

Наталия Няголова

ФУНКЦИИ НА ЦВЕТА В СЪВЕТСКОТО КИНО НА 60-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Nataliya Nyagolova

THE FUNCTIONS OF COLOUR IN THE SOVIET CINEMA FILMS IN 60S OF 20th CENTURY

Abstract: This report features the functions of colour in the Soviet cinema films in the period of *The Thaw*. In the 60s, a refusal of colour use and filming of black and white movies is a frequent phenomenon (M. Hutsiev *The Stands of Ilich*, 1962, Yosef Heifits *The Day of Happiness*, 1963, S. Gerasimov *Journalist*, 1967, V. Basov *Shield and Sword*, 1966, P. Todorovski *Magician*, 1967, etc.). The use of this technique was defined by several factors:

- the desire of the cinema of the Thaw to defer from the decorative and theatrical colour scheme of the Stalin era;
- turning light into a main instrument of the “cinema language”;
- the poetic approach to the film narrative and the specific drama effect of the visual plot structure of the films;
- the claim of the cinema artists of the 60s to create an author’s independent and intelligent cinema, without any relation to popular art.

Keywords: *semiotics, range of colours, poetics, The Thaw, filming*

Цветът като средство на киноезика придобива семиотичен статус едва когато неговото използване се превръща в естетическа алтернатива на черно-бялото изображение или, както пише Ю. М. Лотман: „Докато цветът се определя от техническите възможности на лентата и лежи извън пределите на художествения избор, той не е факт на изкуството, като на първо време стеснява, а не разширява гамата от възможности, сред които режисьорът избира своите решения”¹.

Огромният потенциал на цвета в поетиката на Седмото изкуство десетилетия наред занимава режисьори и теоретици на киното – М.Антониони, С. Айзенщайн, А. Тарковски, М. Мерло-Понти, А. Д. Головня и др.

Ролята на пионер в използването на цвета като изразно средство на киноезика изиграва Сергей Айзенщайн в „Броненосец Потёмкин” (1925), където издигнатият червен флаг се превръща в единствен цветен елемент на филма, изграждащ контрапункт спрямо цялостното черно-бяло решение. Айзенщайн създава и собствена теория за цвета в киното, според която „цветът не трябва да бъде естествен ... той трябва да бъде образен цвят”², изразяващ основната концепция на филма.

Настоящият текст има за цел да представи един преломен момент в използването на цвета в съветското кино, който съвпада с историческия период на хрущовското Размразяване и който представя многогласието от формални цветови концепции, макар и ограничени от постулатите на

¹ Лотман Ю. М. „Семиотика кино и проблемы киноэстетики“. Таллин: „Эсти Раамат“ 1973, с. 22.

² Айзенштейн, С. М. Неравнодушная природа. Т. 2. О строении вещей / С. М. Эйзенштейн. М.: Музей кино, 2006. – 624 с.

соцреализма. Този период, продължаващ около десет години – от смъртта на Сталин до Пражката пролет от 1968 година – се свързва в съветската история и култура с идеалистичния стремеж към постигане на хармония и творческа свобода след две десетилетия на идеологическа преса и политически репресии, оказали пагубно влияние и върху сферата на изкуството. Тази жажда за хармония се отразява на първо място в реабилитацията на природното начало, за което говори и самото название на периода. Природният цикъл става алтернатива на строгата социална йерархия. На образно ниво надеждата за „възкресение“ се проявява в два варианта. Първият от тях е трайното обвързване на преживените ужаси на репресии и война с образа на зимата. Анализирайки кинопоетиката на Размразяването, Е. Марголит отбелязва: „... в руската поезия зимата и равнината се узаконяват в читателското съзнание като образ на държавата, в която животът е замразен“³, и привежда като пример стиховете на И. Еренбург – „кръстник“ на Размразяването:

А мы такие зимы знали,
Вжились в такие холода...

Размразяването донася радостта от живота, от оцеляването след дългата „зима“ на Великия терор и водещ образ в неговата естетика съвсем логично се оказва образът на пролетта. Една от първите емблематични кинокартини на периода става филмът на Ф. Миронер и М. Хуциев „Весна на Заречной улице“ (1956).

