

УДК 791.3
ББК 85.374

Михеева Юлия Всеволодовна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры,
Всероссийский государственный институт кинематографии имени
С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

Ключевые слова: синий цвет в кино, авторский кинематограф,
кинодраматургия, музыка фильма, цветозвук, синестетическое
восприятие фильма

Михеева Юлия Всеволодовна

Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-308-335

Для цит.: *Михеева Ю.В.* Синий цветозвук в фильме: из глубины к свету //
Художественная культура. 2022. № 3. С. 308–335.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335>.

For cit.: Mikheeva Ju.V. The Colour and Sound of Blue in a Film: From
Depths to Light. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022,
no. 3, pp. 308–335. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-308-335>.
(In Russian)

Mikheeva Julia V.

D.Sc. (in Art History), Professor, Department of Film Sound Direction,
S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK),
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID ID: 0000-0003-0788-3742
ResearcherID: GLR-5657-2022
julmikheeva@gmail.com

Keywords: blue color in cinema, author's cinematography, film dramaturgy,
film music, color-sound, synesthetic perception of the film

Mikheeva Julia V.

The Colour and Sound of Blue in a Film: From Depths to Light

Аннотация. В статье освещаются приемы создания цветозвукового кинообраза на примере использования одного цвета — синего — в фильмах, где он является не только определяющим в колористической палитре, но становится важнейшим, наряду со звуком, элементом сложной звукозрительной семантической структуры. В этом случае синий цвет, динамически изменяемый на экране и вступающий во взаимодействие со звуком, способствует воплощению смысловой многослойности драматургии картины и ее синестетическому восприятию зрителем. Автора в большей степени интересует анализ синего в фильмах, где он является не просто цветовым маркером *другого* (мира, пространства, персонажа, субъективного состояния героя и т.п.), а включается, во множестве своих колористических нюансов, в *динамику* драматургического развития киноповествования и изменения (преобразования) внутреннего мира киногероя. Показывается, что наиболее эффективной и актуальной, учитывая достижения и перспективы современных аудиовизуальных технологий, может стать разработка общего цветосветомузыкального решения как эпизода, так и общей эстетической формы фильма. Основным материалом для представления такого рода взаимодействия цвета и звука стали две киноработы режиссеров, для которых *глубина погружения и высота восхождения* в синий являются не просто метафорой или локальным приемом, но одним из способов воплощения сложной кинодраматургии, а также выражения важнейших основ своего мировоззрения и эстетических принципов («Три цвета: синий», реж. К. Кеслевский, 1993; «Древо жизни», реж. Т. Малик, 2011). В качестве философско-эстетического и, соответственно, методологического базиса для анализа фильмов были применены тезисы из теоретических работ о цвете и звуке С.М. Эйзенштейна, И.В. Гете, В.В. Кандинского, Л. Витгенштейна, М. Пастуро, Яна Балека, а также подходы философского диалогизма, герменевтической и рецептивной эстетики.

Abstract. The article highlights the techniques of creating a colour-sound cinematic image on the example of the use of one colour, blue, in the films where it is not only the dominant one on the colour palette but, along with sound, becomes an important element of a complex semantic structure. In our case, the blue colour dynamically changing on the screen and interacting with the sound contributes to the expression of the semantic layering of the film drama and its synesthetic perception by the viewer. The author is more interested in the analysis of the blue in the films where it is not just seen as a colour marker of *the different* (world, space, character, subjective state of the character, etc.) but becomes involved, in its multiple coloristic nuances, in the *dynamics* of the development of the film narrative and the change (transformation) of a character's inner world. Considering the achievements and prospects of modern audio-visual technologies, it is the development of a common colour and music solution for both an episode and the overall aesthetic form of the film that can become most effective and relevant. The main material for representing this kind of colour and sound interaction is two films: *Three Colours: Blue* directed by K. Keslevsky (1993) and *Tree of Life* directed by T. Malik (2011). For the directors, *the depth of immersion and the height of ascent* into the blue are not just a metaphor or a local device, but a way to convey a complex film drama and express their worldview and main aesthetic principles. The philosophical, aesthetic and methodological basis for the film analysis is some theses from the theoretical works on colour and sound by S.M. Eisenstein, J.W. Goethe, V.V. Kandinsky, L. Wittgenstein, M. Pastoureau and Jan Baleka, as well as the approaches of philosophical dialogism, hermeneutical and receptive aesthetics.

Введение

Звук и цвет вошли в кинематограф, став неотъемлемыми элементами кинотекста, в конце 1920-х — 1930-х годах, но многочисленные эксперименты по колоризации киноплёнки и озвучиванию пространства кинопоказа относятся к более ранним этапам развития киноискусства в черно-белом немом периоде. Этот факт говорит не только о стремлении первых кинодеятелей к производству более сильного эмоционального эффекта на зрителей, но и о творческом процессе поиска новых выразительных возможностей при создании киноленты, который инспирировался самой природой фильма как «реабилитации физической реальности» (З. Кракауэр). И уже первые кинотеоретики осознали и осмысливали возможности синтезирования в кинофильме языковых средств других искусств. Французский кинокритик и теоретик кино Эмиль Вюйермоз в 1927 году в статье «Музыка изображений» призывал молодое искусство кинематографа «...изучать музыкальные законы изображения и искать тайные связи, объединяющие „органистов света“ с Бахом, Моцартом, Шуманом, Вагнером или Дебюсси»; по словам автора, «...созданием фильма руководят те же законы, что и созданием симфонии. Это не игра ума — это ощутимая реальность... Синеграфист должен уметь писать на экране мелодии для глаза, оформленные в правильном движении, с соответствующей пунктуацией и в необходимом ритме» [5, с. 149, 156].

С.М. Эйзенштейн, стоявший у истоков звукового и цветного кино, обосновывал закономерное развитие кинематографа по пути создания «звукозрительного» (как эволюции «звукового») и «цветового» (в отличие от «цветного») фильма, что было — и некоторым образом остается — предметом дискуссии среди апологетов «чистого» кинематографического произведения как черно-белого немого изображения, снятого на плёнку. Однако общий вектор развития кинематографа по пути технологического и эстетического совершенствования визуальных и звуковых элементов киноформы подтверждает тезис Эйзенштейна о естественности процесса вхождения звука и цвета в кино не как «посторонних стихий», а как органических, необходимых и плодотворных составляющих целостного звукозрительного образа.

