



Некоторые аспекты семантики цвета в кино и культурная традиция

Е.А. Клопотовская

Статья посвящена важной теме – семантика цвета в кино и ее отражение в костюме. В ней также затрагиваются вопросы визуального восприятия и формирования различных цветовых систем. Для современного отечественного кино проблема цвета – вопрос актуальный. Компьютерные технологии раскрывают широчайшие возможности в области кинопроизводства, но предлагаемая богатейшая цветовая палитра используется довольно скудно. Стоит напомнить, что цвет является одним из главных выразительных средств киноискусства и требует внимательного к себе отношения.

цвет, кино,
костюм,
семантика,
традиция

Образ человека на экране воплощается с помощью множества художественно-выразительных средств, одним из которых является костюм героев фильма. Его важность не подлежит сомнению. Костюм помогает актеру раскрыть внутреннюю сущность персонажа, определить его социальный, исторический, национальный статус. Безусловно, «костюм в художественном фильме – не только достоверная деталь, не просто выражение абстрактного понятия, не украшение, не эффектное цветовое пятно, а органичный элемент образно-смысловой структуры кинопроизведения» (Нови Л. Ю. «Персонаж фильма и художественная функция костюма». М.: ВГИК, 1983. С. 4). Рассматривая фильм как текст, можно говорить о костюме на экране как о своеобразной знаковой системе со своими собственными элементами. В комплексе этих элементов (форме, силуэте, фактуре и т.д.) цвет – первый среди равных. Его значение трудно переоценить. В экранном произведении он выступает сразу в двух ипостасях: как элемент композиции костюма и как неотъемлемая часть визуального киноряда. Фотографическая природа кинематографа неизбежно нивелирует костюм на экране. Он перестает выступать как самостоятельное произведение, т.е. как объект дизайна.

Несмотря на это, имеет смысл рассмотреть упомянутые ипостаси по отдельности.

Итак, цвет в кино, несмотря на свою специфику, подчиняется тем же законам, что и другие изобразительные искусства. Живопись, фотография, кино, телевидение обладают различными техническими системами регистрации и воспроизведения цветового изображения, но у них одна общая цель – зритель. А зрительское восприятие основывается на психофизиологических особенностях, которые остаются неизменными. Речь, в частности, идет о перцептивных свойствах изображения. И цвет можно назвать одним из основных перцептивных свойств. Цвет не только выражает объективные физические свойства предметов окружающего нас мира, но одновременно является и фактором субъективного психологического восприятия этого мира. Как физическое явление любой цвет может быть систематизирован с позиций колориметрии, объективно и точно измерен и даже синтезирован, а как психофизиологический феномен – он может ощущаться только субъективно и обязательно эмоционально. (В. Железняков «Цвет и контраст». М.: ВГИК, 2001. С. 5).

Осмысление цвета в самых различных аспектах (эстетическом, этическом и даже научном) происходило на протяжении всей истории человечества, начиная с древнейших времен. Еще в эпоху античности было создано учение о цветовой гармонии, которое не утратило своего значения до сегодняшнего дня. Весомый вклад в теорию цвета внесло Возрождение, прежде всего работами Леонардо да Винчи и Л.-Б. Альберти. В XVII веке И. Ньютон впервые подошел к цвету с научной точки зрения. Он получил спектр путем разложения белого цвета, расположения цветовой гаммы в определенной последовательности, разделив ее на однородные, вызываемые лучами одинаковой преломляемости, и неоднородные – вызываемые лучами различной преломляемости. Именно после его исследований графическое выражение системы цвета стали представлять в виде геометрической фигуры – круга, треугольника и пр. Позже свою лепту в изучение цвета внес и И.В. Гёте.

В своих воззрениях Гёте противоречил Ньютону, делая акцент на закономерностях цветового зрения, и тем самым закладывал основу науки о психологическом воздействии цвета. Из его «Учений о цвете», кроме прочего, следует особо выделить «важнейший закон деятельности органа зрения – закон необходимой смены впечатлений»¹. Гёте писал: «Когда глазу предлагается темное, то он требует светлого; он требует темного, когда ему

¹ Железняков В. Цвет и контраст. М.: ВГИК, 2001. С. 55.

