

## ФОТОМИСТЕЦТВО

УДК 7.017.4:778.534.2

**Гармаш Юрій Тимофійович,**  
<https://orcid.org/0000-0003-0646-575X>  
заслужений діяч мистецтв України,  
оператор-постановник,  
доцент кафедри фотомистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Київ, Україна  
[swirepujdp@gmail.com](mailto:swirepujdp@gmail.com)

**Прядко Олександр Михайлович,**  
<https://orcid.org/0000-0002-9080-6758>  
заслужений працівник культури України,  
кандидат технічних наук, доцент,  
доцент кафедри кіно-, телемистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Київ, Україна  
[globalfilm2017@gmail.com](mailto:globalfilm2017@gmail.com)

### ОСОБЛИВА РОЛЬ КОЛЬОРУ В ДРАМАТУРГІЇ ТВОРІВ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

**Мета роботи** – аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування, еволюції та розробки драматургії кольоросимволів в екранних мистецтвах. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-функціонального та аналітичного методів при аналізі теоретичних праць мистецького напрямку та творів екранного мистецтва (фільмів), предметне поле яких стосується драматургії кольору. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до понять драматургії кольору та кольорової символіки, як об'єктів гуманітарних досліджень та культурологічного осмислення цього феномену в контексті тенденцій розвитку екранних мистецтв. **Висновки.** Навіть незважаючи на те, що кольори екранного зображення фактично мають тільки додаткову інформацію, яка допомагає глибше проникнути в драматургію телевізійних або кінематографічних творів, драматургія кольору й кольорова символіка є для глядачів надзвичайно важливими компонентами зображального ряду в екранних мистецтвах.

**Ключові слова:** драматургія, колір, культура, мистецтво, екран, кадр, фільм.

*Гармаш Юрий Тимофеевич, оператор-постановщик, доцент кафедры фотоискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

*Прядко Александр Михайлович, кандидат технических наук, доцент кафедры кино- телеискусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Особенная роль цвета в драматургии произведений экранной живописи**

**Цель работы** – анализ исторических и культурных факторов зарождения, формирования, эволюции и разарботки драматургии цветосимволов в экранных искусствах. **Методология** исследования заключается в применении общенаучного принципа объективности, культурологического, структурно-функционального и аналитического методов в анализе теоретических работ художественного направления и произведений экранного искусства (фильмов), предметное поле которых касается драматургии цвета. **Научная новизна** работы состоит в комплексном подходе к понятиям драматургии цвета и цветовой символики, как к объектам гуманитарных исследований и культурологического осмысления этого феномена в контексте тенденций развития экранных искусств. **Выводы.** Даже несмотря на то, что цвета экранного изображения фактически несут только дополнительную информацию, которая помогает глубже проникнуть в драматургию телевизионных или кинематографических произведений, драматургия цвета и цветочая символика являются для зрителей чрезвычайно важными компонентами изобразительного ряда в экранных искусствах.

**Ключевые слова:** драматургия, цвет, культура, искусство, экран, кадр, фильм.

*Harmash Yurii, Director of Photography, Associate Professor of Photo Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

*Priadko Oleksandr, PhD in Technical Sciences, Associate Professor of the Cinema and Television Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **The special role of color in the drama of screen painting works**

**Purpose of the work** is to analyze the historical and cultural factors of the origin, formation, evolution and development of the drama of color characters in the screen arts. **Methodology** of the research consists in the application of general scientific principle of objectivity, cultural, and structural and functional analytic methods in the analysis of the theoretical work of artistic direction and works of screen art (films), which are the subject field of the drama of color. **Scientific novelty** of the work is a comprehensive approach to the concepts of dramatic color and color symbolism, as objects of humanitarian studies and cultural understanding of this phenomenon in the context of trends in the development of screen arts. **Conclusions.** Even despite the fact that the on-screen color images are actually only additional information which helps to penetrate deeper into the drama of television or

cinematographic works, dramatic colors and color symbolism are for the audience is extremely important components in a number of fine arts display.