Характерно, что в своих теоретических работах Эйзенштейн часто употребляет «синтезийные» и «синестетические» выражения и неологизмы: «хромомфонный монтаж» [12, с.199], «цветовое звучание предмета», «линия движения цвета сквозь фильм», «осязательное ощущение линии цвета», «crescendo от куска к куску в движениях их цвета», «цветовой звукоряд», «цветовые лейтмотивы», «цветовая партитура» и пр. [14, с. 579—588]. (Кстати, в отношении немых картин Эйзенштейном также употребляется «синестетическое» определение: «внутренняя „пластическая музыка“ композиции фильма» [13, с. 251].) Говоря о методе создания кинокартины, режиссер прибегает к аналогии с «оркестровкой», призванной к общей гармонизации целого через умелую балансировку отдельных частей, с «выделением» в нужный момент отдельных «партий». При этом акцент делается не просто на внутреннем сходстве составляющих композиционной структуры фильма с элементами музыкальной выразительности, а на том общем, что объединяет музыку и цвет в фильме, — их эмоциональном и драматургическом значении: «...все области кинематографической выразительности должны соучаствовать в [фильме] как элементы драматургические. <...> В этом отношении цвет оказывается целиком в том же положении, в каком оказывается музыка» [14, с. 581].

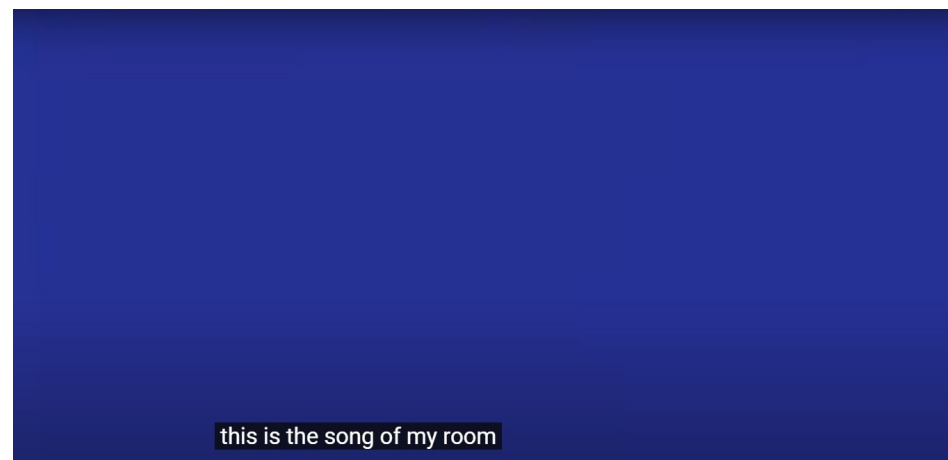
В течение XX века расширение цветовых и звуковых возможностей во многом происходило симультанно, если принимать во внимание развитие соответствующих технологий, задействованных в кинопроизводстве. В то же время, усложнение киноязыка, появление авторского кинематографа, с его уникальными художественными решениями, дало повод теоретизировать цвет и звук фильма в ракурсах разных эстетических подходов и культурных контекстов, анализировать семантику и символику этих выразительных элементов в художественных параметрах определенных кинематографических направлений или индивидуального режиссерского стиля. В теории кино стали уже привычными соотношения звука или цвета с эстетикой определенного режиссера в качестве ее выразительных идентификаторов: так, по аналогии с «синим Ива Кляйна» в изобразительном искусстве, в киноведческом дискурсе фигурирует «красный Педро Альмодовара» (хотя испанский режиссер, в отличие от французского художника, не запатентовал «свой» цвет).

В то же время, исследования цвета в кино фокусируются главным образом на истории и технологии воспроизведения цвета, а также на особенностях его психологического восприятия в рамках определенного жанра и соответствующей драматургической структуры фильма [10; 15; 16]. Так, В.Ф. Познин освещает функциональность цвета в кино, эмоционально-эстетическое воздействие цвета на зрителя, символику цвета в фильме, цвет как спецэффект, подчеркивая, что «цветность, создаваемая на экране, благодаря своей многомерности и пластичности рождает множество разнообразных экстраполяций» [10, с. 433].

Актуальность данной статьи состоит в том, что в ней анализируются не только функционально-семантические свойства цвета и звука в отдельности, но целостный звукозрительный художественный образ кинофильма (или его эпизода) как результат сложной динамики эстетического и семантического взаимообогащения его звуковых и цветовых элементов, с учетом особенностей художественного языка режиссера и зрительского интеллектуально-творческого соучастия в восприятии кинопроизведения. Этот результат может быть продемонстрирован на примере использования одного цвета — *синего* — в фильмах, где он не только является определяющим в колористической палитре фильма, но становится важнейшим, наряду со звуковым решением, элементом сложной цветозвуковой семантической структуры, воплощающей в динамике своего экранного осуществления глубокие смыслы драматургии картины.

От цветокоррекции к цветозвуковой драматургии

Звуковое и цветовое решения фильма разрабатываются (в идеале) в подготовительном и съемочном периодах, в монтажно-тонировочном периоде фильм проходит процесс звукового сведения и процедуру цветокоррекции, что позволяет выстроить, гармонизировать и завершить целостный звукозрительный образ фильма в соответствии с его жанровыми особенностями и общей стилистикой. При этом синий, во множестве своих оттенков, используется для выражения весьма широкого спектра чувственно-эмоциональных переживаний и ментальных состояний киногероя — от меланхолической интроспекции до трансового экстаза. Кроме того,