преподносят светлое, и проявляет свою жизненность, свое право схватывать объект тем, что порождает из себя нечто, противоположное объекту»². Таким образом, гармоничны диаметрально противоположные цвета. Однако «гармония по Гёте» всегда имеет «что-то всеобщее и завершенное, и в этом смысле лишённые характеристики»³. Поэтому она не должна быть конечной целью художника. Подобные замечания звучат удивительно современно. Можно сказать, что этот принцип в утрированном виде широко использовался искусством постмодернизма.

После Гёте идеи систематизации цвета разрабатывались многими исследователями – среди них были и художники, и ученые, серьезный вклад в теорию и практику внес американский художник и преподаватель Манселл. Ему удалось разработать систему цвета на вполне научной основе, годную для практических целей (например, обучения). Он писал: «...музыка оснащена системой, с помощью которой каждый звук определяется в характеристиках высоты тона, интенсивности и длительности», а значит, и «цвет должен быть снабжен соответствующей системой, основанной на цветовом тоне, светлоте и насыщенности наших ощущений...»⁴. Эти понятия являются не только физическими величинами, но и используются в психологии зрительного восприятия.

Большой вклад в теорию цвета внесли также немецкий химик О. Оствальд и советский ученый Е.Б. Рабкин (перечень имен можно продолжить). Перцептивные свойства цвета начала изучать и гештальт-психология. Разработанный ею принцип структурирования изображения стал определяющим для понимания зрительного восприятия.

В процессе структурирования изображения важную роль играет гармонизация цветовых отношений. Перцептивный градиент (или баланс восприятия) изменения цвета (например, при передвижении в пространстве) широко применяется как образительное средство. О других свойствах цвета Р. Арнхейм писал: «Восприятие цвета во многом зависит не только от пространственного и временного контекста. Огромное воздействие оказывает еще яркость цвета и его насыщенность»⁵. Эти свойства цвета стоят в одном ряду с такими факторами, как освещение и контраст, а с контрастом, к примеру, связан такой принцип визуального восприятия, как его константность. «Суть явления константности заключается в способности всей зрительной системы учитывать и компенсировать изменение сетчатого, ретального изображения, происходящее вместе с изменением расстояния или цвета освещения»⁶.



Женская мода, 1930-е годы

Еще одним важнейшим принципом гештальт-психологии является соотношение между фигурой и фоном. Именно это соотношение лежит в основе формирования образа. И роль цвета здесь неизмеримо важна.

Все это имеет непосредственное отношение к цвету в кино. Фотографическая природа кинематографа сделала приход цвета в кино неизбежным. В отечественном кино первая попытка использования цвета была предпринята в 1936 году в фильме «Груня Корнакова» (двухцветка), потом последовали «Иван Никулин – русский матрос» (трехцветная) в 1944 году и, наконец, «Каменный цветок» (трехслойная киноплёнка) в 1946 году. Этот фильм (режиссер – А. Птушко, оператор – Ф. Проваров, художники: М. Богданов и Г. Мясников) стал большой удачей: цвет использовался очень продуманно, зрело, он был подчинен прежде всего драматургическим задачам. Особенно интересно в колористическом плане сделаны сцены в подземелье Хозяйки Медной горы. Крайне важную роль в этой картине играет костюм (художник по костюмам – О. Кручинина). «Каменный цветок» произвел неизгладимое впечатление на зрителей и даже получил первую премию как лучший цветной фильм на Каннском международном кинофестивале.

Теория и практика применения цвета в кино очень интересовала С.М. Эйзенштейна. Его опыт с цветом в фильме «Иван

² Гёте И. Избранные сочинения по естествознанию. М.: 1957. С. 216.

³ Там же.

⁴ Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. М.: Мир, 1982. С. 12.

⁵ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура – С, 2007. С. 322.

⁶ Железняков В. Цвет и контраст. М.: ВГИК. С. 30.

⁷ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения в шести томах. – Т. 3. М.: Иск-во, 1964. С. 581.

⁸ Там же. С. 595.

⁹ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения в шести томах. – Т. 3. М.: Иск-во, 1964. С. 491.

Грозный» требует отдельного разговора. Однако не менее значима его точка зрения как теоретика. Он рассматривает цвет как одно из важнейших изобразительно-выразительных средств: «...Первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картинку прежде всего как драматический и драматургический фактор»⁷. По Эйзенштейну, цвет является одной из нескольких самостоятельных партий внутри драматургической полифонии. Он считал, что «беда цветной кинематографии в том, что цвет не выполняет выразительных задач. Если нет задания на выразительность

в цвете, значит, нет рамок, которые вас держат. А нужно, чтобы было выразительное движение цвета – это очень трудно, но нужно»⁸.

