

УДК 94(47).084

EDN FEUVVF

Научная статья

<http://centrniign.ru>

ISSN 2307-5775 (Print)

# «В ГАММУ УСТРЕМЛЯЕТСЯ ТЕМАТИЧЕСКИ ОБРАЗНОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ»: ДИХОТОМИЯ ЦВЕТНОГО И МОНОХРОМНОГО В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

**Н. В. Чиркова**

Самарский государственный институт культуры,  
г. Самара, Россия  
[nat.chirk@mail.ru](mailto:nat.chirk@mail.ru)

## *Аннотация*

Без цвета как одного из ключевых понятий культуры невозможно представить искусство, в частности кинематограф. Выражение авторской идеи всегда приводило к внедрению различных новаторских приемов и методов, способствовало различным экспериментам в области кино. С целью решения художественных задач при производстве кинофильмов советские режиссеры периодически использовали одновременно монохромное и цветное изображения. Первые опыты в контексте «образного истолкования» режиссерского замысла осуществил С. М. Эйзенштейн (фильмы «Броненосец „Потемкин“» и «Иван Грозный»). В дальнейшем прием дихотомии монохромного и цветного был использован практически во всех жанрах отечественного кинематографа: комедии, военно-патриотическом кино, фантастике, детективе и др. С помощью контраста цветных и черно-белых оттенков были созданы знаменитые кинопроизведения, наполненные глубоким смысловым значением и важной символикой. Решение художественных задач через реализацию принципа дихотомии четко прослеживается при противопоставлении реального мира и мира иллюзии («Человек из ниоткуда» Эльдара Рязанова), мирного времени и периода войны («А зори здесь тихие...» Станислава Ростоцкого), состояния влюбленности и его потери («Романс о влюбленных» Андрея Кончаловского). Воплощение принципа дихотомии монохромного и цветного привело кинорежиссеров к фокусированию внимания на проблемах историчности и художественного вымысла («Освобождение» Юрия Озерова), поиска смысла жизни («Солярис» и «Сталкер» Андрея Тарковского), обращения к вечным ценностям («Мастер и Маргарита» Владимира Бортко).

*Ключевые слова:* цвет, кино, художественный фильм, советский экран, дихотомия цвета, кинорежиссер

*Для цитирования:* Чиркова Н. В. «В гамму устремляется тематически образное истолкование»: Дихотомия цветного и монохромного в отечественном кинематографе // Центр и периферия. 2023. Т. 18, № 2. С. 83 — 89. EDN FEUVVF

Цвет в кинематографе — повседневная реальность, без которой трудно представить современное игровое кино. Однако так было не всегда: на заре своего становления оно являлось исключительно черно-белым, пока режиссеры не предприняли первые попытки колоризации кинопроизводства. В 2023 г. исполняется 90 лет первым съемкам цветного художественного фильма в нашей стране. Двухцветная картина под названием «Груня Корнакова» была закончена к 1936 г., именно с того момента принято начинать отсчет новому отечественному кино с использованием колера. С тех пор цвет «проделал» большую работу на экране, стал мощнейшим изобразительным инструментом и выразителем различных художественных идей. К цветовым комбинациям настолько привыкли, что, по результатам последних опросов, современная молодежь не воспринимает «старое» кино именно по причине монохромности [5, с. 48].

Исследование роли цвета как ключевого понятия культуры, его влияние на разные стороны жизни человека началось с античности [8]. Цвет является одним из элементарных и одновременно наиболее значимых зрительных ощущений, способных качественно повлиять на восприятие окружающего мира. Этот посыл можно отнести и к искусству кино [1; 3; 4]. Кинематограф стал важнейшим транслятором чувств, мыслей и эмоций, выражением которых является цвет в различных его проявлениях [9, с. 61].

Общеизвестно, что кино зародилось, как и фотография, черно-белым, и цвет достаточно долго прокладывал себе дорогу на экран как на Западе, так и в отечественном киноискусстве. Первым, кто решился на эксперимент с цветом на советском экране, стал С. М. Эйзенштейн. В фильме «Броненосец „Потемкин“» (1925) он прибегнул к революционному тогда методу — колоризации, вручную раскрасив флаг, в финальных кадрах развевавшийся на восставшем корабле. Появление алого стяга на черно-белом фоне стало эффектной кульминацией всего киношедевра, выразителем идеи бескомпромиссной революционной борьбы [7, с. 657].

Эпизод из «Броненосца „Потемкин“» положил начало использованию различных цветовых гамм в отечественном кинематографе. Сочетание черно-белого и цветного впоследствии успешно использовали многие именитые режиссеры. С. М. Эйзенштейн считал, что цвет — эффективное и необходимое средство образной, смысловой и драматургической характеристики сюжетного действия. Во второй серии своего последнего фильма «Иван Грозный» (1944 — 1945) режиссер использовал колер в знаменитом эпизоде «Пир в Александровой слободе». Фильм был черно-белым, лишь два небольших эпизода представлены в цвете («Пир опричников» и финальный эпизод). «Пир» нес в себе «тематически образное истолкование» всей второй серии киноповествования [10, с. 279].

Фактически в указанном эпизоде доминируют следующие цвета: красный, золотой и черный. Их преобладание позволило режиссеру решить три главные темы «Пира», которые колеры собой символизировали: заговор и возмездие (красный), разгул и веселье (золотой), смерть (черный). Благодаря такому подходу ему удалось сюжетные задачи локализовать в систему по цветовой гамме.



*Дихотомия монохромного и цветного в фильме «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна.*

*Кадры из эпизода «Пир в Александровой слободе»*

*The dichotomy of monochrome and color in the film «Ivan the Terrible» by S. M. Eisenstein.*

*Footage from the episode «Feast in Aleksandrova Sloboda»*

После С. М. Эйзенштейна советские кинорежиссеры долгие годы не использовали прием дихотомии. Цветных картин было мало; более того, в первые послевоенные годы их стало еще меньше. Фильмы выпускались в небольшом количестве, для производства часто использовалась цветная трофейная киноплёнка (собственная производилась в СССР в ограниченном количестве). С началом «оттепели» художественных картин стало значительно больше (в 1952 г. было выпущено 7 фильмов, а в 1960 г. — уже 29), соответственно, ввиду экономических соображений стали преобладать черно-белые полотна [6,

с. 586]. Лишь в 1960-е гг. у отечественных режиссеров появилась возможность более активно использовать цветовые гаммы.

В 1961 г. кинорежиссер Э. А. Рязанов поставил комедию «Человек ниоткуда» — социальная сатира, направленная на выявление «отдельных негативных сторон» советской действительности. Эти «стороны» советский кинематограф выводил на экран регулярно [2]. Фильм начинается с черно-белого пролога, в котором главный герой картины молодой антрополог Поражаев во время экспедиции на Памир спорит со своим коллегой о существовании снежного человека, а спустя какое-то время оказывается в компании последнего. Далее следует история в цвете, а заканчивается она вновь черно-белым эпилогом, где выясняется, что все события фильма пригрезились герою.



*Черно-белый и цветной кадры из фильма  
«Человек ниоткуда» Э. А. Рязанова  
Герой картины Поражаев на Памире (сверху),  
Поражаев со снежным человеком  
в отделении милиции (снизу)*

*Black-and-white and color stills from the film  
“Man from Nowhere” by E. A. Ryazanov  
The hero of the film Porazhaev is in the Pamirs (at the top),  
Porazhaev with a snowman are  
at the militia office (at the bottom)*

В данном случае, играя цветовой гаммой, режиссер хотел избежать очевидного гнева цензоров. Именно поэтому для него важно было показать критическое осмысление советской действительности в цветовом ключе, который похож на сказку. Реальность же воплощалась в черно-белом варианте, что указывало на ее полное отличие от мира фантазий. Тем не менее, запрета фильма не удалось избежать, хотя он и демонстрировался какое-то время в кинотеатрах. Метод монохромных пролога и эпилога был также использован в популярной кинокомедии Л. И. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), где главный герой инженер Тимофеев оказался в такой же ситуации, которую пережил Поражаев.

В 1968 г. на советские экраны вышел первый фильм монументальной эпопеи Ю. Н. Озерова «Освобождение». По сути, впервые после С. М. Эйзенштейна в советской киноленте черно-белое и цветное были использованы для подчеркивания контрастности исторических событий. Действия на фронтах Великой Отечественной войны представлены в цветном варианте. В то же время реальные события, происходившие в Москве, Берлине, Риме и Тегеране с участием государственных и военных деятелей разных стран, запечатлены в черно-белой гамме. Для режиссера важно было подтвердить хроникальность и историчность действий такими, какими в годы войны их фиксировала черно-белая киноплёнка операторов. находка режиссера оказалась удачной — фильм был положительно воспринят зрителями.

Необходимо отметить, что вплоть до середины 1970-х гг. большинство советских художественных фильмов о Великой Отечественной войне снималось специально в черно-белом варианте, чтобы подчеркнуть трагичность происшедших событий. В этом контексте сформировалось режиссерское представление о цвете С. И. Ростокского. В фильме «А зори здесь тихие...» (1972) события войны показаны в монохромном варианте; воспоминания главных героев, а также пролог и эпилог — в цветном изображении. Игра на контрасте позволила режиссеру обозначить вечную проблему «войны и мира» в восприятии рядового участника. Позади и впереди — мирное время, где не свистят пули и не льется кровь, а герои живут своими повседневными проблемами. Посередине — подвиг девушек-зенитчиц, отдавших жизни в смертельном бою за то, чтобы мирное прошлое вернулось в виде мирного будущего.

Прием «монохромное — цветное» использовался не только в комедийном и военно-патриотическом жанрах. В 1974 г. на экраны вышла лирическая драма режиссера А. С. Кончаловского «Романс о влюбленных». Главный герой фильма Сергей уходит служить в армию, оставляет «на гражданке» свою подругу Татьяну. Через какое-то время Сергея ошибочно признают погибшим при исполнении воинского долга. Татьяна выходит замуж за другого человека.

По возвращении домой Сергей сильно переживает разлуку с любимой и, по собственным словам, «умирает» (не физически, а морально). Все события, которые демонстрировались до этого на экране в цветном варианте, приобретают черно-белый оттенок. Лишь в конце герой «рождается» заново, преодолевает мучительные переживания и обретает счастье, и в этот момент изображение снова становится цветным. В фильме режиссер использовал монохромные кадры для того, чтобы показать эмоциональное угасание героя, его безразличность к жизни. Возрождение любви, насыщение жизни новыми красками приводят к эффектному финалу — и снова цвет возвращается на экран.



*Контраст монохромного и цветного в фильме «Романс о влюбленных» А. С. Кончаловского.*

*Герои картины Сергей и Татьяна в пору влюбленности (сверху), страдающий Сергей (снизу)*

*The contrast of monochrome and color in the film “Romance of Lovers” by A. S. Konchalovsky.*

*The heroes of the film Sergey and Tatyana are at the time of falling in love (at the top), suffering Sergey (at the bottom)*

А. А. Тарковский воплотил метод дихотомии в жанре фантастики. В кинофильме «Солярис» (1972) монохромными являются лишь сцены допроса космического пилота Бертон специальной комиссией, пытающейся прояснить подлинность непонятных явлений на загадочной планете; а также последующая

поездка офицера на автомобиле по бесконечным лабиринтам автодорог. Очевидно, это символизирует прошлое, в котором как будто застрял Бертон, вынужденный преодолевать непонимание и отторжение со стороны людей. В цветных сценах Бертон показан постаревшим, разочарованным в попытках доказать свою правоту, искренне надеющимся на торжество справедливости в будущем.