Ил. 1. Кадр из фильма *Blue*, режиссер Д. Джармен, 1993

достаточно распространен прием использования «синей» колоризации в картинах, где сюжет предполагает противопоставление реальному миру некоего иномирья — будь то тайная область двойной жизни героя («Матрица», реж. бр. Вачовски, 1999), искусственное игровое пространство («Шоу Трумана», реж. П. Уир, 1998) или образ фантастической планеты («Аватар», реж. Дж. Кэмерон, 2009). В этом случае колоризация кадра с преобладанием синего передает ощущение инаковости, нездешности, чуждости и порой враждебности иных, по отношению к обыденной реальности, пространств или объектов. Иногда для передачи инаковости достаточно одной колористической детали в образе, как, например, ярко-синий цвет глаз фременов — свободлюбивого народа пустынной планеты Арракис из фильма «Дюна» (реж. Дени Вильнёв, 2021). В предельном варианте выражения авторского видения, как в фильме *Blue*⁽¹⁾ (реж. Д. Джармен, 1993), весь визуальный ряд сводится к ярко-голубому экрану: картина, снятая смертельно больным и почти ослепшим режиссером, проникнута болью прощания с жизнью и внутренним видением *другого* мира, которому

(1) Название фильма отражает несколько смыслов английского слова «blue» — «голубизна», «печаль», «тоска», а также отсылает к стилю джазовой музыки характерного печального настроения — блюзу.

противопоставлен «здешний» мир, отраженный в многочисленных, но лишь звуковых образах.

Однако в большей степени интересен (и закономерно более сложен) анализ фильмов, где синий является не просто цветовым маркером определенного эмоционального/ментального состояния персонажа или признаком *другого* пространства, а включается в динамику драматургического развития киноповествования и изменения (преобразования) киногероя. В этом случае, как правило, драматургические изменения во временном развитии действия картины отражаются и в изменениях цветовых нюансов синего: от темно-синего, почти черного — до светло-голубого, уходящего в белизну. Большое значение в этом движении-развитии имеют особенности *света* — от тотальной или акцентной освещенности, частичной затененности внутрикадрового пространства до спорадических световых сполохов в темноте кадра.

Важность внешней освещенности и степени *прозрачности* цветового объекта подчеркивал Л. Витгенштейн в своей последней, неопубликованной при жизни работе «Заметки о цвете» (1950—1951). Безусловно, австрийский философ был не первым, кто обращал внимание на значение света в восприятии цвета: с этой темы начинается предисловие «К учению о цвете» И.В. Гете: «Когда собираешься говорить о цветах, естественно возникает вопрос, не следует ли прежде всего упомянуть о свете» [6, с. 101]. Отвечая на этот вопрос, великий мыслитель пишет, что на сей счет до него было высказано столь много разнообразных мнений, что он считает излишним «повторять сказанное или распространяться о нем» [6, с. 101]. (Впрочем, к теме света Гете далее неоднократно возвращается в своем трактате.) Обращение же к работе Витгенштейна представляет интерес тем, что в качестве примера свето-цветовых отношений автор приводит кинематограф: «В кино события часто можно увидеть так, как будто бы они происходят за экраном, как будто бы через стекло. Одновременно, однако, цвет как будто исчезает из происходящих событий и проступает только белый, серый и черный» [4, с. 92]. Здесь интересно провести параллель и вспомнить об авторском квазибайопике Д. Джармена «Витгенштейн» (1993), в котором жизнь философа представлена в театрализованной стилистике: все действие происходит на условной сцене, на фоне черной стены. И лишь в финале, когда герой умирает, черный



Илл. 2. Кадр из фильма «Витгенштейн», режиссер Д. Джармен, 1993

задник, оказавшийся тяжелым занавесом, отодвигается (в предсмертных видениях-воспоминаниях героя) мальчиком-Витгенштейном: за чернотой открывается розовато-голубое, пронизанное светом безграничное пространство предрассветного (предзакатного?) неба, в которое юный философ всматривается, а затем медленно поднимается на белых крыльях, держась за белые воздушные шары (за кадром звучит мелодия Рондо ля-минор В.А. Моцарта, написанного на смерть друга — тем самым интертекстуально вводится тема круга жизни (rondo) и смерти).

Яркость и смысловая насыщенность света в финале «Витгенштейна» показывают их важнейшую роль в кульминации драматургического развития картины: в соединении с цветом и звуком свет *открывает* визуальную и смысловую пространственность кадра (на контрасте с темнотой и плоскостностью внутрикадрового пространства всего предыдущего действия). Но не меньшее значение, чем интенсивность света «в моменте», имеют и характеристики *световой динамики*, т.е. ритмической организации цвето-световых элементов в киноэпизодах и в переходах между ними. Акцентируя микро- и макро- (внутрикадровый и междукадровый) ритм киноформы, мы уже вплотную подходим к теме создания цветозвуковых динамических образов, воплощенных в кинематографе на основе синего, для чего необхо-

димо обратиться к конкретным примерам. Но прежде чем перейти к собственно анализу *драматургии синего цветозвука* в кинофильмах, необходимо ввести некоторые теоретические основания, на которых во многом будет строиться дальнейшее рассуждение.

Видеть и слышать синий

При всех различиях в методологических подходах разных исследователей, можно выделить положения, объединяющие результаты их изысканий. Среди них — смысловая глубина (многозначность) синего цвета, связанная с его колористической нюансировкой; важность синего в контексте духовной проблематики человеческой жизни (начиная с раннего Средневековья и по сей день); внутренняя связь синего со светом и звуком. Например, французский историк-медиевист Мишель Пастуро, который приобрел известность не только в узкопрофессиональных, но и в широких читательских кругах благодаря своим исследованиям семантики цвета (не только синего, но и черного, красного и др.), поднимается над частными интересами искусствоведения и рассматривает цвет как явление социальное, в контексте истории развития общества, «ведь цвет пронизывает собой весь комплекс жизненных явлений, все виды деятельности» [9, с. 9—10]. Пастуро подчеркивает различия между представлениями о цвете, существующими в разных обществах, при этом обращая внимание, «какую важную роль здесь играют соощущения, перцептивные ассоциации, в создании которых, наряду со зрением, участвуют и другие наши чувства» [9, с. 101]. Так, автор утверждает, что западный исследователь может быть совершенно сбит с толку такими определениями, как «сухой цвет», «грустный цвет», «немой цвет», существующими, например, в африканских социумах. К тому же, при общей объективно-фактологической ориентированности исследования Пастуро, текст автора не лишен субъективно-поэтических утверждений о синем цвете: «Слово „синий“ действует как заклинание, оно заволашевает, умиротворяет, переносит в сказочный мир» [9, с. 102].