**Key words:** *dramaturgy, color, culture, art, screen, frame, cinema.*

**Постановка проблеми.** З появою кольору екранні мистецтва – кінематографія й телебачення – отримали нові зображальні засоби в вигляді назвичайно багатих можливостей живописної культури, які відкрили практично безмежні перспективи розвитку екранного живопису. Саме драматургія кольору, як і кольорова символіка, на якій вона базується, збагачують образне рішення в екранних мистецтвах, які завдяки своїм змістовним характеристикам та новаторству так чи інакше підпадають під рефлексії науковців і заслуговують на особливу увагу в практиці створення фільмів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проф. Безклубенко С. Д., аналізуючи значення кольору і кольоросимволів у драматургії фільму, пише, що: «Колір, як і світло (згадаймо: колір – теж світло, тобто потік електромагнітних хвиль, але розщеплене на фракції), може відігравати, крім основної функціональної, також експресивну роль (допоміжного, посилюючого виражального засобу) та роль символу», і далі – «з удосконаленням техніки колір став у кінематографі, як і в житті, невід’ємною частиною видимого світу, а найбільше – активним компонентом драматичного змісту – його виразником» (2004, с. 77).

Проф. Горпенко В. Г. у своїй роботі «Колір» (1995, с. 40) подає визначення драматургії кольору так: «...це розвиток, зміна, переплетіння, конфліктне зіткнення, взаємини тем, лейтмотивів, смислових та емоційних значень, що їх несе кольороформа». У п’ятому розділі цієї роботи (частина III, глава 2) він розглядає також колір як засіб «виявлення певного емоційного стану, коли він має лише енергетику (про що неодноразово писали художники найрізноманітніших спрямувань) від кольору як символу» (1995, с. 77).

Особлива зацікавленість науковцями тематикою кольору й кольорового символізму в різних сферах життєдіяльності проявилась в останні роки. Серед них можна назвати роботи «Знаки и символы» (Віктор Де Касто, 2016), «Символика цвета», (Н. В. Серова, 2015), «Символика цвета» (Т. Б. Забозлаєва, 2011), «Философия цвета. Феномен цвета в мышлении и творчестве» (А. А. Ісаєва і Д. А. Теплих, 2011), «Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре» (М. О. Суріна, 2010), «Психология цвета: теория и практика» (Б. А. Базим, 2005).

**Мета дослідження.** Метою данної статті є аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування, еволюції та розкриття особливостей кольоросимволів у драматургії творів екранного живопису.

**Виклад основного матеріалу.** Одним з перших, хто звернув увагу на вплив кольору на драматургію екранного дійства, був С. М. Ейзенштейн. Досліджуючи питання про значення звуку і кольору в кіно він прийшов до висновку, що в мистецтві вирішують не абсолютні відповідності, а довільно образні, які диктуються образною системою того чи іншого твору. Тут справа ніколи не вирішується і ніколи не вирішиться непорушним каталогом

кольоросимволів, але емоційна осмисленість і дієвість кольору буде виникати завжди в порядку живого становлення кольорообразної складової твору, в самому процесі формування цього образу, в живому процесі створення кінофільму в цілому. У своєму «Першому листі про колір» С. М. Ейзенштейн (1948, с.489) пише: «Драму надо увидеть сперва переливающимся цветовым потоком, вторящим эмоции», «\* мне хочется, чтобы цветом разгоралась бы мысль и, сливаясь с темой изображения, порожидала бы образ».

Витоки драматургії кольоросимволів науковці досліджували і досліджують сьогодні з різних позицій, з різних точок зору. Це були роботи, в яких аналізувались вплив символіки кольору на людину в побуті різних народів різних віросповідань, в народних звичаях, обрядах та ритуалах, в образотворчому мистецтві, в театральному мистецтві, в архітектурі, в живопису, в музиці, розглядалась роль кольору в політичному житті, в релігійних іконічних символах, в геральдиці, в ювелірній справі, в світі моди і навіть в медицині. Така увага до кольорової символіки не випадково пройшла через століття і ця тема сьогодні не втратила своєї привабливості, оскільки її грамотне застосування в творчій діяльності – це в значній мірі запорука успіху того чи іншого екранного твору (кінофільму, телесеріалу, телепрограми), так як на її основі будується особлива виразність у драматургії екранного живопису, яка, окрім змісту твору, насамперед, здійснює додатковий психологічний вплив на глядача.