Освобождаването от пресата на сталинизма дава начало на авторското кино в СССР. За първи път в съветското Седмо изкуство след киноавангарда на 20-те възниква необходимостта от нов киноезик, необходимост, декларирана не теоретично, а чрез самата художествена практика. Важно звено в търсенията на режисьорите, сценаристите, операторите, се оказва въпросът за цвета. След експериментите на Айзенщайн, през следващото десетилетие съветското кино навлиза в период на ярка, натрапчива колористика, която трябва да постигне поне два ефекта – да придаде на визуалния ред „жизнеподобие“ и да обслужи митологията на соцреалистическия канон⁴.



Илюстрация 1. Кадър от филма
„Кубанские казаки“ 1949,
реж. Иван Пирев

Най-често тази декоративна колористика се свързва с комедийния жанр – румени женски лица, ярки костюми, пасторални пейзажи...Цветята, плодовете и физически здравото човешко тяло стават лайтмотивни елементи в изкуството. Подобна цветова хипертрофия е идеологически обусловена – тя отразява процъфтяващата страна от нов тип, чието съществуване се мотивира като резултат от космогонична репродукция – между „мъдрия баща“ и „огромното женско тяло на Родината“⁵. Установява се господство на „повествователното кино“, на епизираните инициационни сюжети, които трябва да потвърдят изключителността и повторемостта на пътя към голямата цел на бъдещия светъл живот.

³ **Марголит, Е.** Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг., СПб, Мастерская „Сеанс“, с. 399.

⁴ В статията са използван илюстративен материал от сайтовете www.zn.ua/CULTURE; www.uskrd.ru/blog/kubanskies_kazaki.html; www.rvs.su; www.kinobaks.org/5540-ivanovo-detstvo-1962.html; www.pravoslavie.ru/96427.html; www.tarnmoor.com

⁵ **Гюнтер Х.** Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000, с. 743–784.

(Илюстрация 2. Кадър от филма
„Застава Ильича“ 1964,
реж. М. Хуциев)



В средата на 50-те Размразяването идва с нова жажда за експерименти с киноформата, а „усложнеността на киноезика става непременен признак на „истинското изкуство“⁶. Еднозначността на кинокартините от 30-те и 40-те години е дискредитирана, актуални стават нюансът, намекът, полусянката. Бодрият ентусиазъм от времето на „железния стил“ отстъпват пред драматичните колизии и печални колебания на вината и разкаянието у героя на 50-те. Единственият спасителен път след чистилицето на репресиите и войната е младостта, добротата, любовта, възкресението на пролетното слънце. „Голямото семейство“ на съветското общество вече не е достатъчно за самоидентификацията на героя, той има нужда и от връщане към корените си, от осмисляне на собствените си, частни, интимни проблеми, които го оразличават от тълпата. „Изместеният образ на тирана демиург“ в съветското кино е заменен с образа на „малкия човек“, който може за миг, без всякакви предпоставки, да стане герой и творец“⁷. Историята вече не е просто мощен поток, смазващ човека, а тя е въплътена в неговото ежедневие, в речта му, в сънищата му. По време на Размразяването за първи път в съветската културна история негласно се прокарва граница между „елитарно“ и „масово“ изкуство и това е особено видно в киното. В края на периода това разграничаване на киноелита ще даде основание на властта да го стесни и отрече.

Все повече режисьори от 60-те години се отказват от цвета в полза на черно-бялото кино (Йосиф Хейфиц в „День счастья“ (1963), Владимир Басов в „Щит и меч“ (1966), Пьотър Тодоровски във „Фокусник“ (1968) и др.) Причината за подобен отказ се намира отвъд техническите съображения⁸. Монохромната кинотехника придава особена драматична атмосфера на филма, в която специфичен инструмент на въздействие става светлината. За лирически драматизъм на кинонаративите от времето на Размразяването този тип заснемане е особено актуален. Още една възможна причина за използването на подобна техника е желанието за дистанциране от натрапчивата колористика на съветското кино през 50-те години, която създава театрален, декоративен ефект. За разлика от нея, черно-бялата техника от 60-те подчертава естествеността на кадъра и насочва вниманието към по-дълбоките семантични пластове на изобразението. И още – черно-бялото кино носи ефекта на естетизма, на елитарността, разграничавайки се от крещящата „оцветеност“ на масовите кинопродукции. Известно влияние върху режисьорите-„шестдесетници“ оказва поетиката на италианския неореализъм и набиращата сила френска „нова вълна“. Неореалистите са сравнително добре представени и приети в съветското културно пространство. За това помага техният критичен патос, левичарски възгледи и претенциите им за обективно изображение. Доколкото основен фокус във филмите на неореалистите

⁶ Марголит, Е. Цит. съч., с. 386.