Чешский исследователь Ян Балека обосновывает особую роль синего цвета в человеческой культуре, возводя его символику к высшим категориальным значениям. Автор пишет о метафизике синего, выводимой из его ассоциативной отнесенности к Небу и Воде — дуа-

листическим образам жизни-смерти. Написав практически историко-культурологическую энциклопедию синего цвета (от технологии изготовления пигментов до символических значений синего в разных эпохах), автор делает примечательное, в синестетическом ракурсе обращения к данной теме, обобщение: «...различные значения синего цвета — меланхолия и желание, верность и целомудрие, отдаленность и призрачность — ранее могли быть выражены с помощью объектов, окрашенных в оттенки синего... Вместе с тем звуки речи и музыкальные тона также способны передать чувства и мысли, которые заключает в себе синий цвет» [1, с. 257].

Одним из важных текстов, посвященных синему цвету, является фрагмент работы В. Кандинского «О духовном в искусстве». При всем субъективном и даже несколько мистическом звучании мысли автора, в нем содержится существенный в приложении к кинематографическому произведению акцент на *динамике и смысловой переходности синего* — от почти черного до бело-голубого — а также соответствующие аналогии со звучанием музыкальных тембров. Как пишет художник, синий обладает «даром углубленности», который «мы находим в синем цвете сначала теоретически в его физических движениях: 1) от человека и 2) к собственному центру. <...> Склонность синего к углублению настолько велика, что она делается интенсивной именно в более темных тонах и внутренне проявляется характернее. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному и, в конце концов, — сверхчувственному. Это цвет неба, как мы представляем его себе при звучании слова „небо“. Синий — типично небесный цвет. При сильном его углублении развивается элемент покоя. Погружаясь в черное, он приобретает призыв нечеловеческой печали. Он становится бесконечной углубленностью в состояние сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть. Переходя в светлое, к которому синий цвет тоже имеет меньше склонности, он приобретает более безразличный характер и, как высокое голубое небо, делается для человека далеким и безразличным. Чем светлее он становится, тем он более беззвучен, пока не приведет к состоянию безмолвного покоя — не станет белым. Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса;

в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа» [7, с. 96—97].

Эти слова В. Кандинского, написанные в 1911 году, удивительным образом нашли почти дословное воплощение в фильме польского режиссера Кшиштофа Кесьлевского «Синий» (из трилогии «Три цвета»), снятом им в 1993 году в сотрудничестве с постоянным соавтором — композитором Збигневом Прайснером. Но, в качестве предисловия к аргументации этого тезиса в звукозрительном анализе «Синего», необходимо сказать о некоторых общих эстетических принципах режиссера.

Кшиштоф Кесьлевский: Я и Другие в «Синем»

Начав работать в конце 1960-х как режиссер-документалист, Кесьлевский постепенно приближался в своем творчестве к исследованию отдельной личности, ее внутреннего мира, к проблеме «Я и Другие». Игровые картины режиссера 1980—1990-х годов уже отличаются тонким психологизмом, высоким уровнем духовно-нравственной проблематики киноповествования, не прибегающего, тем не менее, к нравочительности или догматическому тону. Таковы, например, фильмы цикла «Декалог» (1988), снятые как экранизации десяти библейских заповедей, но на современном сюжетном материале. В этих и следующих картинах проявляются характерные черты авторского почерка Кесьлевского: так, режиссер вводит в художественное пространство своих фильмов проявления *нездешности* — образы, звуки и цвета *другого мира*, меняющие направленность взгляда героя, открывающие ему новый смысл жизни.

В этом отношении чрезвычайно важна музыка, которая выполняет (наряду с определенными визуальными образами) функцию проявления *другого мира*, точнее — *иного бытия*. Из фильма в фильм переходит музыка некоего Ван ден Буденмайера (его «роль» играет композитор Збигнев Прайснер, точнее, его музыка), мифического голландского композитора, якобы жившего примерно в одно время с Моцартом. В фильме «Двойная жизнь Вероники» (1991) героиня — преподаватель музыки даже пишет в учебном классе на доске годы жизни Буденмайера: 1755—1803, причем дата рождения «композитора» такая же, как у Кесьлевского (20 мая), но ровно на двести лет раньше, что говорит

об особом отношении режиссера к этому постоянному «закадровому персонажу» его фильмов. Музыка в фильмах Кесьлевского — это не просто звуковая материя и форма, дополняющая (восполняющая) визуальность кадра, выражающая *невыразимое* другими художественными средствами. В отношении метаморфоз, происходящих с фильмом при введении в него музыки, режиссер однажды сказал: «Удивительно, как при сочетании музыки и изображения возникает нечто, чего нет в них по отдельности» [8, с. 96]. В соединении с особым цветовым и световым решением кадра музыка становится способом выражения сверхчувственного в экранном пространстве фильма — как это происходит, например, в «Синем».

Главная героиня Жюли (Жюльет Бинош), потерявшая в автокатастрофе мужа (композитора, писавшего на тот момент грандиозную ораторию в честь объединения Европы) и маленькую дочь, приходит в сознание в больничной палате (заметим, кадры эпизода аварии, как и последующие эпизоды — воспоминания о ней, окрашены в серо-голубой общий тон. Эпизоды «жизни после аварии» имеют контрастную бело-желтую колористику⁽²⁾). После неудавшейся попытки самоубийства там же, в больнице, Жюли приговаривает сама себя к внутреннему «ничто» («закрытое Я»). Она продает имущество, переезжает в новую квартиру (ставя условие риелтору: «Я хочу, чтобы в доме не было никаких детей»), цинично-хладнокровно отдает едва знакомому мужчине, жестко пресекает попытки разговора с ней о возможности премьеры музыкального произведения мужа. Как признается Жюли позже, в разговоре с матерью, страдающей деменцией (т.е. фактически не понимающей обращенную к ней речь): «Я поняла, что буду делать только одно — ничего. Я больше не хочу никаких вещей, воспоминаний, друзей, любви или привязанностей». И все-таки одну вещь из прошлого Жюли забирает с собой — люстру со сверкающими *синими кристаллами*, висевшую в детской.

Надо признать, что, оставаясь в рамках восприятия развития сюжета фильма как воплощения логически и психологически мотивированного поведения героини, трудно ответить на целый ряд

(2) Вспомним слова Гёте: «Как желтый цвет всегда несет с собой свет, так про синий можно сказать, что он всегда заключает в себе нечто темное» [3, с. 123].



Ил. 3. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

вопросов по поводу содержательных «нестыковок», которые возникают по ходу действия. Как замечает в своей статье Л.Н. Березовчук, анализирующая фильм с точки зрения кинонарратологии, «на эти вопросы мы (или какой-либо иной киновед) не сможем дать однозначные ответы» [2, с. 97]; впрочем, и сам режиссер признавался, что не знает причин большинства поступков Жюли. Однако если рассматривать фильм в философско-эстетическом и, главное, духовном ракурсе концепции *диалогизма*, все действия героини приобретают совершенно ясное смысловое наполнение. Диалогизм переводит понятие «Другой» из области внеперсональных субъект-объектных отношений — в участника экзистенциального события для Я. «Другой» переводится из «Оно» — в «Ты». Мартин Бубер (пожалуй, наиболее глубокий и влиятельный представитель диалогизма) совершает еще один важнейший шаг — соединяет понятия «Я» и «Ты» в одно слово, в неразрывное единство — «Я-Ты» [3, с. 53]. Способ существования человека, его личность определяется по ощущению своего места в связке «Я-Оно» — или в слове «Я-Ты». Человек слова «Я-Оно» проявляет себя как самодовлеющую и отдельную *субъективность*, в слове же «Я-Ты» человек осознает себя как *личность*, которая проявляется лишь в *отношении к Другому*. Именно в этом экзистенциальном, подлинном понимании Другого как Ты человек обретает полноту и цельность

своего существования, которую он никогда не сможет обрести, будучи погруженным в «монологическое бытие».

Следя за событиями в «Синем», нельзя не заметить, что постепенно и исподволь в сознание героини входят образы и знаки присутствия *Других*. Сначала память Жюли — едва она закроет глаза — мучительными *синими сполохами* пронзают мощные, резкие звуки недописанной оратории ее погибшего мужа-композитора (возвращение сознания героини в реальность происходит через затемнение кадра). Затем, сидя за столиком кафе с привычной чашкой кофе и мороженым, она замечает уличного *флейтиста*, наигрывающего знакомую ей тему. «Откуда вы знаете эту мелодию?» — поинтересуется Жюли. «Я постоянно что-то сочиняю. Я люблю играть», — последует загадочный ответ. Чуть позже Жюли разыщет молодой человек, бывший свидетелем злосчастной аварии, и передаст ей найденную им там же *цепочку с крестом* (метаобраз, лейтмотив фильмов Кесьлевского). «Я забыла о ней», — растерянно скажет женщина и, недолго подержав в руке, отдаст (через затемнение кадра) юноше: «Возьмите себе». В один из моментов в кадре появится согбенная старушка, пытающаяся затолкнуть бутылку в слишком высоко расположенное отверстие мусорного контейнера (еще один постоянный «случайный» персонаж фильмов Кесьлевского). В своей новой квартире Жюли неожиданно обнаружит целое крысиное семейство — при этом на ее лице отразится смена чувств: ужас — отвращение — интерес — жалость — сочувствие... В пансионате для престарелых, где доживает свои дни мать Жюли, она видит, как бы случайно, на экране телевизора кадры «полета» людей на «тарзанке» — длинной веревке, привязанной к ногам человека, прыгающего с высокого моста над водным потоком. Камера запечатлевает человека, как будто парящего в *светло-голубом, почти белом небе*, широко раскинув руки — как птица крылья в бреющем полете.

Так, через, казалось бы, незначительные бытовые детали, без нарочитого смыслового акцентирования («Я не снимаю метафор. Это зрители сами находят в моих картинах нечто метафорическое» [8, с. 104]) в действие вводятся знаки и образы *Других* (как правило, более слабых и уязвимых, чем героиня) — и *иного* бытия. Погрузиться в безысходное, безнадежное переживание своей трагедии — или найти смысл и силы, чтобы «вынырнуть» из бездны отчаяния?



Ил. 4. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993



Ил. 5. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

Образным лейтмотивом этого вопроса становится *синий бассейн*, в котором в полном одиночестве и тишине плавает Жюли. Четырехжды в течение действия героиня показана в воде бассейна. В первый раз она плавает, доводя себя до изнеможения, не позволяя себе даже передохнуть. В следующий раз она делает попытку вылезти, ухва-

тившись за бортик и подтянувшись, но, будто увидев *нечто страшное* перед собой (в этот момент за кадром, т.е. в сознании героини, происходит «взрывное» явление темы оратории), отпускает руки и с головой уходит под воду. В третьем эпизоде Жюли останавливает свой заплыв, с удивлением увидев на бортике свою соседку (девушку, которую Жюли защитила от выселения из дома из-за ее «аморальной» профессии), а затем — радостную толпу детей, прыгающих в воду. В четвертый раз в кадре видна лишь ровная гладь воды бассейна, но через несколько секунд из ее *темно-синей глубины* выныривает, практически *взлетает* Жюли, с шумом хватая ртом воздух, как еле спасшийся (или новорожденный?) человек.

Это точка принятия решения — *жить*. Жить, помогая *другим*, тем самым — перерождая себя. Это решение в ракурсе экзистенциального диалогизма всецело объясняет поступки героини, нелогичные с точки зрения обыденной психологии или бытового прагматизма, например решение Жюли об отмене продажи огромного фамильного дома и дарении его любовнице своего погибшего мужа, от которого та ждет ребенка. Или дописывание партитуры оратории, листы которой она прежде пыталась уничтожить, выбросив в мусорный контейнер. Придя в квартиру к коллеге супруга (он же — ее почти случайный любовник, ставший *теперь* близким человеком), она решительно приступает к делу: «Покажите, что вы сочинили. Это скрипки? — Альты.— (палец женщины уверенно движется вдоль нотного стана, линии которого уходят *вверх и в свет*. В более раннем похожем эпизоде нотные линии с записанным на них *нисходящим* мотивом, на которые с ужасом на лице смотрела Жюли, расплывались в тумане, становясь похожими на полосы автодороги, затем следовал звук удара крышки рояля как символ катастрофы). — Подождите. Возможно, чуть легче, без ударных. Убираем трубы. Piano. Piano. Sul tasto⁽³⁾. Вместо рояля — флейта». Изменяющаяся оркестровка в закадровом звучании иллюстрирует ход композиторского мышления Жюли (в кадре в этот момент — замутненная картинка ее углубленного внутреннего состояния), постепенно «высветляющего» и облегчающего общее звучание оркестра.

(3) Музыкальные итальянские термины: piano — «тихо»; sul tasto — букв. «на грифе», указание исполнителю на струнном инструменте (здесь — на скрипке) играть смычком близко к грифу для извлечения более мягкого, «прикрытого» звука.



Ил. 6. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993



Ил. 7. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

Вспомним слова Кандинского: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа...». Жюли в финале картины, кажется, проходит обратный путь: из по-

гружения в бездну, оттолкнувшись от дна отчаяния, — к восхождению, от темно-синего — к светло-голубому, от органа⁽⁴⁾ — к флейте, из глубины — к свету. В финале картины мы слышим хор, поющий текст Послания к Коринфянам св. апостола Павла:

Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею,
то я — медь звенящая, или кимвал звучащий.
Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру,
так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто.
Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует,
любовь не превозносится, не гордится,
Не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла,
Не радуется неправде, а сорадуется истине.
Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит.

Соединение сакрального смысла и звучания музыки (хоровая соборность и ангельски-высокий голос солистки) и цветосветовых характеристик визуального ряда (галерея лиц в синем свете через затемнения) можно назвать звукозрительным *трансцендированием*, если перевести в пространственно-временную ипостась понятие *трансцендентального стазиса*, введенное П. Шрейдером в отношении визуально-статичного объекта в кадре как смысловой кульминации духовного содержания фильма: «Стазис — это статичная, застывающая сцена, следующая за решающим действием и завершающая фильм. <...> Этот статичный кадр репрезентирует „новый мир“, в котором духовное и физическое могут сосуществовать, хотя и не слившись в гармоничном согласии, но как часть некоей системы, все феномены которой выражают реальность трансцендентного» [11, с. 193]. Впрочем, в качестве статичного трансцендентального стазиса может быть воспринят сверхкрупный план глаза героини (реприза первого эпизода в больнице), который теперь видит нечто *иное*, а затем — крупный долгий план лица Жюли (из глаз которой текут слезы), постепенно, снизу вверх, окутываемого легким светло-голубым облаком. Но художественный психологизм Кесьлевского не был бы настолько

(4) В саундтреке фильма есть органная «похоронная» музыка З. Прайснера.



Ил. 8. Кадр из фильма «Синий», режиссер К. Кесьлевский, 1993

тонок, если бы в самом конце фильма, на заключительных титрах, идущих на ярко-голубом фоне, зритель не услышал (через паузу, сразу после надписи: «режиссер — Кшиштоф Кесьлевский») знакомый высокий тембр одинокой флейты, мелодия которой прерывается на неустойчивой седьмой повышенной ступени скорбного си-минора, так и не разрешившись в тонику.

Терренс Малик: трансцендирование цветозвуком

В отличие от Кесьлевского, не приемлющего пафоса и проповеднического тона в творчестве, вполне прозаично и даже иронично рассказывавшего о своей работе в кино, американский режиссер Терренс Малик откровенно, невзирая на возможное зрительское неприятие, использует в своих фильмах «высокий стиль» авторского высказывания. Признанный мастер независимого кино, имеющий философское образование и ведущий затворнический образ жизни (в частности, никогда не дающий интервью и не поясняющий смысл своих фильмов), Малик являет пример метафизического мышления кинематографическими средствами, что выражается, прежде всего, в необыкновенной красоте и величии визуального ряда его картин. Произведения Малика характеризуются трансцендентальной на-

правленностью мысли автора на этапе очень зрелого, если не сказать, позднего творчества — что объяснимо, поскольку и предмет размыслений режиссера, и характер художественного воплощения процесса и результата рефлексии требуют большого, *прожитого и осмысленного* жизненного опыта; это область «предельных вопросов», на которые пытается сам себе (или обращаясь к высшему разуму) ответить человек. Отсюда возможно ощущение *кажущейся* банальности закадровой речи, часто состоящей из риторических фраз-вопросов; догматичности эпиграфов и внутрикадровых цитат из священных текстов, на которые, во избежание непонимания или обвинений в проповедничестве и философском китче, отважится далеко не каждый автор.

В фильме «Древо жизни» (2011), рассказе-воспоминании о детстве и взрослении мальчика Джека, становящемся и рефлексией о рождении и судьбе Вселенной, распознается множество визуальных архетипов, отсылающих к эстетике Андрея Тарковского: вода, дерево, трава, дом, вид планеты из космоса; мать, отец, ребенок. Символический образ, который не раз встречается и в других фильмах Малика — солнце, пробивающееся сквозь кроны деревьев (съёмка с нижней точки) — оживляет в памяти «мирные эпизоды» из «Иванова детства» Тарковского, а левитация матери Джека вызывает ассоциацию с похожими кадрами из «Зеркала». Но индивидуализация мира Малика происходит сразу же, с первых кадров, благодаря, в частности, характерному приему «летающей камеры», причем в каждом фильме Малика камера «летает» узнаваемо, но по-разному. В «Древе жизни» ее движение можно иносказательно сравнить с полетом бестелесной души, спустившейся с Небес, чтобы как бы заново посмотреть и пережить, *по-другому увидеть* свое прошлое. Кажущаяся невесомость камеры объясняет ее некоторую «неуправляемость»: она то догоняет, то обгоняет персонажей, иногда зависая на разных уровнях или падая, а иной раз взмывая ввысь.