Тобто, на принципі відповідності символіки кольору потрібно створювати особливу драматургію кольору в екранних творах. Цей принцип – своєрідна аксіома нашого розуму. Кольори за своїм емоційно-психологічним впливом ототожнюються з різними стихіями, сторонами світу, нотами, буквами та ін. Мозок людини, в залежності від її психо-емоційного стану, може вибудовувати найрізноманітніші асоціативні ланцюжки:

• червоний → вогонь → любов, пристрасть, розкіш (позитивні емоції), або ж → кров → тривога, очікування кровопролиття (негативні емоції).

• помаранчевий → спека → тепло → радість (позитивні емоції).

• жовтий → сонце → золото → ніжність, доброта, віра, оптимізм.

Та жовтий колір може викликати не тільки такі однозначно позитивні емоції. Вони можуть бути і негативними: збудженість, безумство, легковажність, марнотратство, заздрість, лицемірство

• зелений → трава, листя → безпека

• синій, блакитний → безхмарне небо, лід → холод, долина → туга

• білий → весільне вбрання → чистота, незайманість

• чорний → земля → горе, траур (але потрібно знати, що в Японії, Індії та в ін. країнах колір трауру – білий) та ін.

Можна побудувати ще величезну кількість таких ланцюжків асоціацій-символів. Це пов'язано з тим, що становлення системи символів проходило одночасно з розвитком образотворчої культури, тому потрібно враховувати і зрозуміти, що виокремити символіку кольору від історії розвитку людства і культури взагалі неможливо. Людина сприймає колір на основі свого досвіду, культури і освіти в умовах життя спільноти окремої країни чи регіону. Тобто,

в різних народів можуть бути різні вподобання та різне сприйняття кольорів і, відповідно, кольорових символів, які закладає митець в свої художні твори (не тільки художники, але й прозаїки, поети). Згадаємо «Два кольори» Дмитра Павличка: «...два кольори мої, два кольори: червоне – то любов, а чорне – то журба» (1989, с. 326). Червоне та чорне – це найпоширеніша символіка кольорів і драматизм, закладений в українській вишиванці, асоціюється з радістю і горем, злетом і невдалим періодом в повсякденному житті людей.

С. М. Ейзенштейн писав про зв'язок емоційного стану людини і кольору: «Людина соромиться і...червоніє. Задихається і...синіє. Зеленіє від заздрощів. Біліє від люті. Розовіє від задоволення» (1978, с. 265).

У результаті численних досліджень переважна більшість науковців прийшла до висновку, що існує біологічна уродженість переваг кольорів. Так, діти у віці до одного року незалежно від раси і місця проживання виявляють однакові переваги: червоний, помаранчевий і жовтий вони вважають кращими за зелений, блакитний і фіолетовий. Серед підлітків і дорослих кольори за своєю популярності розподіляються в такій послідовності: блакитний, зелений, червоний, жовтий, помаранчевий, фіолетовий, білий. Причому на даний розподіл лише незначний вплив мають художня освіта, статева відмінність, приналежність до різних рас і культур.

Колірні переваги, так само як і асоціації, обумовлені безліччю факторів. Варто враховувати переваги не тільки окремих кольорів, але й їх поєднань. При цьому не останню роль відіграє предмет – носій кольору. Оцінка кольору може як завгодно відрізнятись від його оцінки в конкретній ситуації. Тому дані лабораторних досліджень колірних переваг не можуть служити єдиною підставою для розробки колірної рішення того чи іншого кіно- або телепроекту. Адже, навіть елементарна естетика вимагає в отриманому зображенні гармонійного поєднання кольорів.

Практично кожен оператор як творча особистість у більшій чи меншій мірі, свідомо чи підсвідомо, самотійно або під впливом режисера або художника закладає в створюване зображення певну драматургію кольору, певну колірну символіку.

Всесвітньо відомий кінооператор, багаторазовий лауреат премії «Оскар» Американської кіноакадемії та відзнак Каннського кінофестивалю Вітторіо Сторраро постійно експериментував і підкреслював символізм кольору в своїх фільмах. Він вважає, що кожен колір – це певний енергетичний посыл, який може відобразити або символізувати певну частину життя, а значення кольорів універсальні, навіть незважаючи на те, що в кожній культурі вони різняться. І навіть якщо аудиторія не розуміє значення різних кольорів, вона все одно відчуває символіку кольорів. Він також вважає, що в зображенні фільму закладається ще і вирішення конфлікту між світлом і тінями: світло виявляє правду, а тіні її ховають. За основу такої мови символів В. Сторраро бере міркування грецьких філософів, які вірили, що чотири основні елементи створюють гармонію в нашому житті: вода (зелений), вогонь (червоний), земля (охра), і повітря (синій). Він переконаний, що коли наша енергія збалансована, ці кольори комбінуються в форму «чистої» енергії, якою є білий колір. Під час

підготовки до кожного фільму В. Стораро пише драматургію кольору, яка визначає використання кольорів для донесення додаткової інформації та створення емоційного підтексту. Ця «ідеологія» кольору в його роботах не завжди однакова.

Наприклад, у фільмі «Дік Трейсі» (реж. Уоррен Бітті) він використовує насичені кольори: фіолетові дороги, кобальтово-синє небо, зелені рефлекси і жовті спалахи світла для підтвердження того, що в основі цього фільму лежить книжка коміксів. Глядач легко може розпізнати окремих героїв і їх ворогів просто за кольором.

Оскароносний «Апокаліпсис сьогодні» був першим фільмом Стораро знятим в Голлівуді, який поклав початок спільної роботи з Френсісом Фордом Копполою. У початкових кадрах цієї епічної стрічки про в'єтнамську війну кольори дуже бліді, майже монохромні. З просуванням конфлікту глибше в джунглі, Стораро починає протиставляти червоний (зафарбований колористом туман над річкою) і синій та зелений природні кольори, щоб візуально відобразити наростання драматизму в екранному зображенні. До кінця фільму використання кольору досягає ефекту сюрреалістичного живописного полотна.

У фільмі В. Стораро «Останній Імператор» (реж. Бернардо Бертолуччі) вражає і буквально заворожує досконалість його драматургії кольору. Можна помітити як у фільмі кольоротонально виділені різні періоди життя Пу І (імператора): Заборонене Місто (домінанта червоного і жовтого кольорів, як уособлення могутності), виправний заклад – в'язниця (домінанта сіро-зеленого кольору, як символ безвиході), об'єкти в містечку Цзяньцзин, коронація, вулиці (мають досить врівноважену колірну гаму). Але при цьому ще і кожен окремо кадр має конкретну кольоротональну інформацію з драматургічним навантаженням.

Визначальною характеристикою зображального ряду фільмів видатного китайського режисера Чжана Імоу також став колір, як невід'ємна частина кожної мізансцени. Тому можна стверджувати, що в приголомшливому успіху фільмів Чжана Імоу, крім сюжетної лінії безумовно найважливішу роль відіграють окремі колірні рішення, символи і драматургія кольору в цілому. Кар'єра Імоу в кінематографі почалася з посади оператора, тому не дивно, що його фільми мають настільки потужний візуальний ефект і так багато кадрів схожі на вишукано написаний живопис. Він створює мізансцени, використовуючи природне освітлення, філософський підхід до простору і надзвичайно продуману драматургію кольору. Це як саме ті елементи, які визначали ключові аспекти різних шкіл живопису Китаю протягом багатьох століть і різних династій. Якщо брати до уваги історичні фільми Імоу, то в них домінує червоний колір – в розкішних костюмах і інтер'єрах китайських імператорів і аристократів. Червоний колір, який в Китаї вважається символом удачі, успіху і благополуччя. Цей колір режисер часто використовує і для посилення драматизму, трагічності подій фільму: «Червоний гаолян» (в ключових сценах червоний колір – символ граничної психічної напруги), «Цзюй Доу» (червона вода, кров і вбивство). Але особливу драматургію кольору Імоу заклав в свій

