

Ирина МАРГОЛИНА

ЦВЕТОВОЙ ФИЛЬМ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960-х. ОТНОШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВ

Предыстория

Цветовое кино прошло долгий путь, прежде чем скинуть семь покрывал и обнажить локальные цвета во всем их великолепии, во всем великолепии новой выразительной системы кино—цветовой. Начиная с 1897 года, когда на маленьком экране эдисоновского кинематоскопа ожило неведомое создание, то ли бабочка, то ли человек—Лои Фуллер с ее «Serpentine Dance»—цвет присутствовал на экране. Раскрашенные вручную пленки, вирированные позитивы, сначала двухслойная, а потом трехслойная гидротипная печать,—на протяжении шестидесяти лет технологии цветной съемки развивались и совершенствовались, каждое десятилетие являя все лучшее и лучшее качество изображения—но не более. Съемка цветного фильма была сопряжена в равной мере с технической стороной вопроса, т.е. качеством цвета, который могла предложить та или иная компания, и с финансовой стороной: цветное кино было дорогим удовольствием. Наконец, в 1960-х цветная съемка стала доступна наравне со стандартной монохромной, появился выбор: черно-белое или цветное. И вот, в 1960-х цвет встроился в киноповествование на правах выразительного средства, формирующего киноповествование на цветовом уровне. Выбрали третье—цветовое.

В 1937 году З.Кракауэр в статье «Об эстетике цветного фильма» разбирает фильм «Сады Аллаха» (Р.Болеславский, 1936). В 1940-м в газете «Кино» публикуется статья С.Эйзенштейна «Не цветное, а цветное», а в 1945-м в Московском Доме кино проходит конференция на тему «Цветное кино». Первый этап осмысления цвета получает ход. Явное, полноценное, а в случае с последующими трудами С.Эйзенштейна—методично продуманное и сконструированное в виде завершенной теории—понятие цветного кино постепенно и последовательно проявляется в кинематографической среде. А.Довженко на вышеупомянутой конференции излагает свою теорию цветовой образности и вскоре делает фильм «Жизнь в цвету» (1947), который позднее, изуродованный доработками, выходит в прокат под названием «Мичурин» (1949).

Второе рождение в 1940-е получает мультипликация, не ведая того, что уже была однажды рождена. М.Цехановский на конференции говорит о том, что только мультипликация, технические возможности которой позволяют отбирать нужные сочетания цветов еще до создания мультипликационного фильма, добивается 90% от ожидаемого изображения, то есть оказывается абсолютно подконтрольным режиссеру материалом. Мультипликация здесь

являет творческий акт в своем пределе: потребность в мотивировке для использования того или иного цвета отпадает—не использование цвета, но жизнь цвета, его драматургия, его кинематографическая природа—природа движения—определяет длину кадра и монтаж.

Еще в «Serpentine Dance» метаморфическая природа движения подкреплялась постоянно сменяющимся цветовым аккомпанементом. В 1930-е годы, когда стала возможна цветная съемка, представитель линии чистого кино Оскар Фишингер представил ряд картин, которые включили цвет в ряд формообразующих элементов.

В 1933 году Фишингер выпускает «Круги», а через семь лет Дисней, благополучно заручившись этим опытом, представляет в первой части «Фантазии» абстрактную анимацию (илл. 1, 2).

Таинство сотворения, живая цветовая материя мультипликации находит свою нишу и в кино. В своем документальном фильме «Гайна Пикассо» А.-Ж.Клузо снимает процесс создания картины: одна за другой сменяют друг друга цветовые композиции, и каждое «финальное» изображение оказывается лишь статичным живописным срезом. Однако эта статика не осуществляет финальной функции, она определяется как потенциально заряженный момент перед новым творческим актом. «Форма порождает форму, никогда ее, однако, не мотивируя»¹.

На протяжении 1950-х экраны мира наполнены цветными жанровыми фильмами, где в большей или меньшей степени цвет следует своей простейшей функцией—репродуцированию, но вместе с тем и обживает кадр—вымеряет длину плана, соотносит элементы кадра, выискивает собственный монтажный ритм. Однако не механика существования цвета на экране, но именно осмысление цвета как кинематографического явления, если угодно, авторское высказывание в сторону цвета оказывается основополагающим для раскрытия принципов цветового фильма.

Наряду с тем, как свет в фильмах Хольгера-Мадсена в 1910-х придал кинематографу значение универсального языка, цвет оказался предвестником хаоса, раскола фильмического пространства, тотальной непроницаемости, молчания.

Непроницаемость: цвет и автор

«Казалось бы, камера всего лишь точно фиксирует на пленке реальную жизнь—почему же от цветного кадра почти всегда веет столь немислимой, чудовищной фальшью? Видимо, дело в том, что в механически точно воспроизведенном цвете отсутствует точка зрения художника, который теряет свою организующую роль, утрачивает в этой сфере возможность отбора. <...> По существу настоящий цветной фильм—результат борьбы с технологией цветного кино и с цветом вообще»².

Эту достаточно радикальную точку зрения высказывает Андрей Тарковский по отношению к роли цвета в фильме, но вместе с тем он оговаривает основной момент, принципиальный для анализа тех работ, в которых тотальный контроль над изображением важен для функционирования последнего.

«Анархические тенденции цвета»³ оказываются определенным препятствием в работе на натуре, порождая самые разнообразные способы его преодоления. Рудольф Арнхейм в связи с этим говорит о том, что контроль возможен, однако при этом режиссер обрекает себя на «мир без окон», т.е. на студийные съемки, где цвет будет полностью подконтролен автору. И такое пространство фильма схоже с тем миром, в котором существует герой романа Гюисманса «Наоборот»: он живет по ночам, плотно затворяя ставни и таким образом полностью контролируя природу. Таковым мы видим и принцип работы с цветом у Висконти, в его «Чувстве» (1954), «Леопарде» (1963), «Невинном» (1976). Интересно, что именно «первейшая», если не простейшая функция цвета в кино оказывается в них центральной—репродуцирование у Висконти доводится до эстетического, почти эстетского абсолюта: в тончайшей проработке интерьеров, каждой поверхности и складки на платье или вуали.

Слова А.Федорова-Давыдова о том, что «репродукционер может создавать красивое, лишь воспроизводя то, что само по себе красиво в натуре»⁴, оказываются созвучными эстетике декаданса, в том самом гюисмансовском изводе, при котором вещный мир является не просто исчерпывающей характеристикой героя, но и обретает самостоятельный символический смысл.

Не декаданс в чистом виде, но драматургия, продиктованная порядком существования героев внутри этого литературного направления, важна как исходный материал. Для экранизации Висконти берет два произведения декантентской литературы—«Чувство» Камилло Бойто и «Невинного» Габриэле Д'Аннунцио, в «Леопарде» же принципиальным мотивом оказывается клонящаяся к своему закату величественная фигура Дона Фабрицио. Важны герои, которые уходят умирать на рассвете с его холодными мертвенными цветами (илл. 3). Важны дома, где над колыбелью младенца прочитывается полотно с изображением Христа (илл. 4). Мир, который появляется в фильмах—это «неестественное» пространство, которое существует по эстетическим законам.

Тонкость, с которой на экране посредством светотеневой прорисовки задается каждая драпировка, выделяется каждый абрис, передает ряд качественно разных материалов (белые лепестки, белое стекло, белое кружево). Качественные характеристики начинают «выходить» за рамки предметов, как декор, плавно переходящий со стены на складки штор, оживляя однородно окрашенную материю (илл. 5). Работу над «Чувством» начинает гениальный Альдо (Альдо Грациати, мастерством которого восхищается Висконти и заявляет миру о великой потере: Альдо погибает в автокатастрофе в 1953-м году, не успевая завершить фильм, съемку которого продолжает Р. Крассер), над фильмами «Леопард» и «Невинный»—великолепный Джузеппе Ротунно, уже работавший с Висконти на фильмах «Белые ночи» и «Рокко и его братья» и далее снявший принципиальные для истории цвета, в первую очередь в силу жанра, фильмы—«Весь этот джаз» и «Синдром Стендаля». Именно посредством операторской работы герой в кадре начинает существовать на правах вещного мира, как один из материалов интерьера, как завершающая композиционная деталь: лицо героини превращается в букет цветов, герои, наподобие статуй, застывают среди объемного декора (илл. 6, 7).

Существование в «искусственном» мире изысканных форм и тканей, тончайших цветовых оттенков Висконти переносит на экран. Происходит, наконец, визуализация идеи об идеальном мире, описанной в романе «Наоборот». Но для того, чтобы перенести интерьеры и персонажей с книжных страниц на экран, нужен идеальный материал, чистое киногоеничное пространство. Именно киногоения предметов, о которой писал Луи Деллюк, открывается заново в цвете. Лица, запыленные, задрапированные, снова превращаются в прекрасные киногоеничные маски. Декор «играет», переходя от плоской стены к световым переливам на шторе. Красота «до предела обнаженного» материала возвращается зрителю.

Совершенно иным идеальным пространством оказывается корабль в фильме «2001: Космическая Одиссея» С.Кубрика, где нет абсолютно никакой нужды избавляться от окон, просто потому что за ними—космос. Собственно, понятие тотального контроля, которое определяет процесс работы с цветом в фильме, в данном случае абсолютно четко переносится и на сюжет, и на общий смысл картины.

В своем труде о цветном кино Ричард Майзек в параллель с кубриковской «Одиссеей» по способу применения цвета ставит «Шепоты и крик» Ингмара Бергмана. Майзек пишет о том, что «черное» за окнами космического корабля оборачивается белым за окнами дома, в котором обитают сестры, а фильмы воспринимаются, как черно-белое кино, снятое на цветную пленку. Парадоксально, но данная теория частично верна, в отстраненном описании работы с цветом прослеживается определенная аналогия, однако принцип работы с цветом в фильмах в корне различается. Кубрик во многом снимает фильм о цвете, идеально воплощая образ абсолютного поглощения в своем черном монолите, ведь именно поглощающее свойство цвета оказывается первым камнем преткновения при критике цветного кино еще Кракауэром. У Бергмана же цвет—еще один способ вскрыть душу, цвет встраивается в эстетику режиссера как очередной прием, работающий на аффективность в изображении героя.

Цвета у режиссера выполняют фактически ту же функцию, что и светотень. Цветовая аскеза Бергмана сводит фильм к четырем чистым цветам: черному, белому, красному и зеленому. К четырем цветам, которые на хроматическом и ахроматическом уровнях задают абсолютное множество конфликтных и взаимодополняющих—всегда противопоставленных—величин. Так же работают черное и белое, т. е. свет и тень в черно-белом кино.

Так, в «Шепотах и крике» красное/зеленое—это классическое сочетание мужского и женского. Еще в «Генеральной линии» Эйзенштейн вирировал кадры с быком-осеменителем в эти цвета, основываясь на сочетаниях противоположностей, графически отображенных в символе Инь-Янь, цветово разобранных в творчестве Ван Гога. У Бергмана они имеют и еще один, сюжетно поддержанный замер: страсть против спокойствия, жизнь против смерти-освободительницы.

«Какое-угодно-пространство»⁵, по выражению Делёза, у Кубрика играет сюжетную роль. У Бергмана пространство дома оказывается проникновением внутрь человеческого существа, жизнь которого пронизана непониманием—невозможностью проникнуть за цветовую стену, невозможнос-

тью выйти вовне, выйти за границы собственного сознания. Замкнутые на самих себе, понятия страсти и боли следуют из «красного» во флэшбеке с Марией (Лив Ульман), где она соблазняет своего бывшего любовника, или из «красного» в воспоминании Карин (Ингрид Тулин), где осколки бокала она заталкивает во влагалище (илл. 8, 9).

Оба раза, когда в картине появляется зеленый цвет—это также флэшбек, но флэшбек-эпитафия: воспоминание о матери в саду—за границами дома, в гармонии и покое; прочтение дневниковой записи умершей—в финальной сцене—опять же о моменте счастья и опять же в саду, за пределами дома.

Бергману важно поглощающее свойство цвета, которое способно довести пространство до понятия пустоты, но пустоты, как ее называет Делёз, «с повышенным зарядом потенциала». Это пустота, наполненная тем самым повышенным количеством содержания (веры), с которым зачастую не могут справиться героини фильмов.

Именно эта «заряженная» пустота была так важна для М.Антониони, у которого ровно на тех же правах авторского приема цвет перешел в цветные фильмы. Но в случае с Антониони конкретный цвет, который подвергался тщательному отбору, получал психологическую и драматическую наполненность. Отсюда в работе с цветом у итальянского режиссера возникла высокая потребность в контроле не только локальных цветов, но всего цветового спектра.

Такой метод работы с цветом напрямую обращен к тезису Эйзенштейна об изначальном разъятии предмета и цвета для того, чтобы при воссоединении придать ему (цвету, и, как следствие, предмету) необходимый смысл. Однако «смысл»—неверная лексика, не смысл, но чувственно-психологическая окраска: с бледным лесом и серыми апельсинами, цвет мира не просто получает определенную психологическую окраску, но и оказывается пропущенным сквозь чувственное переживание героини Моники Витти («Красная пустыня», 1964).

Именно через историю главной героини в фильме формируется «немаркированное»⁶, в данном случае, враждебное и, хуже того, герметичное пространство. Отсутствие локального цвета в нем не позволяет эмоциям, мыслям, существованию в его духовно-динамическом смысле, найти выход. Заикленность, статика, приводящая к неврозу, определяет отсутствие цветовых ориентиров, как отсутствие бытийных ориентиров в визуализированном духовном мире.

В сцене, где героиня рассказывает сказку, цвет оказывается ключом к «освобождению», к общему плану и свободной от довлеющих перспектив и конструкций мизансцене. Простейший психологический ход с проекцией собственного существа на ребенка в сказке также становится избавлением от «грязного», немаркированного, непроходимого фона (илл. 10). Звучание цвета, невозможное в пространстве промышленных сооружений, здесь—на зачарованном острове—исполняется tutti. На вопрос ребенка в момент расказа: «Что же пело, что?»—мать отвечает: «Все пело».

То же со сценами в «красной комнате»—цвет здесь становится способом выплеска вовне внутреннего окаменения, здесь же видно и нисходящее движение, «уход в себя» в игре героини, когда цвет «загрязняется» (илл. 11а, 11б).

Цвет крайне функционален, он наполняет кадр динамикой в различных ее проявлениях. Более того, цвет во многом заменяет диалоги, что можно заметить по тому, насколько конструктивность выбывает из текста в фильме, цвет дополняет отдельные фразы до их полноценного звучания. Крайний извод этого приема можно видеть уже в «Фотоувеличении» (1966), где искусство коммуникации передается условно-крашенным мимам.

Цветовая немаркированность в «Красной пустыне» спровоцирована и еще одной, куда более технической причиной. Серость неба, к примеру, нужна автору наподобие того, как художнику нужен белый лист, на котором он создаст нужную композицию: «Я беру серый день для нейтральности фона, на котором я смогу выделить все нужные мне цветовые элементы: дерево, дом, корабль, машину, телефонную будку»⁷. Для того же—белые стены в фотостудиях, в комнате героя Дэвида Хэммингса в «Фотоувеличении». И далее однородный цветовой фон, на котором герой снимает модели. Именно на уровне взгляда в «Фотоувеличении» раскрывается тема новая и органичная именно цвету.

Вуайеризм как понятие существовал применительно к кино всегда—уже в силу того, что это визуальное искусство. Автоматы, которые создавал Эдисон, не столько понятийно, сколько просто ассоциативно наводили на мысль о подглядывающем: что еще думать о человеке, который в смотровой глазок наблюдает за семинаристками в ночных рубашках, устроившими битву подушками*. Однако совсем иначе дело обстояло с эксгибиционизмом. В черно-белом кино само тело, выставленное напоказ, было скрыто за ширму цветовой условности. В цветном кино эта светотеневая вуаль пропала. Объект оказался оголен и предоставлен взгляду во всей своей цветовой наготе. Именно цветовой, потому как и понятие эксгибиционизма родственно цвету,—цвету, который должен быть заметен, ярок и вызывающ. Это во многом история про шестидесятые, которые взорвались всевозможными цветами, но еще больше это история про агрессивную природу цвета, который приковывает к себе взгляд.

Идеально именно эту особенность цвета на экране использовал Роб-Грийе, однако, что интересно, в самой трактовке цвета наиболее близким к Антониони оказался Клузо.

В 1964 году, в интервью с Годаром, Антониони рассказал план фильма, который хотел бы снять. Сюжет, а главное, порядок цветового оформления полностью совпадал с тем, что в этом же году сделал Клузо в фильме «Ад». Антониони говорил о трех уровнях фильма: уровень настоящего, уровень памяти и уровень фантазии. Завершающая фраза в рассказе о фильме была следующей: «Однажды я, надеюсь, смогу реализовать этот проект, если кто-нибудь не сделает этого до меня»⁸. Проект так и остался нереализованным, у обоих.

Что важно, главной в «Фотоувеличении» оказывается как раз история не про взгляд, а про его отсутствие. Точнее, про невозможность взглядывания в цвет. При разборе эксгибиционистской природы цвета речь шла о цвете как объекте импульса, то есть некоторой части объекта (в данном

* Речь идет о фильме студии Эдисона «Девочки из семинарии» (1897). Имеется в виду созданный Эдисоном в 1888 г. кинетоскоп, который из-за размера «смотрового» окошка предполагал приватный просмотр фильма на аппарате.

случае цветовом акценте), который вызывает импульс (звериное инстинктивное начало). В случае со взглядыванием, цвет задает границы «какого-то пространства».

И снова: разобранный еще в 1937 году Кракауэром светопоглощающее качество цвета лишает предметы объема, цвет всегда обозначает некую плоскость. В цвете невозможно затеряться, в цвете можно быть и можно исчезнуть. Цвет поглощает. Иначе с пространством черно-белого кино, в данном контексте неотделимого от объема: когда в цвете один оттенок будет сменять другой, в черно-белом кино неминуемо будет пролегать тень, более или менее явная, или свет, или рефлекс. Все цвета в черно-белом кино—та или иная степень света (белого) или тени (черного).

В «Фотоувеличении», по словам режиссера, между людьми он создал «пространство и воздух». Только вот история получилась об отсутствии последнего. В сцене, когда фотограф проявляет пленку и масштабирует фрагменты кадров, на экране мы видим фактически раскадровку фильма, взгляд ищет источник тревоги, мечется между кадрами, герой всматривается в игру светотени в листве, и за кадром слышен звук прибора. Что это, как не поиски пропавшей на острове там, в «Приключении», в 1960-м.

Так как герой находится в пространстве цветового кино, он находит в черно-белых отпечатках то, что искал, но теперь не имеет абсолютно никакой возможности явить миру свою находку. Найденное тело исчезает в зелени парка, которая, показанная верхним ракурсом, ложится на экран как однородное зеленое полотно.

При абсолютно разных мотивировках и сюжетах, именно плоскостность цвета проводит лейтмотив черного монолита в «2001: Космической Одиссее» Кубрика. Так кадр, трактующий само понятие высшего разума, заключенного в черный монолит,—это кадр с фронтальным изображением монолита, заданным нижним ракурсом. Именно при фронтальном изображении предмета неизъяснимой оказывается природа перспективы, которая настаивает на объеме, однако задает сам объект двумерным—третьей стороны не видно, она подразумевается там, за черным прямоугольником передней стороны (илл. 12). Фронтальность перспективы поддерживается на протяжении фильма, но главное, абсолютно ровная заливка чистым цветом и ровное освещение, не допускающее резкой тени в оформлении интерьеров корабля и лунной станции отменяет присутствие объема (илл. 13). На это же работают и кадры с круговыми коридорами: герой движется по линии круга, и исчезает за рамкой кадра, добегая до его границы (илл. 14). Линия уходит в бесконечность, но при этом сама бесконечность остается неподвластной определению, визуальной логике. Завершенный объем круга может быть показан с точки зрения машины—так видит героев HAL. Показан на фоне космоса, с точки зрения черного монолита.

Когда у Антониони выход к натуре, как во фрагменте со сказкой в «Красной пустыне», оказывается выходом к миру свободных эмоций, где внутренний мир человека находит успокоение от «цветового оформления» окружающей его реальности, у Кубрика изображение природы связано с чем-то доисторическим, лишенным человеческого разума, разума вообще. Контроль над цветом, над действием, обозначает единственное изображение

мира, возможного по Кубрику, мира, подчиненного разуму. У Кубрика тоже «все поет», но это «все»—монолит.

«Мир без окон»—не единственный способ справиться с «неуправляемостью» натурального цвета. При условиях, в которых реальные предметные цвета выходят из-под авторского контроля, всегда остается локальный цвет как прямой проводник смысла, как сущностное явление, более того, как ядро цветовых оттенков, лежащих вокруг этого цвета. Локальный цвет в такой ситуации—это идеальный инструмент контроля над «восстанием» натуральных цветов.

Очевидным примером по работе со всем спектром локальных цветом предстает фильм Аньес Варда «Счастье». Именно методом акцентировки сцен локальными цветами Варда задает две конфликтные линии сюжета. Фильм разбит цветовым спектром на две половины—двух женщин: Терез и Эмиль—жену и любовницу.

Варда жонглирует красным, розовым, синим, пурпурным, желтым, оранжевым цветами, задавая тем самым драматургическую роль персонажа, исход и развитие сцены. Например, желтый и пурпурный, которые в сочетании дают у Варда определение самого бытия, в кульминационной сцене с самоубийством жены четко отбивают происходящее: желтый цветок символизирует жизнь Терез, пурпурный—ее путь к смерти. Скорее даже, не символизирует, находит выражение в природе, в общем порядке существования, ведь на похоронах снова будут желтые цветы, снова будет жизнь, которая последует за смертью.

Варда снимает фильм о семейной паре, при этом на главные роли приглашает семейную пару и их детей (Жан-Клод Друо, Клэр Друо). Сюжет в фильме и есть «бытийность» происходящего, между понятийной основой картины и ее сюжетом не стоит разграничения. Чем проще конструкция сюжета, тем лучше. Варда рисует схему существования, которое, подобно цветовому кругу, оказывается полным, когда задействованы все цвета.

Принцип работы с цветом у Варда основывается на понятийной открытости локального цвета, на его тяготении к символьной трактовке. Цветовая драматургия в фильме отсутствует и должна отсутствовать, так как цветам переданы понятия, на которых зиждется существование. Изменение цветов, переход цвета от одной героини к другой, перенос цвета из природных красок на костюм персонажа формируют не драматургию, но сам принцип существования, развернутое на весь фильм понятие о жизненном цикле. Отсутствие драматургии и оказывается основным сюжетом фильма: ни что не приводит ни к чему, но все подвластно единому движению жизни... или смерти. Затем в фильме и звучит Моцарт. Принцип же работы с цветом, таким образом, исчерпывается понятием о локальном цвете как таковом.

Граница: маркировка пространств

Активная природа цвета как нельзя лучше подходит для создания визуального знака. Открытый для трактовки, локальный цвет в знаковой системе

гласит: означающее может принимать любое смысловое значение. Именно маркирующую функцию цвет начинает исполнять и в кино, наподобие дорожного знака, цвет обозначает границу, переход за которую разделяет сюжет на два уровня, два различных способа повествования. Однако до того, как граница пересечена, присутствует момент узнавания,—реакция на знак.

В своих работах о цвете в кинофильме Эйзенштейн пишет следующее: «Мне важно не то, что сапог имеет обыкновение скрипеть.

Мне важно другое—мне важна реакция на этот скрип со стороны моего героя, или злодея, или персонажа. <...>

Как скрип должен был отделиться от скрипящего сапога, прежде чем стать элементом выражения, так и здесь от окрашенности мандарина должно отделиться представление об оранжевом цвете, прежде чем цвет может включиться в систему сознательно управляемых средств выражения и воздействия»⁹.

Нечто схожее можно было наблюдать в «Красной пустыне», однако там процесс разъятия происходил отдельно от реакции героини Моника Витти, он был запрограммирован в режиссерском решении, однако в качестве сюжетной составляющей—отсутствовал.

В самом всеобъемлющем виде данная функция цвета была задана еще в 1946 году М.Пауэллом и Э.Прессбургером в «Вопросе жизни и смерти», где пространство небес было решено в черно-белом изображении, а земное—в цветном. Не реакция персонажей, но соотношение состояний жизни/смерти, т.е. присутствие реакций и отсутствие реакций как таковых определились принципом цветового решения. Однако более отчетливо понимание цвета было сформулировано режиссерами в фильме «Черный нарцисс» (1947).

Фильм повествует о монахинях, которые прибывают в Гималаи, чтобы основать школу и больницу, помещением служит дворец Мупу. Во дворце расписаны стены и устлан мозаикой пол. Монастырь окружает живописная и буйная природа тропиков. По мере продвижения сюжета именно цвет становится преградой, искусом, ложным направлением, которое и выбирают сестры.

В первых же кадрах звук колокола разносится над долиной зеленой горных склонов, распятие рифмуется по цвету с росписью стен, а голубизна неба и гор проникает в монашеские покои вместе со звуком местных обрядовых барабанов. В первые двадцать минут фильма закладывается характер пространства: эта среда активна, она наполнена звуками и цветом, которые теньями и рефlekсами ложатся на монашеский покой.

Одна из монахинь признается Старшей сестре (Дебора Керр) в том, что воспоминания жизни до монастыря одолевают ее. Именно флэшбек в фильме работает на уровне пространства «жизни», открытого в «Вопросе жизни и смерти»—это не прошлое в его хронологическом значении, это жизнь, цвет в жизни героинь до отрешения от нее. В воспоминаниях Старшей сестры изображение монтируется с настоящим пейзажем по цвету, планам, объектам: сцена охоты задается верхним ракурсом, как и вид на долину, синее небо—нижним ракурсом, который соответствует взгляду сестры во время молитвы. Очередное воспоминание сестры и вовсе монтируется по цвету уже внутри сюжета: одна из сестер описывает украшение на одежде

генерала («А сегодня зелено-желтый наряд и изумруды, изумруды, изумруды!), слова ее прерываются воспоминанием об изумрудах, которые некогда были подарены бабушкой героини.

Тема монашества, пространство монахинь поддерживается на светотеневом уровне: все еще можно видеть тень креста на белой одежде,—но едва ли она способна побороть витиеватую и сложную тень от ставень и перегородок дворца.

Через образ сестры Руфь (Кэтлин Байрон) полнокровно раскрывается история с цветом. Цвет обретает плоть, цветок оживает (илл. 15–17).

Цвет оперирует предметами внутри повествования, на которые определенным образом реагируют сестры. Вместо истории о неудавшемся паломничестве на Восток рассказывается история о монашестве как таковом. Белый цвет монашеских ряс и барбеттов оказывается идеальным отражателем: уход из жизни земной оказывается возможен только при создании подобающего пространства, бесцветного, бесстрастного. Сними Джек Кардифф (оператор) монастырь в черно-белых цветах, все бы обошлось, на экране был бы воссоздан неколебимый мир, с его идеалами и верой. Снятая в цвете, история обречена на трагический финал.

За счет выбранной экзотической среды существования отпадает необходимость дополнительного обозначения цветовой границы: она очевидна. Однако есть в фильме один кадр, который маркирует именно цветовую границу: сестра Руфь приходит в мирском одеянии в дом к мужчине и в порыве ревности выкрикивает имя сестры Клодак—кадр заливается красным. Объяснение красного—ревность, функция—обозначение границы, которую пересекает сестра Руфь. В следующем кадре глаза сестры подведены тонкими красными линиями—теперь ее мир окрашен в единственный цвет, в красный (илл. 18, 19).

Интересно, как применяет это свойство цвета Хичкок. Наряду с множеством других элементов, которые работают по принципу «узнавания», цвет у него становится очередной деталью для создания и усложнения сюжета. Так происходит в фильме «Марни» (1964).

Главная героиня (Типпи Хедрен)—мошенница, которая сменяет одну работу за другой, чтобы обчищать сейфы работодателей; с очередного поступления на работу и начинается фильм. Все идет по плану, пока не происходит следующей странности с героиней: она не может спокойно видеть красный цвет. Дважды, еще в завязке картины, показывается реакция героини на цвет. И далее, снова, героиня реагирует подобным образом, но уже не на красный цвет, а на вспышки молнии. В последнем случае не сам цвет, но скошенный ракурс задает изменение сознания героини (красным окрашивается белое марево за окном), диагональ, впрочем, поддерживается и в предыдущих двух сценах (илл. 20а, 20б, 20в, 21а, 21б, 21в).

Сюжетно проводятся две линии: героини, которая преследует цель опустошить очередной сейф, и подсознания героини, исследованием которого занимается ее работодатель.

Как и в «Зачарованном» (1945), в фильме рассказывается сон героини, после чего она начинает играть в ассоциации со своим мужем и на слово «красный» отчаянно кричит: «Белый, белый, только не красный, белый!».

В финале дается разгадка. Имея дело с подсознательным, в сюжете Хичкок осуществляет возврат к детству: главный герой заставляет поведать мать героини о произошедшем. Красной, без сюрпризов, оказывается кровь, вспышками молний—вспышки молний, которые сверкают во время убийства, совершенного ребенком.

Если в «Зачарованном» сон героя показывался, и показывался явно в другом условном пространстве, декорированном С.Дали, то в «Марни» перехода не происходит. Происходит только обозначение, только драматургическая деталь, один из ключей, ведущий к разгадке преступления, к называнию МакГаффина. Это уже субъективная реакция, в отличие от субъективного видения в «Черном нарциссе»—заливка красным происходит на фоне лица героини: Марни реагирует на красный цвет, однако каждый раз возвращается в первоначальное пространство. Так знак вводится в сюжет.

В обоих фильмах, тем не менее, граница проводится на субъективных основаниях и служит маркировкой подсознательных процессов героев. Однако, будучи примененной в жанровом кино, цветовая функция начинает обозначать жанровую границу. Происходит это в фильме Г. Кюмеля «Красные губы» (или «Дочери тьмы») в 1971 году. Знак в фильме равен себе—он обозначает не реакцию, он обозначает присутствие другого пространства, которое существует вне зависимости от воли героев.

Тематической мотивировкой фильма ужасов, бельгийского хоррора «Красные губы» является история про вампиров. Два локальных цвета, которые маркируют другое пространство,—это синий, цвет ночи, времени, когда бодрствуют вампиры; и красный—цвет крови, цвет жизни и смерти одновременно. Цветовая структура строится применительно к жанру, при этом четко отбивая те драматургические моменты, когда пространство полностью определяется вампирской темой: кровососы властвуют в кадре (илл. 22а, 22б, 22в).

Единожды в фильме Кюмель использует цвет как разделитель на чисто структурном уровне, отдельно от жанровой мотивировки. Вполне объяснимым образом другое пространство оказывается преградой между двумя главными героями. В этом случае красный и синий не только задают наличие иного мира, но рассказывают историю о разлученной паре. Только одной сцене отдано значение их совместного пространства: это сцена в купе, первые кадры фильма, заданные в пурпурных тонах. Далее на дороге появляется стоп-сигнал, и вот—пространство пурпурного разделяется на составляющие его цвета: красный цвет огня, синий цвет ночи.

Присутствует в фильме сцена с «красным переходом», при котором две линии использования цвета смыкаются: герой избивает свою жену, за окном шумит буря, герои засыпают, приходит час рассвета, после чего девушка уходит. В этой сцене, как и на протяжении всего фильма, заданы два основных цвета, однако заливка синим и красным находит мотивировку в цветах природных стихий. Здесь цвет получает естественный источник света: залитые цветом кадры используют не поглощающие свойства цвета, но естественный вираж. Красный квадрат монтажного перехода от ночи к рассвету, правда, задается чистым красным, так ведь и история заканчивается превращением девушки в вампира.

Именно поглощающее свойство отменяло переход цветовой границы, т. е. подразумевало иное пространство за непроходимым красным полотном. Постепенное утопание кадра в красном цвете в итоге скрывало его за глухой стеной, наподобие зеленого газона в парке из «Фотоувеличения», который поглотил тело убитого.

Прохождение границы: по обе стороны цветového полотна

Для того, чтобы пересечь границу, фильму понадобился свет. Свет, который разряжает плотное пространство цвета, превращает цветовую материю в воздух, открывает пограничный шлагбаум. В джалло, в фильмах Марио Бава в первую очередь, заданный жанрово, переход в другое пространство обозначился световым решением. Именно свет оказался окрашен.

Стилистика фильмов Марио Бава напрямую обращается к опыту виража, который в свое время отделил пространство фильма, исполняя драматургическую функцию, а также задавал эмоциональное звучание сцены, исполняя символическую. Бава завершает воссоединение драматургической и символической функций виража. Материал джалло идеально подходит для истории про параллельно существующие миры. В его фильмах герои—одержимые, подверженные лунатизму, обернувшиеся вурдалаками или обуянные нечеловеческим страхом—полноправно ступают на территорию ужаса.

Излюбленными цветами демонического пространства в фильмах Бава являются пурпурный, зеленый и желтый, их сочетание не столько задает раскол мира, сколько акт сотворения нового мира. «Фильмы,—как объяснил однажды Бава,—это магическая кузница. Они позволяют построить историю своими руками... по крайней мере, это то, что они значат для меня. В фильмах меня привлекает то, что ты сталкиваешься с проблемой и оказываешься в силах ее решить. Ничего больше; создание иллюзии, эффекта, и больше практически ничего»¹⁰.

Освещение в фильмах изменяется вместе с реакцией героя, переворачивая, таким образом, заданную выше схему отделения цвета от предмета. Не увиденный цвет вызывает реакцию героя, но привидевшийся мир обретает контуры за счет смены цветов. Цвет отображает субъективный страх героя, те ужасы и фантазии, которые возникают у него перед глазами. И вместе с тем, цвет задает новую и полную цветовую организацию мира, прописывая тем самым его право на существование. Пускай это фантазия, бессознательный страх, цветосветовой мираж, но существование его неотменимо. Место действия—киноэкран, любая визуализированная фантазия так же реальна, как и герой, придумавший ее. Бава магическим образом совмещает цвет и свет и выводит к важнейшему тезису о кино, как о нерукотворном искусстве. Разумеется, Бава знает цену этой магии, его отец вместе с оператором С. де Шомоном работал над спецэффектами в «Кабирии» (Пастроне, 1914). Да и сам Бава двадцать лет оттачивал свое операторское мастерство, сняв около 30 картин, прежде чем взяться за первую режиссерскую работу, сделанную в возрасте 46 лет (фильм «Маска демона»). Именно при логике практического подхода, а в случае с Бава—даже практической магии,—в фильмах режиссера раскрывается визуальный контекст джалло.

История джалло коренится в итальянской салонной драме начала XX века. Речь идет о той ветви салонной драмы, в которой проявились демонические мотивы, тем самым переводя ее из группы веристских произведений к декадентским. Считывание параллелей между джалло и итальянской драмой 1910-х легко осуществимо при тематической, сюжетной сверке, однако любопытной оказывается именно визуальная рифма. Так, именно визуально, более того, цветово в фильме Нино Оксиллии «Сатанинская рапсодия» (1915) раскрывается тема существования параллельного мира, его демоническая природа.

В «Сатанинской рапсодии» рассказывается история старой графини Альбы (Лида Борелли), которая заключает договор с дьяволом. В договоре значится, что за отказ от любви дьявол дарует ей молодость. Помимо прекрасного цветового оформления картины, ключевым для понимания природы цвета оказывается кадр кульминационной сцены, когда графиня видит силуэт возлюбленного и отправляется на свидание с ним. Именно в кадре, где лицо графини освещено зеленоватым светом, струящимся из-за окна, искусное сочетание виража и частичной окраски задают значение цветного света, который действует как переход (илл. 23). Разумеется, в фигуре всадника она найдет дьявола—из окна светит зеленый демонический свет.

Ровно так, как и графиня Альба, стоит у окна героиня в фильме «Плеть и тело» (1963): синий свет ложится на ее лицо, и она видит некогда возлюбленного ею мужчину, который был убит (илл. 24). Призрак преследует героиню до конца картины, и каждый раз его появление, ее переход в пространство мертвых сопровождается цветовым эффектом. Как, впрочем, и переходы героинь других фильмов Бавы (илл. 25, 26).

Интересно, как Бава продолжает работать с цветом в жанре детективного боевика—в фильме «Дьяболик» (1968). Здесь также присутствует демоническое пространство—это пространство гениального грабителя по прозвищу Дьяболик. Опознаваемо оно как раз в силу характерных цветов: желтого, зеленого, пурпурного (илл. 27, 28).

Цветовой киномир Бавы един: какой бы сюжет ни был рассказан, за спиной героя всегда может появиться зеленый отблеск, и в этот момент герою нужно будет решить: жертва он или хозяин страха. Наряду с сотворением мира, Бава рассказывает про сотворение страха, цвет прекрасным образом смещает акценты и, вместо белого и черного антагонистов, создает на экране весь спектр эмоций, неподвластных световой морали. Работая с локальным цветом, Бава выбирает самые острые эмоции. В дальнейшем развитии джалло цвет продолжит отвечать за жанровое пространство, однако только у Бавы пространство это достигнет цветовой и световой стилистической цельности—значения отдельного полноценного мира.

Уже к началу 1970-х иллюзорный цветовой мир страха перестает постепенно обволакивать персонажа, его лицо, руки, фигуру. В таких картинах, как «Станный порок госпожи Уорд» (С. Мартино, 1971), «Запретные фото добропорядочной синьоры» (Л. Эрколи, 1970), «Все цвета мрака» (С. Мартино, 1972)—жанровое пространство резко вторгается, оглушает персонажа цветом, возникает внезапно, чтобы также внезапно исчезнуть в темноте. Цвет уже в своем плотном виде взрывает пространство героев линиями декора, нарядами, экзотическими интерьерами и контрастными сочетаниями.

Цвет не воплощает на экране мир грез и кошмаров героя, цвет насильно обрекает героя на существование в чужеродном ему пространстве. Героя насильно «запускают» в иллюзорный мир, и это оказывается основным сюжетом: одну за другой, героинь сводят с ума мужья, сестры и любовники.

У Эрколи и Мартино цвет продолжает обозначать переход, однако цветосветовые позиции, т.е. оформительскую роль в построении «другого пространства» в фильмах, занимают направленные световые лучи, перебивки крупным планом героя, оптические приемы, имитирующие субъективный взгляд (илл. 29а–29д). Крупный план, в его классическом понимании, изымающий героя из последовательного повествования, при монтаже с жанровым пространством, переводит героя напрямик в неизвестность, к страху.

В таком контексте и световой луч обретает значение крупного плана, выделяя в кадре только лица героинь, причем за монтажную перебивку между крупным и общим планами в кадре со световым лучом отвечает тень: в момент движения героя она на секунду скрывает его для того, чтобы в следующий момент он снова оказался освещен, но уже на другом плане.

Цвет, заданный на крупном плане и в коротком монтаже, опять же, в первую очередь у Мартино, начинает обозначать акт визуального насилия, а будучи рассмотренным с точки зрения киноэстетики—насилия как такового. Не переход, но грубое проникновение, наподобие луча, ослепляющего героинь, теперь отвечает за другое пространство.

В джалло находит выход тот цвет, который в «Фотоувеличении» только наметил основные принципы. Будучи герметичным, цвет оставался неприкасаемым в своем эксгибиционистском раже. В джалло прекрасные девушки в красных платьях, зеленых шелковых косынках, ярких оранжевых платках, с красными губами и голубыми глазами, однажды схваченные световым лучом, оказались жертвами, жертвами чужого взгляда, желания, кинжала. Цвет, таким образом, отбросил все свое живописное наследие и полноправно воцарился в кино на уровне киноприема. Локальный цвет, увиденный на платьях, лицах, телах, предметах в кадре оказался приравненным к крупному плану. Свершилось.

Линия эта в дальнейшем раскрылась в творчестве Дарио Ардженто, у которого природа ужаса прекрасным образом соединила в себе цветовую линию Бавы и линию активного цвета в джалло начала 1970-х. В его «Суспирии» пространство, которое до этого существовало на уровне наваждения, фантазии, обрело самостоятельность.

Безошибочно в «Марни» и «Черном нарциссе» вне жанровой подоплеки была определена территория, на которую все же ступили герои, перешедшие цветовую границу. И дело не в том, что мир, являющий новую цветовую условность, был замотивирован субъективным зрением. Подсознание—необязательная сюжетная мотивировка для создания нового, отличного по цвету мира, чья выморочная цветность отменяет качественно равную явлениям прорисовку (солнце—желтое, трава—зеленая, яблоко—красное). Дело в том, что режиссеры заданным образом обозначили

пространство творимое, пространство, равное фантазийному миру мультипликационных фильмов, пространство, где цветовая данность оказалась подвластна режиссерской власти за счет того, что само существование этого мира объяснялось в формате иллюзии.

В интервью с Антониони уже был рассказан сюжет фильма, где режиссер гипотетически представлял переход на иной уровень цветового повествования. В сохранившихся сценах незавершенного фильма Клузо «Ад» этот переход стало возможным увидеть.

На трех уровнях цветового оформления фильма—черно-белом, цветом и заданном оптическим эффектом—было отчетливо воссоздано различное состояние героя по отношению к окружающему его пространству. Нормальное пространство задавалось—в черно-белом цвете, искаженное ревностью—в цветном варианте, и пространство в момент перехода—при помощи специальных эффектов. Цвет-манипулятор, активный, эксгибиционистский, ирреальный, невероятным образом соединил в себе множество накопленных им значений: акцентировки, крупного плана, непроходимости и др. Более того, все эти качества оказались визуально доказуемыми.

В ряде кадров «Ада» можно видеть, как переход из черно-белого изображения к цветному резко меняет план. Каждая деталь внешности героинь—Роми Шнайдер и Дани Каррель—прописывается на всех трех уровнях: планом—в черно-белом, цветом—в цветном, движением цвета—в моменты «ослепления» героя ревностью. Синий цвет на губах героинь—это активная природа импульса. Сумма импульсов, вместе с выделенным цветом декольте Марилу, красным цветком за ухом Мартино (Жан-Клод Берк), приводят главного героя в патологическое состояние. Это тот же крупный план цвета, что и в джалло, только страдает от него—смотрящий (илл. 30, 31).

Цвет по-прежнему непроходим, он по-прежнему, как еще у Антониони, означает зацикленную природу психоза героя, но и эту зацикленность Клузо визуализирует. Когда на экране появляются кадры с Одетт, свет движется по ее коже, следуя круговому движению, и нет никакой возможности избежать этого кошмара, взгляд не может проникнуть дальше этих скользящих лучей, взгляд блуждает и, пользуясь лексикой Роб-Грийе, соскальзывает (илл. 32–34).

В своем следующем фильме «Пленница» (1968) Клузо все эксперименты и визуальные эффекты, проделанные с цветом, вводит в рамки сюжета. Основное действие картины разворачивается в галерее, где всяческие инсталляции, кинетические абстракции и картины, построенные на оптическом обмане, задают место прохождения границы, в данному случае, сюжетно заданной границы—перехода от мужа к любовнику.

Цвет переходит в значение «внешнего», за которым скрывается внутреннее. Это по-прежнему цвет, непроходимый для взгляда, но теперь этот цвет требует преодоления, чтобы оголить объект, оголить до чувств. Клузо подробно рассказывает про взгляд во время фотосъемки, которой занимается главный герой: параллельно монтируется восходящее движение камеры, которое скользит по поднимающемуся платью модели и далее—по фигурам наблюдающих героев. Главный герой—владелец галереи—в самом на-

чале эту природу взгляда проговаривает, произнося: «Стыд—это тоже часть удовольствия».

Драматургический поворот заключается в том, что главный герой влюбляется в героиню Элизабет Винер, которая однажды позирует ему. Он выходит из своей цветовой скорлупы, он выходит из-за объектива и сам становится предметом взгляда, чего не выдерживает (илл. 35).

Таким образом, тезис о невозможности авторского контроля над цветом вновь становится во главу угла, только теперь он оказывается сюжетно обоснованным. В фильм вводится фигура автора, который создает новый цветовой мир, и автор оказывается бессилён. Только уже не перед цветом: перед чувствами, ревностью, фантазией.

Отсутствие границы: пространство репрезентации

Репрезентация оказывается идеальной средой для снятия пограничного шлагбаума, граница здесь задается самим определением. Но какая это граница! Опасная, едва различимая, фатальная. Граница между человеком и его отражением, граница по которой ходила героиня «Красных башмачков» (Пауэлл и Прессбургер, 1948) и сорвалась. И не она одна.

История о репрезентации была подробно рассказана в 1955 году режиссером, который изучил репрезентативное пространство, как никто другой. Макс Офюльс снимает «Лолу Монтес», и Лола срывается во время финального прыжка. В отличие от Виктории (Мойра Шерер), Лола не умирает, потому что на сцене невозможно умереть—только выжить.

У Михаила Ямпольского можно найти следующее определение репрезентации: «Классическая репрезентация—особая форма представления реальности. Она основана на замещении некоего объекта его иллюзионным изображением. Отсутствие изображаемого замещается в ней *иллюзией* присутствия. При этом иллюзия почти никогда не достигает такой интенсивности, чтобы буквально обмануть зрителя или читателя. Иллюзия почти всегда не скрывает того, что она не обладает истинным бытием»¹¹.

В случае с Офюльсом именно момент очевидности репрезентации, а в данном случае циркового представления, отсылает изображение в сферу обозначенного понятия. Если ранее пространство «театральности» достигалось у режиссера при помощи визуальных приемов, введением «конферансье», построением мизансцены, то в данном случае это пространство оказалось сюжетно оговорено.

Итак, Офюльс изначально задает арену как пространство репрезентации, однако при этом он выделяет моменты самого акта репрезентации дополнительными цветовыми эффектами (илл. 36, 37). Таким образом, при помощи цвета (цветного света) он не просто обозначает постановочность пространства, в котором рассказывается история, он обозначает репрезентативность истории, как таковой. Это схоже с тем пространством, которое при помощи цветного света открывается героям итальянского хоррора, пространством, сотворенным их собственным ужасом. В тот момент, когда на экране появляются воспоминания Лолы, они уже не могут иметь «документальной», мемуарной истинности; пропущенные через цветовой фильтр,

они оказываются в сфере репрезентативного повествования. И опять же, именно цветной свет позволяет воспоминаниям этим быть рассказанными параллельно сценическому повествованию.

Сюжет самой истории выступает как история репрезентации. Вся история Лолы Монтес—это история создания иллюзии. Хронология событий в воспоминаниях Лолы так же «важна», как и линейный сюжет в построении любого произведения. Именно нелинейность воспоминаний Лолы оказывается завершающим доказательством в построении и оформлении (обязательном для репрезентативного пространства) ее истории или ее иллюзии.

Ямпольский в своей книге «Ткач и визионер», разбирая пространство Петербурга как полностью выстроенное по репрезентативному принципу, оговаривает также необходимость сличения созданного образа и оригинала, когда репрезентация не имеет права на отклонения в изображении в силу праявительственных монархических принципов:

«Петербург—принципиально—сфера неистинного. Но эта “мнимость” петербургского репрезентативного пространства должна была компенсироваться его иллюзионизмом. Репрезентация приобретает всю свою эффективность только тогда, когда она достигает эффекта *присутствия* отсутствующего».

И далее: «Известно, например, что Петр был не удовлетворен большинством своих изображений русского происхождения, потому что считал их “непохожими”. <...> О.С.Евангулова сообщает: “<...> Будучи в Нюрнберге, он специально нанял живописца Я.Купецкого, чтобы тот сделал “бокковой грудной портрет” его”. <...> Репрезентативное сходство, которого ищет Петр,—это гарантия монархического бессмертия и суверенного доистинства <...>»¹².

Нечто схожее происходит и с героиней Лолы—наслоение подлинного изображения, через наплыв, который полностью дублирует изображение; через слова об истинности платья (конферансье говорит: «Платье, в котором выступает Лола—подлинное!»),—это способ увековечить изображение—обеспечить бессмертие.

Именно по принципу репрезентации вводит локальные цвета Карлос Саура в такие свои цветковые картины, как «Нора» (1969) и «Охлажденный мятный коктейль» (1967). Саура работает наслоениями, перехода не существует, существуют локальные цвета, которые вторгаются в «нечитаемые» серые поверхности основного пространства.

В фильме «Нора» вновь затрагивается тема подсознательного, однако, будучи единожды упомянутой в самом начале картины (сцена с лунатизмом героини Джеральдин Чаплин), далее в фильме не появляется. В цвете соединяются три различных пласта: репрезентация прошлого, репрезентация настоящего—игра в других, репрезентация—отказ от настоящего. Герой Пера Оскарссона и героиня Чаплин исполняют те или иные роли, и локальные цвета нарядов и декораций сигнализируют о репрезентативном акте. В тот момент, когда супруги перетаскивают старые предметы интерьера из подвала и ставят их среди интерьера своего дома,—пространство расщепляется. С этого момента мотивировка для игры не обязательна вовсе—герои уже существуют в пространстве сцены. Как и в случае «Красных

башмачков», к добру совмещение пространств не приводит. Конфликт, организованный абсолютно разными способами, получает трагическую развязку: героиня инсценирует собственное самоубийство, но красный кетчуп на ее виске в данном пространстве и есть кровь. В итоге она убивает и мужа, и себя.

В фильме «Охлажденный мятный коктейль» также рассказывается история замещения реального образа репрезентативным. Локальные цвета вводятся в связи с эстетикой журнальных иллюстраций, чем усложняют репрезентативный акт, доводя оригинальное изображение до репрезентативного значения—так вскрывается серийность цвета и репрезентативность любого цветного кино. Порядок превращения в данном фильме следующий: есть журнальная картинка, есть девушка, которая идеально репрезентирует ее, есть вторая девушка, которая доводится до вида первой.

Здесь, в отличие от «Норы», пространство памяти однородно, флэшбеки задаются в черно-белом варианте. Мир, показанный в цвете, по Сауре, а priori искусственный. Если у Пауэлла и Прессбургера отсутствие опоры, отсутствие ориентиров, постоянное состояние реагирования в цветном кадре выводило к понятию жизни, то у Сауры цвет открывает вариативность происходящего, подачу одного через другое, постоянную игру в ассоциации с самим собой. Мир в цвете репрезентативен по своей сути, замещение объекта его иллюзией непрерывно и повсеместно, об этом говорит и важнейшая «замена» фильма—исполнение обеих героинь одной актрисой, Джеральдин Чаплин. И только прошлое время, во вполне лингвистическом смысле, и его черно-белое изображение представляют свершившийся акт, законченное событие. Черно-белое изображение сигнализирует об истинности, именно это его понимание формирует к началу 1970-х визуальный код: черно-белые вставки воспоминаний отсылают не к субъективному, но к хроникальному.

Когда Станислав Станоевич снимает в 1973 году «Дневник самоубийцы», он работает с уже оформившимся кодом, и именно на этом материале продельывает обратное во времени движение: возрождает прошлое при помощи цвета—задает цветные стоп-кадры (наподобие фотоснимков, которые остаются, когда путешествие завершено). На материале игрового кино Станоевич пространство рассказчика задает как пространство вневременное: это и настоящее, в котором ведется рассказ, и прошлое, в котором рассказ был озвучен для того, чтобы быть показанным в цвете, в настоящем. Однако в финале Станоевич приводит сам акт визуализации рассказа к общему понятию забвения, ибо любая история, рассказанная в прошедшем времени, подобна глазу, выделенному трахомой,—она обесцвечивается. Изъятые из временной определенности, прочитанные после смерти, дневники обесцениваются. «Почему он перестал вести дневник?»—постоянно спрашивает героиня Дельфин Сейриг, на что в итоге получает ответ: «Потому что он забыл лицо [той, о которой писал]».

Станоевич движется от противного, цвет в его фильме оказывается символом забвения, ибо память, перенесенная в настоящее время, перестает быть равной себе. Цвет лишается права на ведение повествования, ибо, как и у Сауры, а priori лжет.

Цветное кино уподобляется мумии, так как в нем отсутствует временное равенство между объектом и действием. Если черно-белое изображение приравнивается к хронике (в смысле временного самоопределения происходящего, зафиксированного во времени объекта) и изображает «смерть за работой», то цвет—вскрывает могилы, цвет оказывается невозможен, как в формате прошлого, так и в формате настоящего времени. Применение цвета приравнивается не просто к акту насилия, но к акту вандализма. Цвет лишает образы вечности.

1. *Базен А.* «Тайна Пикассо»: Фильм в духе Бергсона / Пер. И.Г.Эпштейн // Киноведческие записки. № 19 (1993). С. 153.
2. Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания. М.: Изд. дом «Подкова», 2002. С. 254–255.
3. *Misek R.* Chromatic cinema: A history of screen color. Malden: Willey-Blackwell, 2010. P. 61.
4. Конференция по цветному кино (17 сентября–4 октября 1945 года) // Киноведческие записки. № 12 (1991). С. 134.
5. *Делёз Ж.* Кино / Пер. Б.Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 168.
6. *Barthes R.* Le neutre: Notes de cours au Collège de France 1977–1978. P.: Seuil, IMEC, 2002. P. 83–84.
7. *Antonioni M.* The Architecture of Vision. N.Y.: Marsilio Publishers, 1996. P. 160.
8. Ibid.
9. *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа: В 2-х тт. М.: Эйзенштейн центр, 2004–2006. Т. 1. С. 611.
10. *Ishii-Gonzales S.* Mario Vava. URL: <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/bava/>
11. *Ямпольский М.Б.* Ткач и визионер. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 5.
12. Там же. С. 12–13.

Иллюстрации см. на вклейке между страницами 192 и 193.