Слова эти звучат на удивление свежо и актуально! А вера великого режиссера в то, что в «будущих фильмах произойдет зарождение цветовой темы, призывание ею другой цветовой среды, слияние с другой цветовой темой, борьбу с ней и, наконец, торжествующее заполнение рамки экрана цветовым океаном, трепещущего переливом интенсивности собственного тона...»⁹, увы, эта вера пока не оправдалась, несмотря на использование высоких компьютерных технологий в кинопроизводстве. В рамках небольшой статьи нет места для более подробного рассмотрения исторического аспекта темы цвета в кинематографе. Поэтому стоит перейти к краткому рассмотрению вопроса о роли цвета непосредственно в искусстве костюма.

Возвращаясь к зрительному восприятию цвета, хочется напомнить, что цвета делятся на предметные и аппертурные.

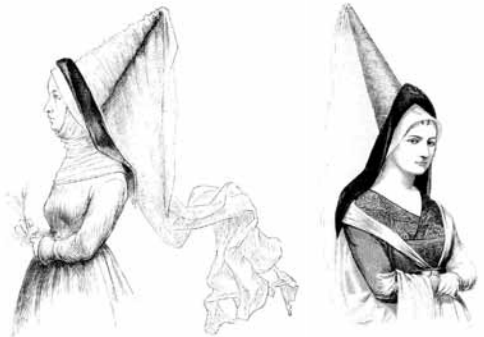
В. Железняков определяет аппертурный цвет как «цвет в чистом виде, без привязки к какой-либо поверхности», а предметный – как связанный «с конкретными материальными предметами, их фактурой, материалом» и зависящий от условий освещения (В. Железняков «Цвет и контраст», с. 68).

Цвет в костюме относится именно к предметным цветам (это весьма существенно для его использования в киноискусстве).

Изменчивость предметного цвета в зависимости от освещения имеет огромное значение в кино, тогда как в дизайне костюма оно все-таки играет меньшую роль. Здесь проходит некая граница между костюмом в кино и костюмом в реальной жизни. Тем не менее роль цвета в композиции экранного костюма и костюма бытового очень схожа. Как элемент композиции цвет одновременно является важнейшим ее средством. Он неразрывно связан с фактурой материала, формой, силуэтом и функцией костюма. Ф.М. Пармон отмечает, что «главным содержанием цветовой композиции

является сила зрительного восприятия, которая присутствует в костюме, если цвет интенсивен, и преобладает в композиции, если он необычен, если оттенки цвета меняются внутри костюма или резко заметна граница светлого»¹⁰... Художник использует, как правило, силу интенсивного цвета для акцента в композиции»¹¹.

Таким образом, с помощью цвета можно управлять вниманием зрителя, направляя его на нужные объекты. Цвета подразделяются на окрашенные или хроматические и неокрашенные, ахроматические. К ахроматическим относятся белый, черный и все оттенки серого. В дизайне костюма, прежде чем увязать форму и цвет, нередко делают ахроматические композиции, воплощающие суть творческого замысла. Использование хроматических цветов на данном этапе может усложнить работу над силуэтом. Любопытно, что в кино традиционно работа над костюмами начинается с определения колористической гаммы, которая воплощается в экспликации – цветовой партитуре фильма. Это продиктовано, прежде всего, драматургическими задачами.



Мода поздней готики, XV век



Мода эпохи Барокко, XVII век

¹⁰ Пармон Ф. М. «Композиция костюма». М.: Легпромбытиздат, 1997. С. 212.

¹¹ Там же.

Становясь частью кинопроцесса, искусство создания костюма утрачивает свою дифференцированность, превращаясь в один из элементов целого. Выбор цвета в дизайне диктуется в основном модой, в кино – драматургическим замыслом. Но кино в гораздо большей степени опирается на семантику цвета в costume, чем на дизайн. Разговор о семантике цвета осложняется из-за ее многозначности и амбивалентности. Тем не менее хочется попробовать обозначить некоторые культурные традиции и посмотреть, насколько актуальны они для современного кино.