фільм «Герой» (був двічі номінований на премію «Оскар» Американської кіноакадемії). Кожна з трьох новел фільму багатощарова з варіативністю сюжетних ліній і тому кожна витримана в своїй кольоровій гамі. У першій новелі домінує синій колір (омана, здогадки царя про реальні події), у другій – червоний (красива брехня), в третій – білий (колір смерті і сумнівів). Є і чорний – колір реальності. Є у фільмі і зелена тональність одягу і мізансцен – колір надії, змін і умиротворення на тлі темних сил. Крім того, окремі кадри фільму заворожують своєю кольоровою палітрою: це і повітряно-неземний бій на мечях «Літаючого снігу» (Меггі Чун) з ученицею «Зламаною Меча» (Чжан Цзиі) в легкому напівпрозорому червоному одязі в вихорі жовтого осіннього листя (в фіналі мізансцени спочатку листя, а потім і весь екранний простір стають криваво-червоними) і прохід зірки гонконгсько-французького кіно Меггі Чун в блакитних шатах на тлі голих сіро-блакитних гір і сліпуче білого коня як і багато інших мізансцени.

Кінооператор В. Г. Ілленко, досконало володіючи мистецтвом кольорової символіки, також постійно втілював її в створювану кольорну палітру зображення своїх фільмів. «Колірна драматургія, колірна партитура» (2001, с. 51) – так він називав творчий процес втілення кольорової символіки, як всередині окремих кульмінаційних сцен, так і в їх логічному їх зв'язку від першого до останнього кадру всього фільму. Найяскравішим прикладом реалізації такої драматургії кольору є зображальний ряд знятого ним кінофільму «Вечір на Івана Купала» (реж. Юрій Ілленко, оператор Вадим Ілленко). Прикладами втілення геніальної кольорової драматургії Ю. Г. Ілленком (рідний брат В. Г. Ілленка) можуть бути фільми «Тіні забутих предків» (реж. Сергій Параджанов, оператор Юрій Ілленко), «Лісова пісня. Мавка» (реж. і оператор Юрій Ілленко).

Зупинимось лише на деяких кольорово-тональних акцентах і символах, втілених в драматургії кольору фільму «Вечір на Івана Купала». Наприклад, для посилення напруги в епізоді вбивства Івася відбувається трансформація жовто-золотого кольору в зображенні серії кадрів, символізуючих жаждою збагачення, в насичений червоно-вишневий колір, який символізує криваву розправу і відповідний стан вбивці – Петра, пов'язаний з помутнінням розуму останнього. Починаючи з перших кадрів і до «Купальський ночі» для створення у глядача відчуття мажорно-світлого настрою, в екранному зображенні присутній блідо-блакитний тон, який ніби символізує, підкреслює чистоту любові героїв, безтурботність і благополуччя життя.

Постійно експериментує з кольором кінооператор Б. В. Вержбицкий. І це не тільки окремі кадри, але і весь зображальний ряд в його фільмах. Надзвичайну драматургію кольору рішення можна побачити в кожному кадрі фільму «Відьма» (реж. Галина Шигаєва). Це і багатобарвна палітра в зображенні до посухи (ранок Сотника, Сотник і Писар на ринку, повноводна ріка з човнами, квітуча і життєрадісна Шинкарка на тлі шинка та ін.) і жовто-червона символіка кадрів (але вже з виснаженою Шинкаркою – нібито теж відьми, потріскана земля, висохле дно річки та ін.) під час посухи, викликає у глядача відчуття спопеляючої спеки. Така стилістика відчуття «розпеченого зображення» була реалізована оператором ще на етапі зйомки, завдяки

застосуванню спеціальної спектрозональної кіноплівки, а не отримана в результаті подальшої пост-обробки.