⁷ Ципоркина, И. „Утоли моя печали“: интеллигенция и кинематограф Андрея Тарковского // История страны/ история кино. М.: Знак, 2004, с. 442.

⁸ В множество блокове, обсъждащи киното на 60-те години, цветно-бялата колористика се обяснява с недостига на цветна лента в съветската киноиндустрия от онова време. – Вж. „Почему фильмы СССР в 50-х годах – цветные, а в 60-х – черно-белые?“ – iXBT.com, www.forum.ixbt.com/topic.cgi?id=63:3978

стават социалните контрасти, черно-бялото изображение предлага подходяща форма за тяхното визуализиране. Неореализмът и френската „nouvelle vague“ отварят врати за документалистиката в художественото кино. Всячески се търси документална достоверност – чрез монтиране на кинохроники в тъканта на филма, чрез натурни снимки, чрез използването на непрофесионални актьори. Документалност се постига и чрез черно-бялата лента.

Но изменените функции на цвета в епохата на Размразяването далеч не се свеждат до елементарното му отсъствие. Той започва да става многозначно изразно средство, чиято знаковост се вписва в различни художествени концепции.

Марлен Хуциев създава два жалонни за Размразяването филма. Това са „Застава Ильича“ (1964) и „Июльский дождь“ (1967). Хуциев демонстрира тотален отказ от цвета. Той включва и в двата филма кадри от кинохрониките, за да впише героите си в голямата история и да я превърне в тяхно вътрешно преживяване. Черно-белите контрасти носят внушението за тежестта на моралните дилеми, пред които са изправени неговите млади персонажи.

Те са представители на поколението на 60-те, лишени от героизъм и изключителност, „те всяка сутрин отиват на работа, преизпълняват плана, боледуват от простуда, влюбват се, карат се с близките си и в самозабрава се разхождат по московските улици“⁹. Хуциев успява да намери кинематографичен баланс между динамичния ход на историята и лиричният, нюансиран вътрешен живот на героите си. Той активно използва мотивиката на съня, при което черно-бялата техника прави лек прехода между сън и реалност, споявайки ги в единен художествен свят.

През 60-те Сергей Герасимов е вече утвърден режисьор. Той е бил един от най-сигурните стълбове на жизнеподобие на „железната епоха“ със соцреалистичните платна „Семеро смелых“ (1936), „Комсомольск“ (1938), „Молодая гвардия“ (1948). В периода на Размразяването Герасимов снима поредица от киноромани, която демонстрира родствени връзки с поетиката на периода – лиризиране на бита и ежедневието, психологизация на социалните и естетически дилеми на времето, отказ от цвета. Той максимално използва контрастността на черно-бялото изображение и потенциала на осветлението. Филмът „Журналист“ (1967) съдържа всички изразни средства на монохромната техника, които влизат в инструментариума на Герасимов. На първо място това е контрастът, чрез който се строи основната персонажна двойка – brunetът Алябиев (Ю. Васи́лиев) – блондинката Шура (Г. Полских).



(Иллюстрация 3. Кадър от филма „Журналист“ 1967, реж. С. Герасимов)

Визуалният контраст отразява принадлежността на героите към различни социални и психологически групи. Режисьорът използва максимално метафоричния потенциал на светлината, за да конструира митопоетичната концепция на пространството – инициационния път на младия журналист

⁹ Трояновский, В. „Новые люди шестидесятых“// Кинематограф Оттепели, кн. 2. М., 2002, с. 136.

между столицата и провинцията, между Изтока и Запада. Москва е представена в духа на пустите сиви градове на Антониони, включвайки се в цял урбанистичен ред ведно с хоризонталните контрасти на Горноуралск и вертикалните светлинни пластове на Париж. Влиянието на френската нова вълна е напълно осезаемо – в естествените пози, в импровизирани разговори, в използването на образи-камео...Сянката и светлината при Герасимов стават средства на психологическата характеристика – тъмната и светла част в дома на Шура визуализират двете страни на нейната личност, определени от бремето наследствеността и чистотата на „естествения човек“. У Герасимов черно-бялото изображение изразява и неговата претенция за вписване в световния кинопроцес, чрез доближаване до неговия език и чрез сътрудничество с неговите водещи фигури – Жирардо, Роселини, Де Сика...

