде авторы фильма точно следуют традиционной трактовке фильма эпохи рококо. Они действуют избирательно, соглашаясь с драматургическим замыслом. Для раскрытия образа маркизы де Мертей (Г. Клоуз) среди прочих цветов используется желтый – в сцене профилактической беседы с Сесиль Воланж. Прочная европейская традиция ассоциировать желтый цвет с понятием измены, предательства не миновала и XVIII век. Роскошный желтый костюм маркизы воспринимается как ярлык, маркирующий коварную интриганку. Интересно, что в одной из сцен, после «трехопадения», Сесиль предстает в бледно-желтом платье, напоминая об еще одном традиционном значении этого цвета – цвете куртизанок. В трактовке образа г-жи де Турвель тоже присутствуют традиционные краски – нежно-голубой и белый. Это – цвета невинности, наивности и душевной чистоты. Антагонизм двух героинь подчеркивается цветовым контрастом их костюмов в общей сцене: белый – у г-жи де Турвель, темно-бурый – у маркизы. Система координат, заданная стилем рококо, позволяет авторам с максимальной полнотой раскрыть образы персонажей. Костюм и грим – это маска, за которой скрываются истинные страсти, ведущие к трагедии.

Другим впечатляющим примером использования традиционной семантики цвета в костюме является фильм «Елизавета» (реж. Ш. Капур). Колористическая гамма нарядов королевы от начала до конца картины отражает эволюцию ее образа. Главная проблема авторов фильма – представить эту историческую личность в центре сюжета, воспринимаемую как некий символ, синоним процветающей Англии. Проблема эта была успешно решена: на экране предстает история становления характера живого человека со всеми его недостатками и слабостями. Поч-

ти каждый костюм королевы в фильме обозначает новую ступень лестницы власти, по которой та поднимается, все дальше уходя от самой себя. Изначально цвета Елизаветы – светлые, яркие, основные среди них – зеленый, персиковый. На языке того времени зеленый – это цвет юности, влюбленности, персиковый – мечтательности. Елизавета еще не королева, ей не хочется думать о будущем, она влюблена, и мир окрашен в радужные тона. Елизавета-королева облачена в золотистые оттенки (золотой наряду с красным – цвета власти, почета, богатства, изобилия). Все это приходит к ней, но счастья не приносит. В финале в ее наряде появляется белый как заключительный аккорд, как некая константа, от которой королеве уже не уйти. В Англии XVI века белый – цвет траура. Шекспир в одном из сонетов представляет зиму как время траура в природе: «Земля мертва, и белый плащ на ней». Этот поэтический образ перекликается с финальными сценами фильма. Белый костюм королевы – это и траур по ушедшей любви (как человеческой слабости), это и цвет монашеского одеяния, отказа от земных радостей, аскетизма. Это и знак новой личности, знак ее жизненного выбора, который никому не дано опровергнуть. Такое изобразительное решение – большая удача авторов фильма. Найденный образ успешно заменяет любые диалоги и монологи, оказывая на зрителя сильное эмоциональное воздействие.

Совершенно иной подход к культурной традиции у П. Гринюэ. Его фильм «Контракт рисовальщика», как, впрочем, и другие картины, ярчайший образец постмодернизма, где культивируемый исторический стиль ставится в непривычный для зрителя контекст. Создание театрализованной эстетической среды, сложнейшей языковой системы фильма и нарочитой дистанцированности автора также представлены в духе эстетики постмодернизма. Отношение к традиции при этом – потребительское. Эпоха позднего барокко используется как кладовая, из которой «вынимаются» только подходящие предметы. Насыщенная цветовая гамма костюмов барокко игнорируется Гринюэ, он обходится ограниченной цветовой палитрой. В одном из интервью режиссер так отозвался о «Контракте рисовальщика»: если зрителя не привлечет сама детективная история, он может наслаждаться просто визуальным рядом – красотой белых барочных костюмов на фоне зеленой травы. На самом же деле подобная эстетика «барочного декаданса» здесь имеет знаковую функцию. Главный герой – художник Невилл и его слуга в начале фильма одеты в черное, а остальные персонажи – в белое. Это помогает создавать образ «чужих», заложить основу конфликта

между аристократами и безродным художником. Во второй половине фильма появление Невилла в белом костюме среди обитателей усадьбы, представших в традиционных одеждах, обозначает его как будущую жертву. Таким образом, цвет костюма как бы предвосхищает действие согласно театральному принципу использования в первом акте ружья, висящего на стене, которое выстреливает в третьем акте. О том же свидетельствует и вкрапление красного цвета в начале картины: алые ленты на светлых одеждах аристократов ассоциируются с жадой крови. «Контракт рисовальщика» – сложное, многослойное произведение, как и все фильмы Гринуэя, что влечет за собой неоднозначность трактовки его сюжета. В связи с этим вспоминается цитата из эссе К. Леви-Стросса о цвете: «Если бы в языке было всего три слова для обозначения цветов, то этими словами были бы «красный», «белый» (свет) и «черный» (темнота). Этот элементарный треугольник – почти универсальная модель категории цвета, которая объединяет две основные противоположности: наличие или отсутствие освещения и наличие или отсутствие тона». (Levi-Strauss C. The Two Faces of Red // Fashion in Colors. N.Y., 2006). В данном случае у Гринуэя цвет становится некой доминантой, несущей самостоятельную смысловую и эстетическую функцию, а традиция переосмысливается ради решения художественной задачи.

В современное кино компьютерные технологии вносят свои коррективы в работу с цветом. Нередко эскизы костюмов рисуются на компьютере, что способствует вариативности в поисках образа. И конечный экранный результат можно продолжать совершенствовать на компьютере. Такая возможность нередко порождает стремление к воспроизведению красивой картинке, характеризующейся как «глянцевость», которая с трудом воспринимается и попросту «режет» глаз. Широчайшая колористическая гамма, которую предоставляют компьютерные технологии, мало используется в современном отечественном кино. Редкие положительные примеры общей картины не меняют. При таком положении вещей обращение к культурной традиции представляется особенно актуальным, ведь любое новаторство не может существовать без связи с опытом предшествующих поколений. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлон. – М.: Эллис Лак, 1997.
2. Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: статьи и очерки. – Л.: Наука, 1985.
3. Нови Л.Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма. – М.: ВГИК, 1983.
4. Пондопуло Г.К. Формирование культурной традиции. – М.: ВГИК, 2001.

КУЛЬТУРА ЭКРАНА КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова