

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Беседы о цвете Тарковского





Фильмы:

- «Зеркало»
- «Солярис»

Цель: Познакомить зрителя с тем, как Тарковский относился к использованию цвета в кино через статью «Беседы о цвете».

Основные идеи:

1. Прежде всего цвет на экране, как правило, навязчив, даже вызывающ. В жизни человек не замечает цвета.
2. Когда мы встречаемся с каким-то непривычным, невиданным, экзотическим объектом, то цвет непременно бросается в глаза. Бывают такие явления, которые всегда, каждый раз, воспринимаются в цвете. Например, закат солнца.
3. Как добиться необходимой меры? «Ликвидировать цвет» цветом же. То есть всячески успокаивать цвет, искать умеренные, неброские и в то же время уравновешенные гаммы, вытягивать серые тона, чтобы ощущение цвета не оказалось более сильным и острым, чем в нашей обычной жизни.
4. Цветовую режиссуру я вижу прежде всего в том, чтобы не дать цвету «выйти на первый план», не дать ему стать демонстративным.
5. Цвет в драматургической, тематической, символической функции мне не нужен.
6. Использование цвета в фильме «Зеркало».
7. Фактура в фильме выражает определенное состояние материи, момент ее изменения во времени.
8. Для цветного кино фотогенична не всякая фактура, но главным образом динамическая — такая, в которой как бы отложены соли времени...
9. Если в фильме цветовое ощущение подчиняется фактурному и возникает некая натуралистическая нота, которая подчеркивает качество изображаемого, его состояние, то это кажется мне самым естественным.

Неслучайно книга Семена Фрейлиха называется «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского». Один стоял у истоков советского кино, другой — на его излете. Оба думали о теории кино. В отличие от Эйзенштейна Тарковский не так много записал своих теоретических работ. Фактически его главный и единственный теоретический труд — это статья «Запечатленное время», которую мы разобрали на предыдущей лекции. Сегодня мы поговорим о том, как **Андрей Тарковский относился к цвету в кино**.

Знаем мы об этом благодаря интервью киноведа Леонида Козлова, которое он взял летом 1970 г., когда завершался подготовительный период постановки фильма «Солярис», где ему довелось быть в некоторой степени свидетелем авторской работы режиссера.

Он пишет: «В то время мы с ним часто встречались и о многом говорили. Естественно, что разговор то и дело возвращался к замыслу будущей картины. Бывало, что, отвечая на мой вопрос, Тарковский начинал импровизировать. Уже осваивалась избранная для съемок натура, уже был утвержден режиссерский сценарий, а развитие замысла — и в общем, и в частности — продолжалось. Но так или иначе, основная образная концепция уже определилась. Однажды Тарковский заговорил о необходимости точного цветового решения фильма, и между нами начался диалог, запись которого воспроизводится далее» (1).

Киновед отмечает, что ни роман Лема, ни сценарий не вызвал у него представления, что цвет необходим. У Лема красное солнце, голубое солнце — это, так сказать, фактические детали, а я говорю о принципиальной необходимости цвета. И потом цвет — это дьявольски сложная штука...

Тарковский отвечал, что может ответить чисто теоретически. Прежде всего цвет на экране, как правило, навязчив, даже вызывающ. В чем тут дело? Ведь в жизни человек не замечает цвета. Вернее, он его и замечает и не замечает. Вокруг нас бездна цветовых оттенков, но даже глядя на них, мы их чаще всего не видим, потому что они нам как таковые не нужны. Когда цвет, именно цвет, становится практически важным для данного момента — наш глаз и наше сознание его фиксируют. Чтобы перейти улицу, ты смотришь на светофор. Или другой случай: у тебя в руках цветы. Ты составляешь букет. Тут опять происходит специальная настройка глаза на цвет. Когда мы встречаемся с каким-то непривычным, невиданным, экзотическим объектом, то цвет непременно бросается в глаза. Бывают такие явления, которые всегда, каждый раз, воспринимаются в цвете. Например, закат солнца. Он для нас всегда цветной. И не только закат, но и другие переходные состояния природы. Но вообще, в нашей повседневной жизни



наше восприятие цвета никогда не бывает сплошным и непрерывным. Чаще всего мы глядим на цвет и не видим. Цвет имеет для нас значение второстепенное или третьестепенное, или никакое. И вот мы снимаем то, что видим, на цветную пленку. Все становится цветным! И мы уже не можем воспринимать это изображение как реальность, отвлекаясь от цвета. Цвет в этом изображении всюду присутствует, он всюду навязывает себя нашему глазу. Возникает условность. Она может быть художественной, а может быть и антихудожественной...

Вот пример. Мы сидим за этим столом и разговариваем, а с улицы в это время доносится шум, допустим, от какой-то машины, через минуту мы его не слышим, а слышим только друг друга. Мы сосредоточили свое внимание и адаптировались к шуму. Если же записать наш разговор на пленку, то нас не будет слышно из-за сплошного шума. Нужно что-то сделать; например, переставить микрофон. Если запись многоканальная, то шум можно микшировать. То же самое с цветом. В жизни мы к нему адаптируемся, но как его микшировать для экрана, как добиться необходимой меры? Тут есть, по-моему, два пути.

Первый путь — «ликвидировать цвет» цветом же. То есть всячески успокаивать цвет, искать умеренные, неброские и в то же время уравновешенные гаммы, вытягивать серые тона, чтобы ощущение цвета не оказалось более сильным и острым, чем в нашей обычной жизни.

Возьмем, к примеру, фильм «Зеркало» Тарковского. Фильм в основном черно-белый. И только несколько эпизодов решены в цвете: детство на хуторе, пожар в доме, сцена с сержками. То есть цвет важен для режиссера для того, чтобы подчеркнуть яркость воспоминаний.

В цвете решены сцены современности, то там цвет, как говорит Тарковский, микширован.

Мы привыкли, что либо воспоминания цветные, либо, наоборот, реальность цветная, либо сны. У Тарковского цвет появляется не для переключения времени, у него цвет появляется только тогда, когда это ему нужно.

Он говорит: «Цветовую режиссуру я вижу прежде всего в том, чтобы не дать цвету «выйти на первый план», не дать ему стать демонстративным».

Киновед отмечает, что цвет может быть «информацией» и может быть «шумом». Положительно, подойти к цвету, взяться за него — значит, искать в нем информативную ценность. Тарковский рассматривает цвет как «шум» даже в прямой аналогии с натуральным шумом. В чем тогда заключается для тебя необходимость цвета? Не лучше ли делать черно-белый фильм?

Тарковский говорит, что цвет ему нужен для того, чтобы изображение стало более правдивым, более осязаемым, в каком-то смысле более натуралистичным. Вот в чем вся хитрость! Я исключаю демонстративный цвет, имеющий самостоятельную ценность, пусть даже высокую. Цвет в драматургической, тематической, символической функции мне не нужен.

Цветовая символика по Эйзенштейну его не устраивает так же, как у Феллини, цветовое барокко или, если хочешь, даже рококо... Или просто — маньеризм. В «Красной пустыне» Антониони цвет несет самостоятельную эстетическую нагрузку. Он «играет» не только в связи с предметом, но и как бы сам по себе.

В «Солярисе» этого быть не должно. Эстетическая нагрузка на действия, на отношения персонажей, на их непосредственных эмоциональных проявлениях, на фактической среде, которая их окружает, на определенном состоянии природы. Цвет должен всему этому подчиняться и служить.

Вспомним сцену в самом начале фильма «Солярис», когда Крис ходит по саду. Там цветные кадры, но они тоже как бы микшированы. Там показана красота природы. Немного в тумане, немного в утренней росе.

А. Тарковский говорит: «Я подхожу к цвету как к элементу фактуры. Я хочу опять напомнить слова Ежи Вуйцика о том, что фактура в фильме выражает определенное состояние материи, момент ее изменения во времени.



По-моему, эти слова особенно справедливы по отношению к цветному кино. Для цветного фильма нужно отбирать фактуру с еще большей точностью, с более определенной «спецификацией», чем для черно-белого. И именно цвет становится великолепным средством выявления фактуры, ее расшифровки, доведения ее до полной осязательности. Цвет и фактура бывают очень интимно связаны: в этом смысле мне кажется, что, например, для муарового шелка наиболее естествен красный цвет, а для хлопчатобумажной ткани — голубая краска. Когда желтеют и краснеют кленовые листья, то одновременно меняется и их фактура: тут цвет прямо выражает процессы, скрытые в фактуре! А цвет старого дерева, его полированной



или шероховатой поверхности?»

А. Тарковский: «Для цветного кино фотогенична не всякая фактура, но прежде всего динамическая — такая, в которой как бы отложены соли времени...»

«Космическая Одиссея» Кубрика — ты помнишь этот фильм, в нем как будто всё правильно... Но предметность там такова, будто время ее не касается: она производит впечатление выставочного дизайна. И даже «доисторические» пейзажи с их натуральными скалами как будто взяты из школьного атласа — в фактурном отношении они стерилизованы. Стиль выдержан, но это не тот стиль. Если хочешь, это даже не кинематографично. Потому что именно в передаче реальных фактур состоит огромное преимущество кино, в частности, перед живописью. В живописи цвет, как правило, господствует, а фактура изображаемых предметов — как бы она ни разрабатывалась — растворяется в фактуре красочной плоскости. Вспомни Вермеера.

Это граница живописи, это перенапряжение... Тут происходит испытание тех возможностей, которые органичны именно для кино. Если в фильме цветовое ощущение подчиняется фактурному и возникает некая натуралистическая нота, которая подчеркивает качество изображаемого, его состояние, — то это кажется мне самым естественным. В кино фактура имеет первостепенное значение. Одновременно работать и с цветом, и с фактурой будет, вероятно, нелегко. Но если окажется, что я не могу согласовать точное цветовое решение кадра с точным фактурным решением, я отдам предпочтение фактуре. По-моему, только в связи с фактурой, выявляя ее, цвет сможет передать состояние изображаемого, его «историю» и его «сиюминутность» так, чтобы зрителю казалось, что он ощущает это своей кожей.