Червоний, помаранчевий і жовтий кольори викликають відчуття тепла і вогню. Червоний колір – це символ енергії проникнення і перетворення, коли він варіюється з золотисто-жовтими тонами. Той, хто по своїй натурі сповнений життєвої сили і енергії, а, отже, наділений почуттям власної гідності (яке відповідає червоному кольору), відчуває себе могутнім. Слабкий же перед сильним – сприймає останнього як загрозу. Тому в червоний колір фарбують предмети, яких потрібно остерігатись. Червоний колір глядач виділяє першим серед гама кольорів в екранному зображенні і він відразу ж викликає збудження, тривогу, агресію. Можна ще сказати, що червоний колір – це колір владарювання і бунту. Серед переживань, які відображає червоний колір, можна виділити, з одного боку, любов, пристрасть, еротичний потяг, натхнення, а, з іншого боку, агресію, ненависть і небезпеку. Найбільш часто червоний колір викликає такі асоціації, як полум'я, вогонь, пекло, жар, кров, роздратування.

У фільмі «Відьма» оператору Б. Вержбицькому червоно-жовто-чорними кольорами вдалося дуже переконливо драматизувати й відтворити містичну атмосферу і певну енергетику «підземних володінь» відьми.

У фільмі «Вавилон-XX» (реж. Іван Миколайчук) закладено потужну символіку білого і чорного кольорів: дня і ночі, світла і тіні, які визивають у глядача асоціації добра і зла, життя і смерті і одночасно безсмертя людської душі. Жорсткі чорні тіні в зображенні кадрів, де вавилонський філософ Фабіан приймає гостей (представників нової влади) напередодні свята Хрещення, підкреслюють напругу в атмосфері протистояння нової і старої влади, яке закінчується приходом в хату Фабіана озброєних людей Бубели. Наступний, нічний кадр з голосячою Рузею, виконаний з домінантою чорного кольору, просто створює атмосферу відчуття майбутньої біди. У драматургії фільму суттєву роль відіграє також символіка білого кольору. Наприклад, в кадрі зустрічі Фабіана і Мальви їх білий одяг ніби підкреслює чистоту і ніжність почуттів, закоханість героїв. А в фінальних кадрах фільму, безжального розстрілу Фабіана і Мальви розлюченою і обмежено хижою істотою Даньком, темний одяг героїв символічно змінюється на білий і вже ангели залишають цей світ, також символічно перетворюючись в пару білих лебедів.

Денне світло досить часто пов'язується з жовтим кольором, хоча в природі сонце дуже рідко має такий колір. Але навіть діти підсвідомо фарбують сонце в жовтий колір. У жовтому кольорі інформативно закладена природа світлого, йому властиві почуття радості, пробудження, бадьорості, збудження. Це ще і колір, який ніби зігріває. Й. В. Гете у своїй роботі «Вчення про колір» (Zur Farbenlehre, 1810 р.) в шостому розділі аналізує вплив різних кольорів на психологічний стан людини, де зокрема про жовтий пише (переклад С. В. Месяца): «Это теплое впечатление можно живет всего почувствовать, если посмотреть на какою-нибудь местность сквозь желтое стекло, особенно в серые зимние дни. Глаз обрадуется, сердце расширится, на душе станет веселее; кажется, что на нас непосредственно веет теплом» (2012, с. 351).



Проте, символіка жовтого кольору визначається двома полюсами його відтінків. З одного боку, це теплий червоно-золотистий жовтий колір життя. З іншого, це холодний і різкий, або ж бляклий і брудний жовтий колір хвороби і смерті. В. В. Кандінський у своїй книзі «Про духовне в мистецтві» пише про своє переважно негативне ставлення до жовтого кольору. На його думку, він привносить занепокоєння, коли збуджує людину, проявляючи закладене в характері цього кольору насильство, діючи нахабно і настирливо. Ця властивість жовтого кольору може досягати нестерпної для ока і душі сили. Створюється враження ніби голосно і різко дмуть в труби. В. В. Кандінський порівнює цей стан з безумством (1989, с. 40).