Семантика цвета, безусловно, связана со зрительным восприятием. Психологическая реакция человека на тот или иной цвет зависит от множества причин, среди них наиболее значительные – географическое положение, национальные традиции, социальная принадлежность, возрастной фактор. П.А. Флоренский считал, что «метафизика одежды, в том числе в традиционной культуре, является глубоко семантической по

своей сути. Она – часть физического тела и даже личности человека. В обычной жизни – это ее внешнее продолжение, наподобие волосяного покрова. Между одеждой и телом существует более тесная связь, чем только соприкосновение;

как и тело, она отражает суть человеческой личности. В этом отношении семантичность одежды прежде всего соотносится с ее цветовой маркировкой. Цвет в традиционной культуре является одним из маркеров определенного состояния»¹².

Существует и классификация видов цвета. Например, Р. Барт классифицирует их, подразделяя на две группы:

1. «яркие, светлые, отчетливые, блестящие»;
2. «темные, мрачные, глухие, нейтральные, блеклые»¹³.

При этом он замечает, что главным фактором, семантически разделяющим видовые категории цвета, является маркированность. Таким образом, значим, например, не столько серый цвет сам по себе, сколько его оттенки – светлый или темный. Значимость маркированности можно отметить

и при семантическом прочтении цвета костюма в русской и западной культурных традициях. Скажем, красный цвет в русской традиции имел множество названий (а значит, и оттенков): червчатый, кармазинный, брусничный, багровый, алый и т.д. Маркированность характерна и для обозначения возрастных категорий: например, на Руси детей одевали в нежные, светлые цвета, а стариков – в темные. Информация, заложенная в цвете костюма, была более важна, чем форма или ткань, т.к. зрительно легче воспринималась, особенно на расстоянии.

Формирование исторических традиций, связанных с семантикой цвета в costume, происходило на протяжении столетий. Мифологизация мышления, возникновение архитипических образов напрямую влияли на этот процесс. Психо-эмоциональный фактор воздействовал на формирование подобных традиций в соединении с национальными особенностями народов. Теплые и холодные цвета, тяжелые и легкие, активные и пассивные, близкие и далекие – весь этот ряд оппозиционных характеристик цвета, по сути, должен вызывать у всех людей схожие эмоции. Например, холодные насыщенные цвета вызывают грусть, а теплые светлые – радость. Однако в разных национальных традициях их восприятие далеко не всегда схоже.

На протяжении веков семантика цвета менялась в связи с развитием мировой культуры. Если говорить о цветовой символике, величина ее роли во многом зависела от степени мифологизации мышления в обществе. Цвет рассматривался как атрибут божественных сил и имел огромное значение в сакральных ритуалах. В эпоху Античности он выступал как мистический символ (например, у Платона). В Древней Греции и Древнем Риме образы богов связывались с определенными цветами (зеленый – с Венерой, синий – с Юпитером и т.д.) В эпоху Средневековья цвет ассоциируется с отдельными качествами божественных сил и явлений. Цвет активно используется и как атрибутика в христианской традиции. Наиболее ярко это проявилось на примере белого цвета, который считается незыблемым символом святости, духовности и чистоты. Родство с божественным светом приводит к тому, что белый цвет становится символом самого христианства.



Мода эпохи Модерна



Мужской костюм начала XIX века

¹² Флоренский П.А. Собр.соч. – Т.1. – Париж., 1985. С. 273.

¹³ Барт Р. Система моды. М.: Изд. им. Сабашниковых, 2004. С. 209.

Символика других цветов на протяжении Средневековья могла радикально меняться, поэтому трудно говорить об устойчивых традициях. Так, желтый цвет в религиозной трактовке вначале был цветом Святого духа, Откровения,

но в Готическую эпоху стал считаться цветом измены, предательства и т.д. Большое влияние на символику цвета в эпоху Средневековья оказали идеалы рыцарства, породив искусство геральдики.

В эпоху Возрождения начинается новый этап развития цветовой символики; основываясь на уже существующих традициях, цвет олицетворяет отдельные качества и свойства самого человека. Человек открывает себя как «индивидуальность» (по Лосеву проявляет «сти-

хийный индивидуализм»), а цвет помогает ему в этом. Процесс, начавшийся в эпоху Возрождения, продолжается до сих пор. Однако более подробно об исторических традициях семантики цвета в Западной Европе и России уместнее говорить на примере конкретных кинопроизведений.