Переход в пространство памяти уже взрослого главного героя («Я вижу себя мальчишкой») происходит через символический образ свечи, пламя которой мерцает и освещает путь, отражаясь в *темно-синем* прозрачном стекле подсвечника. Далее синий цвет укрупняется в своем значении, воплощая в величии визуальных образов «метафизику жизни и смерти» — на фоне морской глубинной синевы звучат



Ил. 9. Кадр из фильма «Древо жизни», режиссер Т. Малик, 2011



Ил. 10. Кадр из фильма «Древо жизни», режиссер Т. Малик, 2011

слова: «Как же я потерял тебя? Заплутал? Забыл о тебе?» Древние морские рептилии выходят из морской воды на землю, к свету, сопровождаемые словами: «Свет моей жизни! Я ищу тебя!»

В отличие от картин Тарковского, музыка в которых (особенно в поздний период) используется очень локально, фильм Малика

имеет почти непрерывное закадровое музыкальное сопровождение (также музыка часто звучит и в кадре). Саундтрек содержит десятки наименований использованных музыкальных фрагментов из произведений И.С. Баха, В.А. Моцарта, Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Берлиоза, Б. Сметаны, М.П. Мусоргского... Но все музыкальные цитаты у Малика, как и у позднего Тарковского, несут весомую смысловую нагрузку. При этом музыкальная семантика в основном соответствует и даже углубляет смысл визуального ряда — например, виды космических тел, врезающихся в Землю метеоритов, взрывы и потоки кипящей лавы, клубы дыма сопровождаются музыкой З. Прайснера *Lacrimosa* («День плача»). Но есть и семантические звукозрительные «столкновения»: под звуки Сонаты *C-dur* В.А. Моцарта Джек говорит своему отцу страшные слова: «Это твой дом. Выгони меня, если тебе так хочется. Ты бы хотел меня убить» (трагическая инверсия темы Отца и Сына).

Несмотря на то что по всем признакам главный герой картины — мальчик Джек, наибольшие внутренние изменения происходят с его отцом (Брэд Питт). Причем кульминационный момент *преображения через искреннее раскаяние* показан уже в первых кадрах фильма: история начинается с известия о смерти юноши, брата Джека, которое получает из телеграммы его мать (Джессика Честэйн). Оплакивая потерю сына, отец кается, что так и не попросил у него прощения, вспоминая, как разодрался на мальчика много лет назад за то, что тот неправильно переворачивал страницы партитуры во время его игры на рояле... Мистер О'Брайен — по-своему трагическая личность: в прошлом неудавшийся музыкант, он при любой возможности садится за домашний рояль или играет на церковном органе. По всей видимости, И.С. Бах, В.А. Моцарт и Й. Брамс — его любимые композиторы, что напрямую подчеркивается в кадре (раскрытые клавиры, крупный план конверта грампластинки с записью 4-й симфонии Й. Брамса в исполнении оркестра под управлением А. Тосканини). Но возвышенная гармония и красота этой музыки не приносят покой его душе. Его озлобленность на судьбу вымещается в строгом, порой жестоком отношении к трем сыновьям (особенно к Джеку) и жене. «Ваша мама наивная, — внушает он детям. — В этом мире, чтобы пробиться, надо быть безжалостным. Если хочешь преуспеть, нельзя быть добреньким». Похоже, только смерть сына открывает ему глаза на истинные ценности жизни, о которых знала его «наивная» жена,

произносящая главные слова в финале картины: «Путь к счастью только один — любовь. А без любви жизнь промелькнет бесследно» (по смыслу и интонации ее слова перекликаются с уже упоминавшимся Посланием св. Апостола Павла к Коринфянам).

В этих последних кадрах картины экран заливает светло-голубой цвет неба, рожденный из глубины темно-синих вод, а за кадром звучит хор *Agnus Dei* («Агнец Божий») из «Реквиема» Гектора Берлиоза: «Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, помилуй нас. Агнец Божий, берущий на себя грехи мира, даруй нам мир». Финал «Древа жизни», таким образом, также может быть воспринят как продленный в пространственно-временной перспективе кадра трансцендентальный стазис. Терренс Малик через музыкально-цветовой образ эпизода вводит зрителя (в кадре — открытые дверные проемы, за которыми струится голубой свет) в состояние ощущения *небесного покоя* — который есть не смерть, но жизнь вечная.

Заключение

Обобщая представление драматургической роли синего цветозвука в фильме, можно сделать некоторые выводы. Значение в кинематографе синего как *статичного* цветового «маркера» иных, по отношению к реалистическому кинопространству, элементов диегезиса (иных миров, измененных состояний персонажа и пр.) переходит на качественно иной уровень, когда цвет включается в *динамику* звукозрительного развития драматургии картины. Разнообразие цветовых нюансов синего, с соответствующими культурной традиции и эпохе значениями (в том числе символическими и метафорическими), способствует воплощению сложных и неоднозначных по психологической трактовке сценариев, а также перенесению на экран важных эстетических и мировоззренческих принципов режиссера. В этом смысле наиболее эффективной и актуальной, учитывая современный уровень технологий в кинопроизводстве (3D-изображение, многоканальные звуковые форматы), становится разработка общего цветосветомзыкального решения как эпизода, так и общей эстетической формы фильма. Однако не менее значимой остается готовность, *настройка* сознания зрителя на восприятие глубоких смыслов, заложенных создателями фильма в синих цветозвуковых образах. Синий цветозвук

в авторском кино обращен, прежде всего, к человеку, обладающему высокой степенью эмоциональной чувствительности, но еще более впечатляющий эстетический опыт получит зритель, способный во время просмотра фильма проследить интертекстуальные связи между цветовыми и звуковыми значениями, считывая культурные коды в динамике развития экранных образов.