Щодо символіки зеленого, то тут також не все так однозначно. С. М. Ейзенштейн відмічав, що зелений – це колір відродження душі і мудрості, і при цьому він одночасно символізує моральне падіння і божевілля. А ось А. Перрюшо писав, що французький художник Тулуз-Лотрек бачив у всіх відтінках зеленого щось демонічне. В. В. Кандінський вважав, що: «Абсолютно-зелене є сама покійна краса серед інших: нікуди вона не рухається і не має призвуків ні радості, ні печалі, ні страсти. Вона нічого не хоче, нікуди не зовить» (1989, 41).

Проаналізуємо символізм ще кількох кольорів. Стосовно пурпурового кольору, то в Стародавньому Римі він був проголошений як символ вищої влади і пурпурову тогу міг носити тільки цезар. Сенаторам дозволялося робити на одязі пурпурову облямівку, а ось простій людині заборонялося використовувати пурпурові кольори під страхом смерті. Тобто, пурпуровий колір можна назвати кольором розкоші, але він також вважається кольором узурпаторства і жорстокості.

Вважається, що фіолетовий колір навіює філософські роздуми, викликає почуття смутку. Фіолетовий – це колір щирого розкаяння, покори, смирення, святого усамітнення. У деяких країнах сходу фіолетовий сприймається як символ горя, а в Японії – це символ удовиці.

До фіолетового кольору досить близько стоїть темно-синій колір, який викликає у глядача стан безтурботного спокою. Кандінський вважав, що чим насиченіший синій колір, тим сильніше він кличе людину в безмежність, пробуджує в ньому прагнення до чистого, незвичайного, а також, що синій – це типово небесний колір. Екранне зображення у синій тональності викликає асоціації з загадковим, нічним світом, тому що якраз вночі зоровий апарат людини не розрізняє ні червоного, ні зеленого, ні жовтого кольорів. Серед асоціацій, які викликає у людини синій колір, найчастіше називається колір небес. Інші асоціації, які найбільш часто викликає синій колір: море, прохолода, лід. Синій колір символізує безмежну далечінь неба, а для моря – нескінченні глибини.

Досить цікава еволюція символізму сірого кольору. Здавна його вважали кольором лахміття бідняків, кольором нещастя і посередності, кольором нудьги, туги, міської тісноти, болотного туману. Сіро-блакитний колір у древніх римлян символізував заздрість. На стародавньому Сході посипали голову попелом на знак скорботи. В епоху пізнього Відродження символіка сірого стає

позитивною – це вже колір витонченості і благородства. У XIX і XX ст. сірий – вважався найспокійнішим в інтер'єрі. Була оцінена краса сірої вовни, хутра, деревини. Сірий колір став символом елегантності, знаком хорошого тону, високого смаку.

Еволюція сприйняття коричневого кольору та його символіки нагадує долю сірого. Коричневий колір у природі дуже поширений, і у всіх натурних об'єктах, в інтер'єрах цінується людьми, викликаючи позитивні емоції. Однак, в давнину і в середні віки цей колір асоціювався з негативною символікою. У стародавньому Римі коричневі туніки носили раби або люмпен-пролетарі і для одягу вищих класів суспільства цей колір був заборонений. Цей колір може також викликати відчуття втоми, хворобливості, безрадісного життя.

**Новизна дослідження.** У більш складних випадках, як, наприклад, в кіно-, телемистецтві, використання кольорових символів, на основі яких закладається драматургія кольору в екранних творах, в технології екранного живопису, допускає таку ж свободу (а точніше – багатозначність у тлумаченні), як використання слів в сучасній літературі. Тобто, потрібен комплексний підхід при створенні драматургії кольору в зображенні того чи іншого фільму на фоні основної сюжетної лінії. Сьогодні деякі теоретичні передумови в колористичних рішеннях, заснованих на символіці кольору, багато в чому здаються занадто канонізованими і непереконливими. На практиці те чи інше колірне рішення, яке «закодоване» в кольорових символах, може бути дуже цікавим і новаторським. Наприклад, трансформація природних кольорів при натурних зйомках, чи зйомках в декораціях та інтер'єрі може сприяти своєрідному колористичному рішенню в драматургії фільму.