(Окончание в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. М.: Мир, 1982.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007.
3. Барт Р. Система моды. М.: Изд. им. Сабанинковых, 2004.
4. Гёте И. Избранные сочинения по естествознанию. М.: 1957.
5. Железняков В. Цвет и контраст. М.: ВГИК, 2001.
6. Пармон Ф. М. Композиция костюма. М.: Легпромбытиздат, 1997.
7. Флоренский П. А. Собр. соч. – Т. 1. Париж., 1985.
8. Эйзенштейн С. М. Избр. произведения в шести томах. – Т. 3. М.: Искусство, 1964.



Женская мода начала XX века

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ

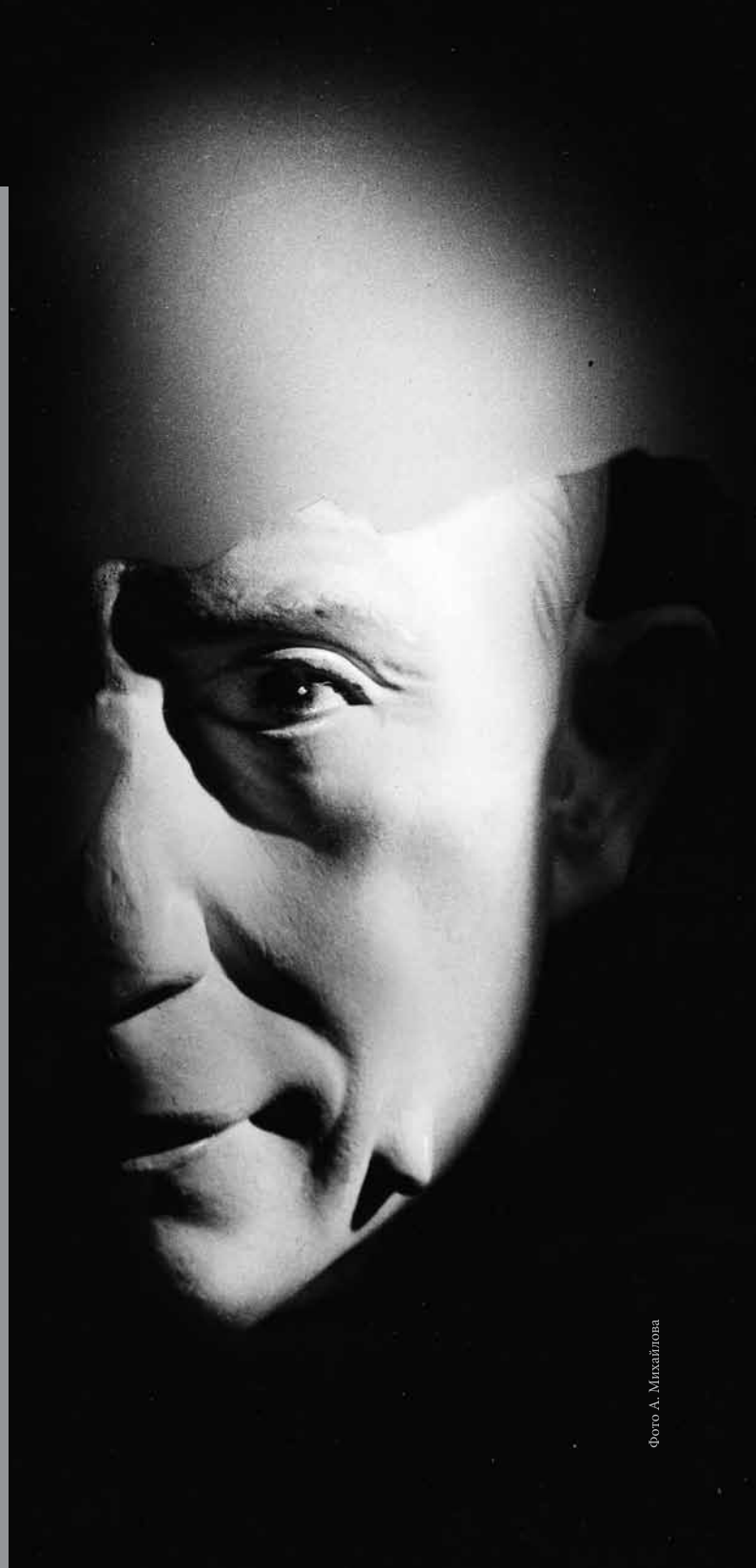


Фото А. Михайлова