Типична рожба на кинематографичното Размразяване става Андрей Тарковски. Още в първия си пълнометражен филм – „Иваново детство“ (1962) – режисьорът представя оригинална концепция на черно-бялото изображение. Архетипност, психоанализа, богогърсачество – това са само част от инструментите, с които борави Тарковски.



*Илюстрация 4. Кадър от филма
„Иваново детство“ 1962,
реж. А. Тарковски*

Светлината и сянката са едни от най-смелите оръжия на младия режисьор. Ако светлината трайно се свързва с Божественото начало, то сянката става визуална проекция на подсъзнателното. Светлинните източници в структурата на кадъра се проецират като струяща от дъното му светлина, която задава перспектива. Тази светлина пронизва смазващата чернилка на войната. Необичайни ракурси, крупни планове, неочаквано подвижна камера, осигурена от оператора Владимир Юсов чрез люлки и плъзгачи, променлива скорост и амплитуда. В „Андрей Рубльов“ (1966) Тарковски за първи път използва съчетанието между монохромна и полихромна техника. Сюжетът отразява суровото руско Средновековие, което не предполага многоцветност, но във финала се появява цветното изображение на „Троицата“ на Рубльов като надбитий и надисторически образ.

Експериментирането с цвета ще продължи в творчеството на режисьора след повече от десетилетие в „Сталкер“ (1979), където черно-белите и цветните кадри изразяват противопоставянето на материалния свят с неговата илюзорност (черно-бяло) и цветния топос на Зоната като топос на голямата цел, на мечтата. Във финалния епизод Тарковски съчетава в едно двете техники в символична сцена, където жълтата забрадка върху главата на болната дъщеричка на Сталкер е силен цветен акцент, доказващ, че нещо от мечтаното и Божественото е пренесено в материалния свят.

Особен случай на кинематографична колористика представя творчеството на Сергей Параджанов от 60-те години. По това време режисьорът заснема три филма – „Цветок на камне“ (1962), „Тени забытых предков“ (1964), „Цвет граната“ (1968) Интересът към периферийните топоси, към историята и менталността на малцинствата, към митопоетичния свят, определя и колористиката на Параджанов. Буйните цветни взривове в неговите филми са израз на нови функции, те надхвърлят рамките на илюстративното, стават самостоятелни експликации на смисъл, получават собствено семиотично звучене.



Илюстрация 5. Кадър от филма „Андрей Рубльов“
1966, реж. А. Тарковски. В ролята на
А. Рубльов – А. Солоницин

(Илюстрация 6. Кадър от филма
„Сталкер“ 1979, реж. А. Тарковски.
В ролята на дъщерята –
Н. Абрамова)



Илюстрация 7. Кадър от филма „Тени
забытых предков“ 1964, реж.
С. Параджанов. В ролите –
Л. Кадочникова и И. Миколайчук

Тази многоцветност е нов вариант на „езичеството“ на Размразяването, на неговото търсене на изгубения рай, който за разлика от повечето режисьори на периода, Параджанов търси в света на митовете. Поетическата колористика на режисьора гради сложна система от смисли, в която се пресичат винаги две гледни точки – на героите и на съвременния наблюдател. Тази амбивалентност на възприятието превръща всеки елемент на филма в поетически образ, а „благодарение на присъствието на човека, природата се превръща в културна реалия.“¹⁰

Размразяването като историческа и културна епоха ще завърши своето съществуване само за едно десетилетие. Но неговият нравствен максимализъм и естетическа динамика ще се превърнат в кулминационен момент на съветската история. Никога повече творецът в СССР няма да вярва с такова упование в хармонията и постигането на идеала. Кинематографичната колористика с нейната сложна семиотика и смели експерименти бързо ще бъдат низвергнати през 70-те – времето на брежневския застой. Традиционно кинокритиката разполага тези експерименти между два полюса – „натуралните“ цветове на Тарковски и „експресивните“ цветове на Параджанов¹¹, но наблюденията върху кинопоетиката на периода доказват, че през Размразяването към такива експерименти пристъпват творци от различни поколения и с различно естетическо верую. Всички те са обединени от желанието за свободна кинорефлексия, за принос към новородената история на съветското авторско кино.

¹⁰ Марголит, Е. Цит. съч., с. 412.

¹¹ Пустынская, Л. Цветное кино. В поисках киноязыка.// После Оттепели. Кинематограф 1970-х, НИИ киноискусства. М., 2009, с. 157.