Підбір кольору костюмів персонажів фільмів і телепередач, відповідно до кольоротональної гами декорацій, створює можливість викликати потрібні асоціації та емоції у глядача, тобто є можливість створювати необхідну комбінацію кольорів і усвідомлено керувати нею. Особливу роль відіграє символіка кольору, коли драматургія фільму, телефільму, телесеріалу, фільму-спектаклю, або телепередачі задумана в такій колірній гамі, де в зображенні повинні домінувати два-три кольори.

**Висновки.** Як показали експериментальні дані, найбільше напруження викликають все-таки кольори синьо-фіолетової частини спектра з елементами жовтого, а зелена тональність екранного зображення через деякий час викликає деяку втому у теле- і кіноглядачів. Десь між ними знаходиться сприйняття червоно-помаранчевого кольору. Додаткову втому також викликають довгі плани з домінантою одного кольору. Необхідно також пам'ятати, що миготіння кольорів, калейдоскоп кольорових планів представляють для зору і психіки людини візуальні тортури. Швидко втому системи зору людини викликають також такі крайнощі в екранному зображенні, як висока яскравість і насиченість кольорів, а з іншого боку, низька тональність зображення також потребує додаткових зусиль глядача.

Таким чином, кольори персонажів та різних предметів в екранному зображенні несуть певну естетику і забезпечують додатковий психологічний вплив на глядача. І навіть незважаючи на те, що кольори екранного зображення

фактично мають тільки додаткову інформацію, вони допомагають глибше проникнути глядачеві в драматургію творів екранного живопису. Тому правильно побудована драматургія кольору екранного твору створює вагомі передумови його успіху.

### Бібліографічні посилання

1. Безклубенко С. Д. *Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв*. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
2. Горпенко В. Г. *Колір*. Ч. 3–4. Київ : ДІТМ. 1995. 201 с.
3. Ейзенштейн С. М. *Избранные произведения*. В 6 т. Т. 3. Москва : Искусство, 1964. 672 с.
4. Ейзенштейн С. М. *Эстетика кинематографии. Исследования. Статьи. Лекции*. Київ : Мистецтво. 1978. 310 с.
5. Ілленко В. Опыт работы над цветовой драматургией кинофильма «Вечер на Ивана Купала». *Телерадиокурьер*. 2001. № 1. С. 51–55.
6. Кандинский В. В. *О духовном в искусстве*. Ленинград : Фонд «Ленинградская галерея», 1989. 68 с.
7. Месяц С. В. *Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете*. Москва : Кругъ. 2012. 464 с.
8. Павличко Д. В. *Твори*. В 3 т. Т. 1. Київ : Дніпро. 1989. 501 с.

### References

1. Bezklubenko, S.D. (2004). *Videologiya*. Kyiv: Alterpres.
2. Gorpenko, V.G. (1995). *Color*. Part 3–4. Kyiv: Kyiv State Institute of Theatrical Art named after I. Karpenko-Kary.
3. Eisenstein, S.M. (1964). *Selected Works*. In vol. 6. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
4. Eisenstein, S.M. (1978). *The aesthetics of cinema. Research. Articles. Lectures*. Kyiv: Misteztvo.
5. Ilenko, V. (2001). Experience working on the color drama of the film “Evening at Ivan Kupala”. *Teleradiocourier [TV and radio courier]*, no. 1, pp. 51–55.
6. Kandinsky, V.V. (1990). *Concerning the Spiritual in Art*. Leningrad: Foundation “Leningrad galleries”.
7. Mesyats, S. (2012). *Johann Wolfgang Goethe and his science about color*. Moscow: Krug.
8. Pavlichko, D. (1989). *Works*. In vols. 3. Vol. 1. Kyiv: Dnipro.

© Гармаш Ю. Т., 2018

© Прядко О. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 7.06.2018