В следующей его картине «Сталкер» (1979) монохромной выполнены вводная часть и эпилог. Герой сопровождает в Зону (таинственное место на планете, где происходят необъяснимые явления) Писателя и Профессора, жаждущих острых ощущений. Весь путь Сталкера от дома до Зоны представлен в черно-белых тонах (и скандал с женой, и тернистый

*Дихотомия цвета в фильме «Сталкер» А. А. Тарковского. Герои собираются в поход в Зону (сверху), Сталкер в Зоне (снизу)*

*The dichotomy of color in the film «Stalker» by A. A. Tarkovsky.*

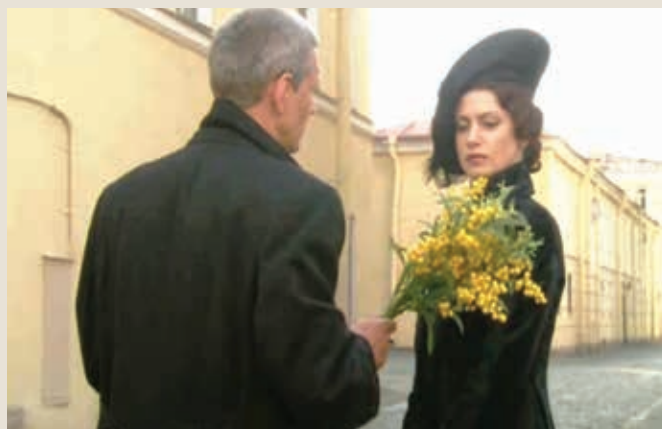
*The heroes are going on a hike to the Zone (at the top), Stalker in the Zone (at the bottom)*



путь в нужное место), а как только герои прибывают в Зону, экран раскрашивается в яркие цвета. Здесь режиссер намекает нам на подмену понятий: не Зона с ее колоритными пейзажами опасна для человека, а остальной мир, где бестолково и бесцельно прозябают обыватели. Само место, притягивающее различных искателей приключений, есть момент истины, в котором люди должны постичь свое предназначение, получить ответы на сложные вопросы бытия. В эпилоге, где происходит возвращение Сталкера домой, на экран вновь возвращаются черно-белые тона; и только появление в кадре дочери героя, демонстрирующей паранормальные способности, на какое-то время вновь раскрашивает картинку.

В конце 1980-х гг. дихотомию монохромного и цветного освоили и мастера жанра детектива. На советский экран вышел фильм С. С. Говорухина «Десять негритя» (1987), поставленный по произведению Агаты Кристи. Здесь черно-белый контекст был использован для усиления трагизма в восприятии воспоминаний одной из героинь фильма Веры Клейторн. Прошлое угнетает молодую женщину, рождает в ней пессимистическое восприятие настоящего, особенно на фоне серии загадочных убийств. В данной картине дихотомия цвета призвана усилить мрачность происходящего, поселить в сердцах зрителей тревогу и сопереживание, привести к пониманию об ответственности за собственные поступки, о невозможности сбежать и скрыться от самого себя.

К приему использования монохромного и цветного в жанре классики обратился В. В. Бортко. В телесериале «Мастер и Маргарита» (2005) режиссер использовал цвет для лучшего восприятия эпохи. В сценах, где показана Москва начала 1930-х гг., применен черно-белый цвет, ближе к сепии (светло-коричневый). Безусловно, это было сделано для лучшего восприятия раннесоветской эпохи, которая нам более знакома по тогдашнему монохромному кино. Действия, происходившие в Ершалаиме с участием Иешуа, Понтия Пилата и Левия Матвея, представлены в цветном варианте с преобладанием желтого и красного. Это также вполне объяснимо, учитывая, что мастера иконописи активно используют золотой (символ негаснущего сияния веры) и красный (цвет жертвы Христа) оттенки. Со стороны режиссера мы видим дань уважения к целому пласту христианской культуры [11, с. 267]. Наконец, сцены с участием Мастера и Маргариты, приключения Воланда и его компании репрезентированы яркими цветами, смысл которых — передать чувства и эмоции, которые способны внести разительные перемены в скучную повседневную жизнь обывателей столицы.



