

Николай ИЗВОЛОВ

СТАГНАЦИЯ ИЛИ ЭКСПАНСИЯ?

**Заметки о колоризации фильмов
и о стереокино**

Стремительное распространение в последнее время явления, получившего название «колоризация», скорее всего, нельзя признать случайностью. Более вероятно то, что это явление служит симптомом каких-то скрытых процессов, происходящих в эволюции выразительных средств как кинематографа в частности, так и аудиовизуальных сфер деятельности вообще. Во всяком случае, общественный резонанс был немалый, и, по данным интернет-энциклопедии «Википедия», индекс обсуждаемости проблемы «колоризации» вышел на четвертое место в блогосфере. Вероятно, это были данные за 2009 год, когда телевидение массированно устроило показ «Семнадцати мгновений весны», «Золушки» и «В бой идут одни “старики”». В следующем году появились раскрашенные «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Подкидыш». В 2011—«Офицеры» и «Три тополя на Плющихе». Ждут окраску «Берегись автомобиля», «Приходите завтра», «Александр Невский» и другие фильмы. Все эти работы делаются по заказу телевидения, производятся с помощью цифровых технологий. Перевод на киноленту не планируется. Распространяются они при помощи электронных (цифровых) медиа.

Интересно, что в США, где проблема колоризации возникла в 1980-е годы, этим словом сейчас обозначается именно «окрашивание черно-белых фильмов при помощи компьютерных средств». Докомпьютерная эпоха попросту считается предысторией процесса колоризации. Однако так ли это? Велики ли идеологические отличия «ранних техник» от того, что предлагает нам цифровая эра?

Изучение англоязычных (в первую очередь американских) сайтов и размещенных там текстов о колоризации дает интересный результат. Американцы интересуются прежде всего юридическими аспектами дела: авторскими правами, правами наследников, возможностями правообладателей. Это важно, поскольку здесь располагается поле юридических битв и здесь тратятся основные деньги.

Мы, хотя и с опозданием почти на двадцать лет, тоже включились в этот процесс. Помимо интернет-дискуссий есть еще два важнейших источника мнений по интересующей нас проблеме: это программа Светланы Сорокиной на Пятом канале «Программа передач» (эфир от 16.04.2010) и «круглый стол», состоявшийся в Госфильмофонде России в конце января 2011 года в рамках архивного кинофестиваля «Белые Столбы» под довольно странным названием «Колоризация: варварское уничтожение или сохранение кинонаследия?»*

В этих дискуссиях приняли участие все заинтересованные стороны: продюсеры колоризационных проектов, авторы фильмов, актеры, операторы, кинокритики, киноведы, архивисты.

Вероятно, мнение зрителей является самым важным, поскольку все это делается именно для них, а вовсе не для десятка высококоученых мужей. Специалисты могут лишь искать объяснения и подбирать исторические аналогии, доказывая, что мы являемся свидетелями либо технического прогресса, либо эстетической деградации. Объединение этих двух тенденций (прогресса с деградацией) и есть, очевидно, базисное состояние культуры. Но зрители высказываются, конечно же, гораздо проще и определеннее, их не интересуют глубинные движения культурной эволюции. Лексика их не всегда может быть воспроизведена в академической публикации, достаточно лишь отметить, что мнения делятся примерно на две категории: либо равнодушные, либо негативные. Горячих сторонников «колоризации» среди обычных зрителей нет.

Сторонниками окраски выступают только продюсеры, и, удивительно, но свои намерения они объясняют исключительно заботой о зрителе, который, оказываясь, не желает смотреть «старые черно-белые фильмы».

Слегка удивляет то, что, высказывая это мнение, ни один из продюсеров «колоризации» не сослался ни на одно социологическое исследование, которое подтвердило бы правоту его слов, поэтому и спорить с ними на эту тему никто не решился.

Второй аргумент, приведенный продюсерами, ищущими исторические аналогии, сводился к тому, что еще Сергей Эйзенштейн был сторонником колоризации, поскольку покрасил в черно-белом фильме «Броненосец “Потемкин”» флаг революционного броненосца в красный цвет. Также в фильме «Алчность» Штрогейма применялась подкраска золотистым цветом для эпизодов с деньгами. (Интересно заметить в скобках, что фильм Штрогейма, который принято в русском переводе называть «Алчностью» и никак иначе, они упорно называли «Жадность». Ошибка невелика, но очень показательна. Судя по всему, готовясь к дискуссии, продюсеры «колоризации» не пошли дальше англоязычной «Википедии», со специалистами по истории кино и кинотехники они явно не общались.)

Все противники колоризации задавали, в принципе, только один вопрос: «Зачем это делается?» Для чего предпринимается раскраска, зачем она нужна? Но продюсеры колоризации могли лишь повторять одно и то

* «Осторожно, окрашено!». Материалы «круглого стола». Подг. Е.Уварова. //http://www.screenstage.ru/index.php?option=content&view=article&id=348:2011-02-24-18-15-18&catid=6:2009-08-15-06-13-50 (прим. ред.)

же: их заботила необходимость показать современному зрителю старые фильмы, и больше ничего.

Неправильный какой-то современный зритель, не хочет он смотреть черно-белые фильмы. И аргумент: покрашенный вариант фильма «В бой идут одни «старики»» собрал на 3 процента аудитории больше, чем черно-белый (показы состоялись в один и тот же день на разных каналах). На одном 8 процентов, на другом 11.

Вот ради этих трех процентов, видимо, и идут нешуточные баталии. Экономика телевидения не всем знакома и понятна, поэтому с аргументом о приросте аудитории спорить трудно. Но можно предположить, что здесь доминируют вопросы денежные, а не эстетические. Продюсеры «колоризации» лукавят. Их интересует не продвижение культуры в зрительские массы, их интересуют деньги. Но почему-то они стесняются в этом признаться.