Список литературы:

- 1 Балека Я. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета / Перевод И. Мачульской. М.: Искусство-XXI век, 2008. 408 с.
- 2 Березовчук Л.Н. Функции цвета и музыки в киноповествовании: «план дискурса» (на примере фильмов трилогии Кшиштофа Кесьлевского «Три цвета») // Искусство звука и света. История, теория, практика / Ред.-сост. О.В. Колганова. Вып. 1. СПб.: Российский институт истории искусств, 2021. С. 85–136.
- 3 Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 16–92.
- 4 Витгенштейн Л. Заметки о цвете / Перевод В.А. Суровцева и К.А. Родина. М.: Канон+, 2022. 160 с.
- 5 Вюйермоз Э. Музыка изображений // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 / Пер. с фр.; предисл. С. Юткевича, сост. М.Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 112–118.
- 6 Гете И.В. К учению о цвете (хроматика) // Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию / Перевод И.И. Канаева. Л.: АН СССР, 1957. с. 101–139.
- 7 Кандинский В. О духовном в искусстве / Перевод А. Лисовского. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. 160 с.
- 8 Кесьлевский К. О себе: Запись Дануты Сток / Перевод И. Адельгейм, О. Дорман. М.: Новое издательство, 2010. 132 с.
- 9 Пастуро М. Синий. История цвета / Перевод Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 134 с.
- 10 Познин В.Ф. Цвет как элемент драматургии фильма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. Вып. 3. С. 410–436. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.304>.
- 11 Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Перевод Н. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/1997. № 32. С. 182–200.
- 12 Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов. М.: Искусство, 1964. С. 189–266.
- 13 Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 3 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Л.К. Козлов. М.: Искусство, 1964. С. 251–432.
- 14 Эйзенштейн С.М. Цветовое кино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т. 3 / Сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Л.К. Козлов. М.: Искусство, 1964. С. 579–588.
- 15 Misk R. Chromatic Cinema: A History of Screen Color. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. 227 p.
- 16 Wells A. The Use of Colour in Cinematography: Storytelling & Genre. SAE Institute Oxford – Dissertation, 2015. 74 p. URL: <https://pdfslide.net/documents/the-use-of-colour-in-cinematography-storytelling-genre.html?page=1> (дата обращения 05.03.2022).

References:

- 1 Baleka Ya. *Sinij – cvet zhizni i smerti. Metafizika cveta* [Blue is the Color of Life and Death. Metaphysics of Color], transl. I. Machul'skaya. Moscow, Iskuststvo-XXI vek Publ., 2008. 408 p. (In Russian)
- 2 Berezovchuk L.N. Funkcii cveta i muzyki v kinopovestvovanii: "plan diskursa" (na primere fil'mov trilogii Kshishtofa Kes'levskogo "Tri cveta") [The Functions of Color and Music in the Film Narrative: "the Plan of Discourse" (on the Example of the Films of Krzysztof Kieslowski's Trilogy "Three Colors")]. *Iskusstvo zvuka i sveta. Istorija, teoriya, praktika* [The Art of Sound and Light. History, Theory, Practice], ed. O.V. Kolganova. Issue 1. St. Petersburg, Rossijskij institut istorii iskustv Publ., 2021, pp. 85–136. (In Russian)
- 3 Buber M. Ya i Ty [Me and You]. Buber M. *Dva obraza very* [Two Images of Faith]. Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 16–92. (In Russian)
- 4 Vitgenshtejn L. *Zametki o cvete* [Notes on Color], transl. V.A. Surovcev and K.A. Rodin. Moscow, Kanon+ Publ., 2022. 160 p. (In Russian)
- 5 Vyujermoz E. Muzyka izobrazhenij [Music of Images]. *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino, 1911–1933* [From the History of the French Cinema Thought: Silent Cinema, 1911–1933], transl. from French, foreword S. Yutkevich, compl. M.B. Yampolsky. Moscow, Iskuststvo Publ., 1988, pp. 112–118. (In Russian)
- 6 Goethe J.W. K ucheniyu o cvete (hromatika) [To the Doctrine of Color (Chromatics)]. Goethe J.W. *Izbrannye sochineniya po estestvoznaniyu* [Selected Works on Natural Science], transl. I.I. Kanaev. Leningrad, AN SSSR Publ., 1957, pp.101–139. (In Russian)
- 7 Kandinskij V. *O duhovnom v iskusstve* [About the Spiritual in Art], transl. A. Lisovskij. New York, Mezhdunarodnoe Literaturnoe Sodruzhestvo Publ., 1967. 160 p. (In Russian)
- 8 Kes'levskij K. *O sebe: Zapis' Danuty Stok* [About Me: Danuta Stock Record], transl. I. Adelgejm, O. Dorman. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2010. 132 p. (In Russian)
- 9 Pasturo M. *Sinij. Istorija cveta* [Blue: the History of Color], transl. N. Kulish. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 134 p. (In Russian)
- 10 Poznin V.F. Cvet kak element dramaturgii fil'ma [Color in the System of Artistic Means of Cinema]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie*, 2021, vol. 11, no. 3, pp. 410–436. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.304>. (In Russian)
- 11 SHrejder p. *Transcendentel'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer* [Transcendental Style in Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer], transl. N. Cyrkun. *Kinovedcheskie zapiski*, 1996/1997, no. 32, pp. 182–200. (In Russian)
- 12 Eisenstein S.M. *Vertikal'nyj montazh* [Vertical Montage]. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works] in 6 vols. Vol. 2, compl. P.M. Atasheva, N.I. Klejman, Yu.A. Krasovsky, V.P. Mikhajlov. Moscow, Iskuststvo Publ., 1964, pp. 189–266. (In Russian)
- 13 Eisenstein S.M. *Neravnodushnaya priroda* [Caring Nature]. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works] in 6 vols. Vol. 3, compl. P.M. Atasheva, N.I. Klejman, L.K. Kozlov. Moscow, Iskuststvo Publ., 1964, pp. 251–432. (In Russian)
- 14 Eisenstein S.M. *Cvetovoe kino* [Color Cinema]. Eisenstein S.M. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works] in 6 vols. Vol. 3, compl. P.M. Atasheva, N.I. Klejman, L.K. Kozlov. Moscow, Iskuststvo Publ., 1964, pp. 579–588. (In Russian)
- 15 Misk R. *Chromatic Cinema: A History of Screen Color*. Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2010. 227 p.
- 16 Wells A. *The Use of Colour in Cinematography: Storytelling & Genre*. SAE Institute Oxford – Dissertation, 2015. 74 p. Available at: <https://pdfslide.net/documents/the-use-of-colour-in-cinematography-storytelling-genre.html?page=1> (accessed 05.03.2022).