*Противопоставление монохромного и цветного в телесериале «Мастер и Маргарита» В. В. Бортко. Приемный покой московской больницы (сверху), знакомство Мастера и Маргариты (снизу)*

*The contrast of monochrome and color in the TV series “The Master and Margarita” by V. V. Bortko. The emergency room of the Moscow hospital (at the top), acquaintance of the Master and Margarita (at the bottom)*

Таким образом, эксперименты по внедрению в киноповествование одновременно монохромного и цветного изображений можно признать вполне удачными. Практически во всех жанрах отечественные кинорежиссеры использовали прием, при котором в киноленте одновременно присутствовали черно-белые и цветные оттенки. Общее число таких картин невелико, однако выдающимся режиссерам (А. С. Кончаловский, С. И. Ростоцкий, А. А. Тарковский и др.) удалось с помощью контраста цветов создать необыкновенные кинополотна, наполненные глубоким смыслом и невероятной символикой. С помощью дихотомии монохромного и цветного стало возможным не только решать художественные задачи, но и объединять на киноэкране любовь и ненависть, прошлое и будущее, реальность и фантазии, отображать жизнь во всей своей сложности и многогранности.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Быкова Н. И. Символика цвета в современном искусстве кино // Культурное пространство Русского мира. 2018. № 3 (7). С. 111 — 117. URL: [https://omsu.ru/science/nauchnye-izdaniya-omgu/nauchnaya-periodika/kprm/vipuski\\_jurnala.php](https://omsu.ru/science/nauchnye-izdaniya-omgu/nauchnaya-periodika/kprm/vipuski_jurnala.php)
2. Карпова Г. Г., Тищенко Н. В. Культура застолья в советском кинематографе: реальность и идеалы // Центр и периферия. 2018. № 4. С. 36 — 41. URL: <http://niign.ru/centrandperifirya/centr2018-4.pdf>
3. Клопотовская Е. А. Некоторые аспекты семантики цвета в кино и культурная традиция // Вестник ВГИК. 2010. № 3-4. С. 88 — 97; № 5. С. 53 — 64.
4. Майоров Н. А. Цветной кинематограф // Мир техники кино. 2010. № 15. С. 48 — 56.
5. Саморядова Я. И. Взгляд на колоризацию фильмов с позиции молодежи: новая ступень в развитии кино или искажение киношедевров // Цифровизация. 2021. № 9 (2/3). С. 47 — 54.
6. Фомин В. И. История российской кинематографии (1941 — 1968 гг.). М.: Канон+, Реабилитация, 2019. 736 с.
7. Чирков М. С. «Все завоевания культуры станут общенародным достоянием»: революционные события в России 1917 года и трансформация русской культуры // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности: материалы Междунар. науч.-практ. форума: в 2 т. Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2019. Т. 2. С. 655 — 659.
8. Чиркова Н. В. Феномен цвета в историко-культурном контексте // Креативная экономика и социальные инновации: электрон. журн. 2021. Т. 11, № 1 (34). С. 90 — 96. URL: <https://cesi-journal.com>
9. Шмакова Е. Ю. Цвет в создании сюжетно-образной концепции фильма // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14, № 2 (52). С. 60 — 71.
10. Эйзенштейн С. М. Мемуары: в 2 т. М.: Ред. газ. «Труд»; Музей кино, 1997. Т. 2. 543 с.
11. Якунин В. Н. Роль православия и Самарской епархии в региональной культуре (1993 — 2010 годы) // В мире научных открытий. 2012. № 4.2 (28). С. 267 — 275.

*Информация об авторе:*

**Наталья Владимировна Чиркова**, доцент кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения Самарского государственного института культуры (443010, Россия, г. Самара, ул. Фрунзе, д. 167), кандидат исторических наук, доцент, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9579-9470>, [nat.chirk@mail.ru](mailto:nat.chirk@mail.ru)

*Конфликт интересов:* автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

*Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.*

Статья поступила в редакцию 09.01.2023, одобрена после рецензирования 27.02.2023, принята к публикации 07.03.2023.



Original article

## “A THEMATICALLY FIGURATIVE INTERPRETATION RUSHES INTO GAMMA”: THE DICHOTOMY OF COLOR AND MONOCHROME IN NATIONAL CINEMA

**N. V. Chirkova**

Samara State Institute of Culture, Samara, Russia  
[nat.chirk@mail.ru](mailto:nat.chirk@mail.ru)

*Abstract*

Without color as one of the key concepts of culture, it is impossible to imagine art, in particular, cinema. The expression of the author's idea has always led to the introduction of various innovative techniques and methods, contributed to various experiments in the field of cinema. In order to solve artistic problems in the production of motion pictures, Soviet film directors periodically used monochrome and color images simultaneously. The first experiments in the context of the “figurative interpretation” of the director's plan were implemented by S. M. Eisenstein (in the films “Battleship Potemkin”

and “Ivan the Terrible”). Subsequently, the technique of monochrome and color dichotomy was used in almost all genres of Russian cinematography: comedy, military-patriotic cinema, science fiction, detective, etc. By means of the contrast of color and black-and-white shades, outstanding films were created, filled with deep semantic meaning and important symbolism. The solution of artistic tasks through the implementation of the principle of dichotomy is clearly traced when contrasting the real world and the world of illusion (“Man from Nowhere” by Eldar Ryazanov), peacetime and the period of war (“And the Dawns are Quiet Here...” by Stanislav Rostotsky), the state of love and its loss (“Romance of Lovers” by Andrey Konchalovsky). The embodiment of the principle of the dichotomy of monochrome and color led the filmmakers to focus on the problems of historicity and artistic fiction (“Liberation” by Yuri Ozerov), the search for the meaning of life (“Solaris” and “Stalker” by Andrey Tarkovsky), the appeal to eternal values (“The Master and Margarita” by Vladimir Bortko).

*Keywords:* color, cinema, feature film, Soviet screen, color dichotomy, film director

*For citation:* Chirkova NV. “A thematically figurative interpretation rushed into gamma”. The dichotomy of color and monochrome in national cinema. *Center and Periphery*. 2023;18(2):83—89. EDN FEUVVF

#### REFERENCES

1. Bykova NI. The symbolism of color in modern cinema art. *Cultural Space of the Russian World*. 2018;(3):111—117. URL: [https://omsu.ru/science/nauchnye-izdaniya-omgu/nauchnaya-periodika/kprm/vipuski\\_jurnala.php](https://omsu.ru/science/nauchnye-izdaniya-omgu/nauchnaya-periodika/kprm/vipuski_jurnala.php) (In Russ.)
2. Karpova GG, Tishchenko NV. Feast culture in Soviet cinema: reality and ideals. *Center and Periphery*. 2018;(4):36—41. URL: <http://niign.ru/centrandperifirya/centr2018-4.pdf> (In Russ.)
3. Klopotovskaya EA. Some aspects of color semantics in cinema and cultural tradition. *Bulletin of VGIK*. 2010;(3-4,5). (In Russ.)
4. Mayorov NA. Color cinematography. *World of Film Technology*. 2010;(15):48—56. (In Russ.)
5. Samoryadova YaI. A look at the colorization of films from the perspective of youth: a new stage in the development of cinema or the distortion of film masterpieces. *Digitalization*. 2021;(3):47—54. (In Russ.)
6. Fomin VI. History of Russian cinematography (1941—1968). Moscow;2019. (In Russ.)
7. Chirkov MS. “All the achievements of culture will become a national treasure”. Revolutionary events in Russia in 1917 and the transformation of Russian culture. *Artistic paradigms in the era of social turbulence*. Proceedings of the international scientific-practical forum. Samara;2019;2:655—659. (In Russ.)
8. Chirkova NV. The phenomenon of color in the historical and cultural context. *Creative Economics and Social Innovations*. 2021;11(1):90—96. URL: <https://cesi-journal.com> (In Russ.)
9. Shmakova EYu. Color in the creation of the plot-figurative concept of the film. *Bulletin of VGIK*. 2022;14(2):60—71. (In Russ.)
10. Eisenstein SM. Memoirs in 2 volumes. Moscow;1997;2. (In Russ.)
11. Yakunin VN. The role of the Orthodoxy and the Samara Eparchy in regional culture (1993—2010). *In the World of Scientific Discoveries*. 2012;(4.2):267—275. (In Russ.)

*Information about the author:*

**Natalia V. Chirkova**, Associate Professor of Department of Cultural Studies, Museology and Art History of the Samara State Institute of Culture (167 Frunze Str., Samara 443010, Russia), Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9579-9470>, nat.chirk@mail.ru

*Conflict of interests:* the author declares no conflict of interests.

*The author has read and approved the final version of the manuscript.*

The article was submitted 09.01.2023; approved after reviewing 27.02.2023; accepted for publication 07.03.2023.