Итак, стали ли мы свидетелями технической новации, или какой-то новой экономической модели, или нового общественного явления? А, может быть, это вовсе не новация, а просто маленький шагок общего хода истории, или даже нечто «хорошо забытое старое»?

Нас интересуют, прежде всего, три грани возможной оценки: технология, эстетика и человеческая реакция.

Надо всегда помнить, что любое явление в своем развитии проходит обычно как минимум три стадии—от развития к деградации, от абстрактной идеи к бытовой пародии.

1. Период эстетически архаический, он же технически экспериментальный, он же—период общественного интереса к новому явлению.

2. Период эстетической и технологической нормы, коммерчески наиболее стабильный, период потребления привычного продукта.

3. Период стагнационный, его признаки таковы: исчезает оппозиция эксперимента и нормы, это период общественной усталости, пресыщенности и равнодушия, ожидание чего-то нового*.

Посмотрим, как подкрашивание монохромного изображения эволюционировало в культуре и искусстве XIX–XX веков (можно взять и более ранние примеры, но это уже тема для отдельного исследования).

При этом будем помнить, что оптическая картина мира не может обойтись без таких параметров, как свет и цвет, контур предмета и перспектива пространства.

Первой аналогией для окраски ранних фильмов могут быть акварельные портреты, где проступает иногда вполне заметный карандашный контур, а краски нежны и прозрачны.

Не менее важной в истории изобразительного искусства была гравюра. Штриховое или контурное изображение, чаще всего монохромное и в подавляющем большинстве случаев—черно-белое, но иногда и разноцветное. Раскрашивали гравюры не только вручную, но и механически—при помощи отдельных матриц или, в упрощенном варианте,—трафаретов. Наиболее известной формой такой раскраски можно назвать *лубок*, народные картинки с подписями, часто нравоучительного или развлекательного характера, напечатанные при помощи нескольких трафаретов, где монохромные, при этом *разноцветные* контуры предметов часто не совсем точно накладывались друг на друга, создавая ощущение некоторой неряшливости, неточности, недоработанности или даже непредумышленной примитивности.

* Более подробную аргументацию можно найти в моей книге «Феномен кино. История и теория», вышедшей двумя изданиями: в 2001 и 2005 годах.

Ручная раскраска фотографий в девятнадцатом веке унаследовала, прежде всего, традицию акварельной подкраски, цвет не заменял результат работы *светописи* (как тогда часто называли фотографию), а всего лишь слегка дополнял ее, соединяя новую технику с традицией цветового изображения действительности, доселе существовавшую только в живописи, а именно—с *оттенками* цвета, тональными переходами, присущими акварельной живописи. Цвет не был грубым и непрозрачным. Прозрачный анилиновый краситель не воспринимался зрителями как часть запечатленного мира, это было добавление к монохромным очертаниям реальной действительности.

Когда появилось кино, оно возникло, разумеется, в черно-белом варианте, соли серебра, темнеющие на свету, создавали широчайшую гамму оттенков от белого до черного. Эмульсия, чувствительная к цвету, еще не была изобретена. Но кино недолго оставалось черно-белым. «Ожившая фотография» уже на следующий год после первого показа братьев Люмьер была, как нетрудно догадаться, раскрашена вручную. Первым таким опытом, дошедшим до нас, считается «Танец Аннабель» Эдисона (1896).

Конечно, покрасить фильм, продолжительность которого не превышает десятков секунд, не так сложно. Но все же это неизмеримо сложнее, чем подкрасить фотографию. Во-первых, размер кинокадра невелик и попасть точно в контур объекта очень сложно. Во-вторых, объект все время движется, и очертания его меняются не меньше 16 раз в секунду. Уловить их невозможно, и, как бы ни старались «раскрасчики», при огромном увеличении все огрехи непременно будут очень заметны. В киноварианте «ожившей фотографии» все объекты, подкрашенные анилиновыми красителями, существовали в довольно странном дрожащем «лохматом» ореоле...

Возможно, именно эта деталь—примитивная раскраска раннего кино—позволила современникам сравнить его с лубком, поскольку там цветные контуры также не совпадали с черно-белыми. Заметим попутно, что некоторые историки кино нашего времени называют «лубком» не окрашенные фильмы, а целые направления в кино или даже эпохи, имея в виду эстетическую «примитивность» раннего кинематографа, а вовсе не связанную с цветной раскраской техническую особенность раннего кино.

Но кино развивалось быстро, и уже к 1905 году раскрашивать фильмы, продолжительность которых увеличилась с нескольких десятков секунд до нескольких минут, стало довольно трудоемким и убыточным занятием. Поскольку красить приходилось каждую позитивную копию по отдельности, себестоимость ее выросла многократно, а для массового сбыта это было очень невыгодно. Луи Форестье оставил нам любопытное свидетельство: «У Патэ и у Гомона снимались еще “цветные” фильмы. Это были в большинстве случаев *сказки, феерии или исторические* [выделено мною.—*Н.И.*] “*костюмные картины*”. Снимались “цветные” фильмы обычным способом, а потом раскрашивались на позитиве. Для того чтобы облегчить окраску на позитиве, костюмы для этих фильмов шились из материалов *светлых тонов* [выделено мною.—*Н.И.*]. Первое время окраска производилась вручную: каждый кусок позитивной ленты передавался девушкам-специалисткам, которые при помощи увеличительного стекла и кисточки накладывали краску на костюм и другие предметы соответственно данному художником образцу. Каждая девушка накладывала только одну краску. Когда раскраска плоскостей, помеченных на эскизе этим цветом, кончалась, кусок ленты переходил к другой девушке, работавшей над окраской других плоскостей другим цветом, и т.д. Такая кропотливая работа об-



Кадр из фильма Ж.Мельеса «Путешествие на Луну» (1902)



«Петруха Фарнос». Лубочная картинка (1770-е гг.)

ходила довольно дорого, а результаты были далеко не всегда удачны»¹.

Поэтому компания Пате разработала способ шаблонной раскраски черно-белых фильмов, получивший название «Патеколор». Фирма Пате была первой в мире империей кино, владевшей большим количеством отделений в разных странах Европы, огромным штатом наемных служащих и возможностью стандартизировать повторяющиеся операции. Фильмы красились при помощи специальных шаблонов, вырезавшихся для каждого цвета отдельно. «После окончания съемки картины печаталось столько экземпляров позитива, сколько должно было быть цветов в картине. Квалифицированные работницы вырезали ножом [в действительности технология была гораздо сложнее.—Н.И.] в каждом кадре каждой копии все места, которые должны были окрашиваться в один цвет; получались своего рода трафареты, при помощи которых можно было производить окрашивание уже механическим способом. Этот способ, значительно более дешевый и продуктивный, был, однако, тоже несовершенным: краски подтекали под края пленки трафарета, и на экране получалось грязное изображение»².

Результат был вполне приемлемым для зрителей, привыкших уже к подкрашенным фотографиям и цветным литографиям.

Одно только обстоятельство оставалось раздражающим. Можно было покрасить почти все—фоновые небо и лес, дома и дороги, одежду и мебель, их наползающие друг на друга цветные контуры мягко растворялись друг в друге. Сложно было покрасить только лица людей и кисти рук, не прикрытые одеждой. Поэтому их зачастую не красили и они оставались в оригинальном цвете—серо-синеватые, скорее даже болезненно-синюшные на фоне остального разноцветья.

Мы не знаем, как реагировали на такую цветную деталь обыватели, простые посетители кинотеатров, поскольку они не имели привычки оставлять мемуары. Но есть свидетельство настоящего человека культуры, поэ-

та, любившего посещать дешевые кинотеатры, находившиеся на окраине тогдашней столицы Российской империи. Александр Блок сделал однажды в своем дневнике запись о загадочных синих лицах, поразивших его в кинотеатре. Литературоведы считали, что поэт был пьян, когда смотрел фильм, и эта запись свидетельствует о его измененном сознании, или даже поэтической фантазии. Но киновед Нея Зоркая предположила, что поэт, скорее всего, видел раскрашенный фильм. А мы можем даже предположить, что это был фильм, раскрашенный по системе «Патеколор», где лица актеров сохранили серовато-синеватую гамму. Вероятно, детальное изучение репертуара петербургских кинотеатров того времени позволит выяснить даже название этого фильма.

Итак, механическая и ручная раскраска фотографии и фильма была естественным атрибутом того времени, когда технически невозможно было получить полноцветную фотографическую или кинематографическую картину окружающего нас мира. Появление же сначала цветной фотографии (в начале XX века), а затем и цветного кино (середина 1930-х годов) кардинально изменили отношение к искусственно добавленному цвету. Искусственное добавление стало либо симптомом архаики, либо приметой технологической деградации, либо попыткой спасти разрушающийся цвет (в случай реставрации).

Уже к концу 1900-х годов цветная фотография стала входить в повседневный быт и становиться уделом фотолюбителей, а цветные литографии и цинкографии стали привычными для читателей иллюстрированных журналов. Для примера можно привести цветные фотографии, сделанные писателем Леонидом Андреевым, или сотни цветных фотоснимков дореволюционной России, составивших знаменитую коллекцию Сергея Прокудина-Горского. С этого времени подкраска черно-белых фотографий стала вырождаться, становиться уделом кустарей. Она дожила и до наших дней, трансформировавшись в довольно странное явление—кладбищенские фотографии для надгробных памятников. Зачастую черно-белые оригиналы подкрашивают, и смысл этой затеи, видимо, нуждается во внимании культурологов.

В кино подкраска продолжала сохраняться на протяжении 1900–1910-х годов как обязательная часть технологического цикла, и даже в первой половине 1920-х годов мы можем наблюдать рецидивы этой устаревшей технологии: но это была уже упрощенная, машинизированная технология, ставшая частью общего процесса обработки киноплёнки и не нуждавшаяся в ручной покадровой обработке. Обычно она называется словом «вираж», хотя встречаются и другие определения. Еще сырая пленка окуналась в баки с раствором, содержащим красители. В одном случае это были краски, прилипавшие к желатиновому слою эмульсии (окрашивалась светлая часть кадра), в другом—к солям серебра, потемневшим от воздействия света (окрашивалась темная часть кадра). Таким образом, изображение можно было подкрасить как в один, так и в два цвета. И этого, как оказалось, было вполне достаточно. Мы знаем, что сцены пожаров окрашивались в красный цвет, ночные сцены—в синий, сцены при дневном или искусственном цвете—в желтый. Наступление нового дня характеризовалось сменой цвета, а когда кино усложнилось в результате прогресса монтажа, красить мелкие куски фильмов стало трудоемко и нерентабельно, поэтому период кино начала 1920-х годов характеризуется частым употреблением надписи «Наступил рассвет» и т. д. Об этом вспоминает Альфред Хичкок, работавший тогда на киностудии титровальщиком³.

Вирирование фильмов окончательно стало переходить в разряд архаичных явлений. Вот интересное свидетельство Льва Кулешова, как раз в это самое время активно создававшего теорию киномонтажа. Очень многозначен его отзыв на фильм «Кабинет доктора Калигари», попавший в советские кинотеатры с началом НЭПа: «...непростительная ошибка картины—это разрешение световых задач живописью—цветом, а не фактическим освещением»⁴. Можно подумать, что Кулешов восстаёт против нарицательных декораций. Но не только. Очевидно, это была раскрашенная копия, только так можно объяснить высказывание Кулешова, совсем, оказывается, не полемическое: «“Кабинет Калигари”—неудовлетворителен. Картина—типичная феерия “Патэ” 1910-го или 1911-го года, только с разными вкусовыми подходами и с разной фототехникой»⁵.

Все это касается *прозрачных* типов красителей, не искажавших оптического изображения, полученного фотографическим путем. Тут уместно вспомнить Сергея Эйзенштейна, раскрасившего красным цветом флаг в фильме «Броненосец “Потемкин”». Он совсем не следовал принятой до него традиции «колоризации» фильмов—наложения прозрачных красок на черно-белые силуэты. Ему нужен был эмоциональный удар по зрительским впечатлениям, поэтому он и использовал *непрозрачный цвет*, внезапно врывающийся в черно-белую гамму фильма. Даже «лохматость» нечеткого цветового контура играла свою роль, поскольку флаг развевался на ветру и очертания его были едва уловимы.

Настоящие цветные фильмы с конца 1900-х годов также иногда демонстрировались зрителям. Сначала это была английская система «Кинемакор» Смита—Урбана, затем французская «Трихромон» Гомона. Цвет они воссоздавали вполне прилично (а «Трихромон» так и просто замечательно), но была проблема: показывать такие фильмы (как и фильмы других цветных систем 1910–1920-х годов) можно было только на специальной аппаратуре, а это мешало их широкому распространению. Так что цветное кино оставалось своеобразным аттракционом—примерно так же, как позднее произошло со стереофильмами.

Гораздо более важным фактором в развитии кино оказался звук. Именно он позволил в начале 1930-х годов завершить формирование эстетики фильма в том общем виде, в каком она существует и до сих пор. Появление же настоящего цвета совсем не отменило черно-белой гаммы как художественного приема, и черно-белые фильмы много десятилетий на равных существовали с цветными в одном и том же пространстве зрительских интересов.

И здесь нужно отметить еще одно явление, психологически важное для нашего отношения к «колоризации». Явление прямо противоположного свойства, которое можно условно назвать «монохромизацией» цветного кино. Многие цветные фильмы 1930–1940-х годов печатались в киноархивах на черно-белой пленке, поскольку цветной промежуточный процесс для контрастной печати долгое время использовался далеко не всегда. Многие мультфильмы, некоторые документальные и значительная часть игровых фильмов были известны не только зрителям, но даже и специалистам-историкам только в черно-белом виде. Многие иностранные фильмы, даже периода 1960–1980-х годов (например, «Конформист» Бернардо Бертолуччи), попадали в советский прокат в черно-белом варианте. И так далее, примеры можно множить, но факт остается фактом: цветное кино очень часто имело черно-белые дубликаты, и именно они во многом формировали наше представление об истории кинематографа. Так, например, высказывание

Кулешова о фильме «Кабинет доктора Калигари» оставалось совершенно непонятным, пока в Германии не была восстановлена оригинальная раскраска, а до этого зрители видели только черно-белые контратипы, и даже историки кино не догадывались, что фильм был раскрашен.

Большую роль в процессе невольной «деколоризации» сыграло также и телевидение, до конца 1960-х годов остававшееся в Советском Союзе черно-белым и транслировавшее цветные кинофильмы в черно-белом варианте. В семидесятых годах цветные телевизоры широко распространились, и черно-белые фильмы стали потихоньку переходить в разряд архаичных. А черно-белое (или монохромное) изображение внутри цветного фильма стало уже восприниматься как художественный прием (как, например, в фильмах Андрея Тарковского «Зеркало» или «Сталкер»). Развитие в 1980–1990-х годах бытовой видеопроекционной и съемочной техники окончательно закрепило за цветным изображением статус нормы.

И именно видеоносители, особенно благодаря формату VHS, породили целую индустрию «старого» кино. Теперь старые фильмы можно было не ждать годами в телевизионных программах и не ловить в кинотеатрах повторного фильма. Шедевры прошлых лет стали входить в учебные программы университетов, они стали легко доступными. Любители стали накапливать собственные видеокolleкции, как собирают домашние библиотеки.

Именно в 1980-х годах и появились первые опыты по раскраске старых фильмов. Пионерами в этом деле были американцы, и они уже тогда пережили такую же бурю общественных дискуссий, какую сейчас переживаем и мы. Стараниями Теда Тернера было покрашено около 450 фильмов, и прежде всего «public domain», то есть те, что находились на тот момент в общественном достоянии, а значит не имели правообладателей. Это был очень предусмотрительный ход, поскольку именно авторы фильмов или их наследники оказались впоследствии для «колоризаторов» самым большим препятствием: так, дочь Джона Хьюстона («Мальтийский сокол») и дочь Леонида Быкова («В бой идут одни “старики”») выиграли судебные процессы против «колоризаторов».

Итак, какие же уроки мы можем извлечь из этого краткого экскурса в историю «колоризации»?

Технология

Современные колоризаторы перед началом работы «высветляют» оригинальное черно-белое изображение, чтобы суммированный добавленный цвет хоть как-то приближался к оригинальному балансу яркости и контрастности. Но этого в итоге все равно не происходит. Окрашенное изображение более тускло по сравнению с оригиналом и обладает ограниченным цветовым диапазоном. Зато компьютер позволяет добиваться точного соединения цвета с контуром окрашенного объекта—это, по всей видимости, и есть единственное преимущество современных (начала двадцать первого века) технологий по сравнению с системой Пате образца 1905 года. Правда—вспомним Форестье—тогда авторы фильма заранее снимали актеров в костюмах светлых тонов, чтобы потом к ним можно было добавить искусственный цвет. Но, увы—лица актеров осветлить при съемке было невозможно... Да и Эйзенштейн в «Потемкине» вполне мог намереваться раскрасить флаг, получившийся при съемке *светлым*, для того, чтобы не получилось, будто восставшие матросы собираются капитулировать...

Развитие кинотехнологий и технологий видеоизображения всегда шло и идет в сторону развития и усовершенствования способов отображения

видимого мира: более высокого разрешения пленки (или матрицы), более точной цветопередачи, более широкого цветового диапазона—это нужно для решения художественных задач. А подкраска обычно приводит к более тусклому, обедненному в цветном отношении изображению.

Эволюция культуры—это всегда экспансия, это развитие, обогащение, умножение и усовершенствование технологических возможностей. Готова ли культура повернуть в сторону обеднения? Маловероятно...

Идеология

Колоризация всегда была антиэстетическим приемом. Все открытия в области выразительности были сделаны только в черно-белом кино (до тех пор, пока не появилось цветное кино, снимаемое на свето—и цветочувствительной пленке). Колоризация всегда умирала, но тут же возрождалась в более механизированном виде. Так, в 1905 примерно году стала совсем архаичной и умерла ручная (покадровая) раскраска фильмов. В середине 1910-х годов стала умирать трафаретная раскраска (типа «Патеколор»), на смену которой сразу же пришел вираж. Вираж к началу второй половины 1920-х годов окончательно умер, будучи заменен опытами по эмоционально-ударной раскраске фильмов режиссерами-экспериментаторами (Штрогейм и Эйзенштейн). В середине 1930-х годов появилось настоящее цветное кино, и все усилия режиссеров сосредоточились на художественном освоении возможностей цвета и, в первую очередь, на соединении *цвета* и *света*.

Цвет, лишенный световой составляющей, одностонен и мертв. Свет, проникающий сквозь фактуру предметов видимого мира, или отраженный ими, окрашивается. Нельзя соединять непрозрачный цвет с прозрачным светом. Это понимали великие операторы прошлого—Андрей Москвин («Иван Грозный») и Леонид Косматов («Падение Берлина»), применявшие еще в ранней эре советского цветового кино *подкрашенный свет*, они помещали на осветительные приборы цветные прозрачные фильтры. В 1970-е годы Георгий Рерберг красил не цветным светом, а настоящей краской траву и листья для фильма «Зеркало» Андрея Тарковского, ему нужно было, чтобы *цвет* и *свет* имели единую природу, только так достигается ощущение достоверности изображаемого мира.

В «колоризированных» фильмах природа *света* и *цвета* разные, естественное соединяется с искусственным, и зритель это интуитивно ощущает. Иногда он мирится с этим, иногда протестует. Но он, как правило, не может сформулировать происхождение своих симпатий и антипатий, да это и не является его задачей.

Добавление цвета в уже готовое изображение должно было решить еще одну проблему—сделать так, чтобы искусственность его добавления была не очень заметна. Грубо говоря, перешивается дедушкино пальто в пиджак для внука, и нужно, чтобы изношенность ткани не бросалась в глаза, и фасон выглядел не совсем допотопным. А потом это нужно «продать» внуку, как модную новинку...

Зрительское отношение

Оно нуждается в дифференциации. Это, во-первых, авторы фильмов—они тоже зрители, но подготовленные, в отличие от тех, кто будет смотреть фильм в первый раз. Во-вторых, это критики и культурологи, кому по профессии вменено высказывать свое мнение. И, в-третьих, сами продюсеры колоризационных проектов, их мнение тоже небезынтересно.

Простым зрителям по большей части все равно. Люди старшего поколения, видевшие в юности те фильмы, которые сейчас «колоризировали», воспринимают их негативно. Это кажется им надругательством над собственной памятью и биографией. Но интересно отметить, что восстающие против покраски «Семнадцать мгновений весны» вполне лояльны к покрашенной «Золушке». Те же, кто впервые увидел эти фильмы уже в колоризированном виде, воспринимают это как часть собственной биографии и не протестуют.

Авторы фильмов пытаются увидеть в колоризации новую художественную возможность. Но есть одна деталь, с которой никто из них не хочет смириться.

Актриса Ольга Аросева (в передаче Светланы Сорокиной «Программа передач» от 16.04.2010): «Почему кто-то другой должен решать, как загримировано мое лицо?»

Оператор Вадим Алисов (там же): «Цвет лица—это же основное в работе оператора, работе актера...»

Режиссер Марлен Хуциев о колоризации собственного фильма «Весна на Заречной улице» во время Круглого стола в Госфильмофонде, январь 2011 года: «Здесь есть куски и сцены, которые меня абсолютно устраивают, есть, которые меня не абсолютно устраивают, и есть, которые меня не устраивают. Самая главная претензия относится к лицам персонажей. Они, так сказать, еще пока не удались».

Ну как не вспомнить Александра Блока, еще в начале века потрясенно-го синюшными лицами актеров в раскрашенных фильмах?

Колоризация покрывает лица актеров толстым слоем одноцветного грима. Здесь невозможны румянец от мороза, черные от бессонницы круги под глазами, синеватая небритость и многие другие приметы подлинной жизни. Конечно, это еще не кладбищенская фотография, но практически то же самое, что покойнический грим...

Культуролог Кирилл Разлогов (в «Программе передач»): «Старые произведения в первоначальном варианте “съесть” современная аудитория не может, она должна их “кушать” в каком-то другом варианте. Вот, колоризация—это один из тысячи механизмов, которые культура придумала для того, чтобы осовременивать произведения прошлого». Здесь явно просматривается симпатия к продюсерскому замыслу. Но неужели «осовременивание» есть движущая сила эволюции?

Продюсеры радостно подхватывают брошенную им подсказку: мы восстанавливаем фильмы, приспосабливаем их для современного зрителя, дарим им вторую жизнь. Ох, мы это уже много раз проходили. «Восстановленные» для повторного проката фильмы стали притчей во языцех еще в советские времена. Напомним, что в то время называлось «восстановлением». Это переозвучивание фильмов, когда, например, Владимир Трошин запел вместо Леонида Утесова в «Веселых ребятах» в 1950-е годы. Переозвучивались не только роли, но и песни в фильмах сталинского периода—так, в «Трактористах» был заменен финал песни: вместо «когда нас в бой пошлет товарищ Сталин и первый маршал в бой нас поведет» стало «когда суровый час войны настанет и нас в атаку Родина пошлет». Заменялись висевшие на стенах портреты «врагов народа» при помощи оптического впечатывания, но они как раз и обращают на себя внимание, поскольку лица пытаются «выпрыгнуть» из рамок... Вырезались кадры с Троцким («Октябрь» Эйзенштейна), со Сталиным («Выборгская сторона» Козинцева и Трауберга), в ленинских фильмах Ромма (впрочем, это делалось по инициативе самого автора), и там же запечатывались ставшие «ненужными

для современного зрителя» персонажи крупными фигурами на первом плане. Восстановление немых фильмов в 1960-е годы в основном сводилось к переделке титров и озвучанию («Мать» Всеволода Пудовкина, «Падение династии Романовых» Эсфири Шуб и многие другие). Некоторые фильмы подвергались кардинальному сокращению («Рваные башмаки» Маргариты Барской), или полному переозвучанию («Окраина» Бориса Барнета). Все эти переделки проходили под грифом «восстановления», хотя на самом деле это было не восстановление, а искажение.

Так зачем же все это делалось? Неужели только по идеологическим причинам, под давлением партийного и государственного аппарата?

Экономика

Когда-то, больше десяти лет назад, заинтересовавшись причинами многочисленных «восстановлений» фильмов двадцатых годов в шестидесятые, я спросил об этом бывшего директора нашего НИИ киноискусства (в то время он был уже просто научным сотрудником), Владимира Баскакова, в шестидесятые—зампреда Госкино. Он отвечал довольно равнодушно: «Кажется, это было нужно кому-то из управления кинофикации». И тут мне вдруг открылись скрытые причины этих «восстановлений»: работы по переделке титров и записи музыки немного, а бюджет выделяется довольно приличный. Только ленивый не занимался «восстановлениями»*. Красить тогда еще не додумались, или это было довольно трудоемко (даже выразная окраска), или это еще считалось, в отличие от наших дней, надругательством над авторским замыслом. Живописал такую работу Леонид Марягин в книге «Изнанка экрана» (2003), в главе «Как мы улучшали Эйзенштейна», рассказывающей о «восстановлении» фильма Эйзенштейна «Октябрь» под руководством Григория Александрова.

Какая параллель с современностью? В титрах «колоризированных» версий фильмов стоит копирайт компании-колоризатора. Вот и все. Они за довольно небольшую сумму, сравнимую со стоимостью одной серии телевизионного сериала, получают права на продажу полнометражного фильма, заведомо пользующегося народной любовью. И цинично радуются, что наконец-то наш зритель получает свободу выбора, что ему смотреть. Между строк читаем: какой телеканал включить...

Какие же фильмы они выбирают? Простое перечисление показывает, что доминируют исторические фильмы, сказки и комедии. Ну как не вспомнить Форестье, упомянувшего среди основных жанров, подвергавшихся окраске по системе «Патеколор», сказки, феерии и исторические «костюмные» картины...

Итак, пора сделать выводы. Скорее всего, колоризация—это бесконечно стагнирующая линия культурной эволюции. Колоризация всегда была, есть сейчас и, по всей вероятности, еще не раз проявится в будущем. Борьба с ней бесполезно, не помогут ни запреты, ни законы. Ее можно спокойно счесть приметой времени, не более того.

На этом можно было бы и закончить, если бы не одно удивительное соседство, придающее своеобразный шарм нашему времени. Именно в 2009 году внезапно оживились разговоры о 3D-технологии (то, что раньше назы-

* О периодах и причинах «восстановления» фильмов в 1960–1980-е гг. см. материалы семинара по источниковедению (Музей кино, сентябрь 1991) и, в частности, выступление Н.Клеймана (КЗ, № 16 (1992), с. 58–66) и статью А.Сопина «Кинотекстология» (КЗ, № 98 (2011), с. 210–225) (прим. ред.)

валось «стереокино») в связи с нашумевшим появлением фильма Джеймса Камерона «Аватар».

Конечно же, этот фильм рекламировался, как новое слово в кинотехнологиях. Но, как ни странно, на самом деле мы имеем дело с технологиями почти семидесятилетней давности. Отличие от stagnирующей «колоризации» заключается в том, что стереокино всегда рассматривалось как шаг вперед, как бесспорное будущее кино, как вечная попытка технологического авангарда.

Стереокино (ныне чаще говорят—3D) всегда было манящим признаком эволюции. Оно всегда предлагает одну и ту же идею, которую еще только предстоит освоить.

12 мая 2011 в НИКФИ состоялась конференция, посвященная стереокино. Она сопровождалась многочисленными показами фрагментов стереофильмов и целых фильмов, снятых по различным стереотехнологиям. Основное сообщение сделал Николай Майоров, известный среди современных киноведов работами по реставрации как цветных систем, так и стереоизображения. Текст его интереснейшего и очень информативного выступления опубликован в журнале «Мир техники кино», №19 за 2011 год, под названием «Становление и развитие отечественного стереокино», к этой статье я и отсылаю всех желающих.

Советские системы стереокино развивались интенсивнее всего во второй половине 1940-х годов, сразу по окончании Великой Отечественной войны. (Интересно отметить, что этот период, получивший на киноведческом жаргоне название «период малокартинья» и повсеместно описанный как самый стагнационный период советского кино, по нашей схеме исторических циклов «архаичный-экспериментальный, нормальный-коммерческий, стагнационный-безопозиционный» должен быть наиболее экспериментальным. Таковым он на самом деле и был, во всяком случае, для технологов-изобретателей).

Еще до войны были произведены экспериментальные работы (это была система очковая, анаглифическая (с красными и синими фильтрами).

1935—разрабатывается безочковая система Семена Иванова (с растровым экраном).

1941—4 февраля впервые в мире по безочковой системе начался коммерческий показ демонстрацией фильма «Концерт» («Земля молодости»)

1947—вторая система Семена Иванова, названная «Сtereo 35/19».

1948—система «Сtereo 35, 10×10».

Конец 1940-х—система «Сtereo 35, кадр над кадром».

1955—открываются стереокинотеатры по всей стране, помимо Москвы—в Ленинграде, Астрахани, Киеве, Тбилиси, Одессе.

1963—система «Сtereo 70» (в 1991 году эта система была удостоена премии «Оскар» в номинации «За техническое достижение»).

Надо сказать, что при всей экспериментальности, стереокино собирало очень большую аудиторию. Один только фильм «Таинственный монах» Аркадия Кольцатого (1968) посмотрело более 37 миллионов зрителей, а всего в СССР выпущено более 60 стереофильмов.

Итак, зрители многих поколений (1940–2009) делали одно и то же открытие, впервые приходя в зал стереокино. Они наблюдали некую новую реальность, постоянно пребывающую в стадии первобытного аттракциона и не становящуюся привычной формой визуального развлечения.

Достаточно необычно ощущение зрителя стереофильма. Вообразите себе такую воздушную иллюзию трехмерного мира внутри привычно ощущаемого нами реального трехмерного мира. Это интересное ощущение

ние. Можно сравнить его с одним кадром из фильма Берта Хаанстры «Зеркало Голландии», где привычный мир снят через отражение в воде. Человек переливает молоко из одной емкости в другую, но льющееся молоко отражается в колышущейся воде, жидкое колеблется внутри жидкого, не растворяясь.

Так и стереокино провоцирует некоторое раздвоение сознания, совсем не похожее на то ощущение, к которому мы привыкли в двухмерном, «плоскостном» кино.

К этому раздвоению сознания нужно прибавить срабатывание привычных культурных ассоциаций. Проще всего описать стереокино как пространство театральной сцены, ограниченное кулисами, устремленное в перспективу, этакую «коробочку» без одной стенки. Вспоминается описание сценического пространства из «Театрального романа» Михаила Булгакова: «Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе»⁶. Внутри этого пространства, подобно детской книжкe-раскладушке, можно усмотреть несколько уровней, своеобразных «кулис». Но, в отличие от театра, актер стереокино, приближаясь к просцениуму, вдруг сильно увеличивается в размерах и даже может высунуть из-за кулис свой нос небывало огромного размера, или руку, или цветок, или выбросить оттуда мячик. И спрятаться обратно.

Но ново ли это ощущение? Возникает странное чувство, что это мы уже проходили раньше. Да, память подсказывает знаменитую цитату из репортажа Максима Горького: «Экипажи идут с экрана прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты—и всё это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом...»⁷

Не зря посетители киносеансов того времени воспринимали кино именно как ожившую фотографию. Фотография уже приучила человека воспринимать плоское изображение (изображение на плоской поверхности) как своего рода «полифокусное». Одни объекты внутри кадра могли быть в фокусе, тогда как другие—размыты, неотчетливы. А привычные законы линейной перспективы подсказывали зрителям, что удаленные объекты выглядят мельче, нежели близкие. И когда в фильме Люмьеров прибывающий поезд, зрительно вовсе не наезжавший на зрителя, а проезжавший мимо, вдруг стремительно увеличился в размерах внутри своей плоскости, это вызвало ужас у зрителей. Это был не страх попасть под поезд, как могут предположить современные исследователи, а ужас от того, что привычный двухмерный оптический мир внезапно повел себя по каким-то непривычным законам, он стал самопроизвольно трансформироваться в фокальной плоскости, в плоскости экрана. Понадобилось несколько лет, чтобы зритель привык к этому, новому для него, ощущению.

Применительно к стереокино изобразительные законы фотографии кажутся подчас раздражающими, а монтажные законы плоскостного кино—недостижимо изощренными. Так, стереоизображение, снятое с малой глубиной резкости, оставляет актера на переднем плане внутри кадра в фокусе, а фигуры в глубине кадра погружает в нерезкость. Зритель привычно пытается проникнуть взглядом в глубину пространства и терпит фиаско. Рассматривать изображение, не реализуя данные тебе природой возможно-

сти, кажется довольно странным. То, что в фотографии и в плоскостном кино стало уже эстетическим приемом (нерезкое изображение в плоскости кадра), в стереокино воспринимается как досадный казус. С другой стороны, основной закон киномонтажа, требующий помещать главный визуальный объект кадра именно туда, где был главный объект в предыдущем кадре, в стереокино недостаточен. Мало расположить объект в том месте, где он был бы при плоской проекции. Нужно еще подстроить под его место в видимом трехмерном пространстве. И еще более возрастает роль направления движения объектов и их размеров внутри трехмерной проекции. Если не учитывать этого обстоятельства, трехмерные объекты стереокино начинают произвольно скакать внутри трехмерной «коробочки», раздражая зрителя своей бессмысленной чехардой.