Козлов замечает, что к этому, пожалуй, приблизился Антониони — не в «Красной пустыне», а в «Блю-ап». Темно-зеленый шелестящий парк под серыми облаками! И удивительное ощущение воздуха, погоды, времени дня, температуры...

Андрей Тарковский соглашается: «Это как раз такой случай, когда цвет подчиняется тому, чтобы передать состояние природы. Нужно увидеть природу в очень определенном моменте ее жизни, в быстротекущих, меняющихся проявлениях.

Вот для чего мне нужен цвет! Сделать как можно более достоверными особенности именно этого, данного момента, его дыхание, то, что можно назвать психологическим состоянием природы... Добиться предельно точной аналогии с конкретным, неповторимым жизненным впечатлением...»

Размышляя о том, как вопрос цвета решен в «Космической Одиссее» Кубрика, Тарковский замечает, что у Кубрика цвет прежде всего необычен: режиссер как будто увлечен космической экзотикой. Вспомни его пейзажи «по ту сторону бесконечности», их невероятную расцветку! В «Солярисе» должно быть иначе. Цвет как средство создать эффект необычности, в общем, отпадает. То, что я говорю сейчас, конечно, приблизительно, но мне представляется, что цвет не должен быть экзотичным, заведомо «неземным» (и поэтому явно искусственным, как у Кубрика). Станислав Лем писал о том, что главное в «Солярисе» — это встреча человека с непознанным, с Неизвестным. Я не хочу подчеркивать этот мотив чисто зрелищными средствами. Цвета Соляриса должны восприниматься как естественные, нормальные, в чем-то даже знакомые. Я думаю, что их нужно брать из набора земных красок, земных освещений. Вот например: у Лема говорится о двух солнца: красном и голубом. Если буквально перенести такой цвет в экранное изображение, то эффект будет не просто экзотический, он будет бутафорский. Свет «красного солнца» я хотел бы приблизить к привычному для нас солнечному освещению на закате. «Голубое солнце» также не должно быть спектрально голубым — я представляю себе его цвет пронзительно белым, отдающим ртутью или кварцем. Цвет сам по себе не должен быть экзотичным или неожиданным. Неожиданным может быть его применение. И еще: пейзажи Соляриса представляются мне чрезвычайно фактурными, и нужно добиваться, чтобы цвет в этом случае не разрушал, не растворял фактурность, а сам становился элементом фактуры.

«Цвет в павильонах «Соляриса» должен быть прежде всего одним из свойств, я бы сказал, одной из деталей обстановки», — говорит режиссер. Я не хотел бы особенно подчеркивать цветом всякого рода «техническую эстетику» наподобие того, как это делалось в «Красной пустыне» или в «Космической Одиссее». (Кстати, ведь у Лема почти совершенно отсутствует обыгрывание техники будущего!) Я повторяю: надо сосредоточить внимание на эмоциональном содержании кадра или эпизода, на психологических отношениях между людьми».

На вопрос киноведа, допускает ли он, что в ходе действия для твоих персонажей может возникнуть именно такой момент, и именно эмоциональная логика, эмоциональная правда позволит — или даже потребует — вывести цвет на первый план?



Тарковский отвечает, что «если она действительно этого потребует, если психологическое состояние персонажа действительно сможет включить в себя цвет таким образом... Трудно сказать, возможно ли это каком-нибудь конкретном эпизоде. Хотя... пожалуй, такое обострение цвета можно было бы применить в эпизоде болезни Кельвина. Не потому, что он чувствует мир в этот момент гармонично, а наоборот: в силу того, что его цветовые ощущения смещены и возбуждены состоянием психики, состоянием памяти, и возникают «видения», резко фиксирующие цвет... Может быть. Посмотрим. Сейчас для меня речь идет прежде всего о принципе, о программе подхода к цвету. Нужно, чтобы изображение было правдивым и оптимально простым. Это — не самоцель, это необходимое условие для того, чтобы передать зрителю духовную суть изображаемого. Движение формы не должно восприниматься как демонстрация выразительных возможностей. В этом смысле я и говорю о простоте».

«Как мы справимся с цветом, трудно предвидеть. Вообще, цвет — это одна из самых серьезных проблем для современного кино. Проблема, по-моему, не решенная. Решений есть много, они более или менее удачны, но, как правило, в чисто живописном плане. А нужно думать о кинематографе...» — завершает свои размышления режиссер.

Сегодня мы поговорили о том, как применял цвет в своих фильмах режиссер Андрей Тарковский. Следующая лекция будет посвящена теории кино Андре Базена и «французской новой волне».

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Козлов Л. «Беседы о цвете». Киноведческие записки. -М., 1988, №1.<http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Colour.html>
2. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. - М.: Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008.
3. Туровская М. И. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского. — М.: Искусство, 1991. — 256 с.
4. Суркова О. Е. Книга сопоставлений. — М.: Киноцентр, 1991.