Среди всех систем стереокино выделяется одна. Предложенная еще в советское время Сергеем Рожковым, эта система предусматривает съемку не на 24 или 25, а на более высокой скорости—не менее 30 кадров в секунду. Небольшой стереоролик, снятый и показанный с частотой 50 кадров в секунду, вызвал просто поразительное ощущение. Все внешние приметы условного зрелища исчезают, стирается «ярусность» обычного стереокино, исчезает зернистость пленки. По образному выражению самого автора, «исчезает носитель». Перед зрителем как будто бы висит воздушная действительность, живущая уже по другим законам, нежели фотография, плоскостное кино или привычное нам стереокино.

Но, увы, эта система все еще требует, чтобы зритель надел очки, а закон коммерческого распространения гласит, что зритель должен получить зрительные впечатления в комфортных условиях, а значит, без дополнительных приспособлений. Вероятно, такой эффект в сочетании с безочковым, возможно, голографическим, экраном мог бы стать значительным шагом в развитии кино.

Итак, именно в наше время парадоксальным образом сошлись две линии кинематографической эволюции: вечно стагнирующая и вечно перспективная. Обе старые, но, как и всегда, маскируются под новинки. Технологически они никогда не могли слиться, у них разный «набор хромосом». Но кто знает, не соединит ли их компьютерная технология?

Собственно, «цифровая революция» 1990-х годов уже привела к тому, что понятие «носителя» постепенно исчезает не только из лексикона практиков, но также и архивистов, изображение кочует с носителя на носитель практически незаметно. То, что раньше было «информационной помехой» или «грязью», ныне стало «стилистическим приемом»—царапины на пленке, зернистость и т.п. Вторым важнейшим результатом этой революции, столь же разрушительной, как и все революции вообще, стало исчезновение доверия к понятию изобразительного «документа», поскольку фальсификация их теперь стала проще, чем когда бы то ни было.

Дискуссии о колоризации постепенно затихают, как, вероятнее всего, затихнет и сама колоризация. А вот дискуссии о «стереокино» еще впереди.

На подходе новая идея. Джеймс Кэмерон, смутивший человечество фильмом «Аватар», заявил, что выпустит следующий фильм, объединив 3D технологию с системой знаменитого изобретателя Дугласа Трамбалла «Showscan Digital», производящей съемку со скоростью 60 кадров в секунду. Сейчас, если верить интернет-изданиям, Трамбалл ждет патента на свое изобретение. Вероятно, это будет действительно восхитительное зрелище, как могут себе представить себе те, кто уже видел экспериментальный ро-

лик, снятый по предложению Сергея Рожкова (приоритет 1992 года, запатентовано в 1995 году).

Останется, впрочем, основная проблема стереокино, которая всегда была одной и той же, характерной для любого технического новшества: оно будет нуждаться в специальном приспособлении для просмотра (либо очки, либо специальный экран). А коммерческий показ требует безусловной доступности для любого человека без предварительных условий или приспособлений, поэтому стереофильмы будут неизбежно нести на себе печать аттракционности, а не факта, включенного в общую эволюцию искусства.

Цифровые технологии устраняют проблемы съемки и демонстрации, отныне любой стереофильм, старый и новый, снятый по любой самой экзотической системе может быть отсканирован и показан в обычном кинозале. Но цифровые технологии не решают проблемы зрителя, платящего деньги за услугу, а не за приспособление для преодоления оптических препятствий. Хотя, конечно же, цифровая проекция фильмов—это уже колоссальный шаг вперед.

И кто же в первую очередь готов использовать технические возможности, даваемые «цифрой»? Разумеется, профанаторы: уже всюду идут разговоры о переводе «старых» плоскостных фильмов в стереоформат.

Технологически это возможно, хотя стереоэффект непременно будет иметь оттенок «симулированности», интуитивно ощутимый зрителем.

Опробованный на «колоризировании», прием «осовременивания» старых фильмов готов массово применить и «стереоскопизацию», перевод в «3D».

Один из режиссеров колоризации в интервью газете «Комсомольская правда» от 20.01.2010 на вопрос журналиста: «Не хотите ли замахнуться на классику, добавив 3D-эффекты?» заявляет: «Перевод старых фильмов в модный формат—перспективное направление. Но пока такая работа только планируется»⁸.

Но будет ли это нужно современному зрителю, не испытывающему восторга от применения стагнационных методов рекламы и «реанимации» старого кино?

Продюсеры «колоризационных» проектов о таких высоких материях не задумываются, как не задумывались об этом справедливо забытые авторы «восстановлений» и «реставраций» 1950–1970-х годов.

Их дело всегда одно и то же—освоить бюджеты. А освоит ли культура их продукт—покажет будущее.

1. Луи Форестье. Великий немой. М., 1945. С. 23–24.

2. Луи Форестье. Там же. С. 24.

3. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. С. 15.

4. Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. М., 1979. С. 122.

5. Кулешов Л.В. Там же. С. 124.

6. Булгаков М.А. Москва краснокаменная. Театральный роман. Дни Турбиных. : Рассказы. Фельетоны. Пьесы;—М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. С. 361.

7. Горький М. Синематограф Люмьера. Впервые напечатано в газете «Одесские новости», 1896, № 3681 от 6 июля.

8. Нечаев А. После «Веселых ребят» и «Волги-Волги» раскроят «Берегись автомобиля» // URL: <http://www.kp.ru/daily/24427/596231/> (дата обращения: 14.11.2012)