ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ при восстановлении цветных фильмов

Н. Майоров, режиссёр-оператор, киновед,
henrymay@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается проблема аутентичности цвета при цифровом восстановлении цветных фильмов на примере восстановления двухцветного фильма «Майская ночь». Поднимается вопрос соответствия цвету оригинала хранящихся в киноархивах копий. Показывается отсутствие стандарта цветной печати фильмокопии на примерах различного описания цветового решения фильма в рецензиях региональных изданий.

Ключевые слова: цветной кинематограф, рестарация, двухцветный и трехцветный процессы, аутентичность.

THE PROBLEM OF AUTHENTICITY IN RESTORING COLOR FILMS

N. Mayorov, henrymay@mail.ru

Abstract

The problem of the authenticity of the colors in the reduction of color films on the example of the two-color film recovery "May Night". Understand the question matches the color of the original stored in film archives copies. It shows the lack of a standard color print film copies on examples of various descriptions of color solutions in the movie reviews of regional publications.

Keywords: color film, restoration, two-color and three-color process, authenticity.

Десятки, сотни, тысячи коробок с фильмами хранятся в киноархивах мира, стройными рядами сохраняя фундамент, стены и колонны истории становления и развития мирового кинематографа. Но глядя на эти, с виду простые железные коробки в фильмохранилищах, вспоминаются лермонтовские строки, что это «не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке… нет! у неё есть своя душа, своя жизнь. Как в древнем римском кладбище, каждый её камень хранит надпись, начертанную временем и роком, надпись, для толпы непонятную, но богатую, обильную мыслями, чувством и вдохновением для учёного, патриота и поэта!..»

Киноведы, историки кино в своей повседневной работе постоянно обращаются к этим бессметным киносокровищам, изучают их, анализируют творческий стиль и почерк творцов кинематографа, пишут научные работы, создают стройные художественные теории, защищают диссертации. И всё это делается на основе просмотра сохранившихся копий фильмов. Копий, которые почему-то принято считать безусловным носителем результата творческого труда съёмочной группы. Такую безусловность можно принять для оценки работы сценариста, актёров, композитора фильма. Но для оценки работы режиссёра, художника и, конечно, оператора эта безусловность может быть ошибочной. Особенно это относится к фильмам, сохранившимся в единственной копии, которую сравнить более не с чем. Но когда вдруг, спустя много лет, учёный видит восстановленный вариант фильма, пол-

ностью разрушающий его прежнее восприятие стиля, цвета и света в конкретном фильме, когда пред ним предстаёт совершенно другая цветовая палитра, меняющая представление о сформировавшейся годами творческой концепции режиссёра и оператора, он невольно восклицает: «Это ужасно, потому что очень хорошо!». Именно это восклицание вырвалось из уст всеми уважаемого историка кино и киноведа Евгения Яковлевича Марголита на техническом просмотре восстановленной двухцветной «Майской ночи», когда вместо привычного серого, грязного, пожухлого цвета копии 1940 года на экране засветилось чистое, сочное цветное изображение…

Негатив раскрывает тайны «Майской ночи»

Сохранившаяся в Госфильмофонде одна-единственная, не лучшая цветная позитивная копия двухцветной «Майской ночи» режиссёра Николая Садковича, снятая в 1939 году пионером советского цветного кино цветооператором Николаем Кульчитским, несколько десятилетий скрывала от глаз зрителей и специалистов подлинный цветной шедевр первопроходцев отечественного цветного кино. Этот нитропозитив похоронил в себе не только мастерское владение Н. Кульчитского богатейшей палитрой цвета, знанием закономерностей цветопередачи и творческим их использованием в двухцветном процессе, но и сложнейшие комбинированные кадры, блестяще выполненные на несовершенной технике того времени.

К счастью, в закромах Госфильмофонда России все эти годы бережно хранились и ждали своего часа оригинальные цветоделённые негативы BiPack Agfa. Именно они и позволили по-новому взглянуть на старый цветной фильм, увидеть его подлинное качество и мастерство светописи и цветописи Николая Кульчитского. Отсканированные негативы поразили своим качеством как по проработке мельчайших деталей в светах и в тенях, так и по резкости изображения большинства кадров. Ни то и ни другое высокое качество негативного материала технология печати цветных копий на DipoFilm по двухцветному методу в 30-е годы прошлого века не позволяла сохранить в полной мере. Специалисты хорошо знают, что даже сегодня практически невозможно отпечатать две одинаковые по цвету цветные копии на самой современной киноплёнке. Тем более, это было практически невозможно при изготовлении цветного позитива на DipoFilm тогда. Примитивное оборудование для двухсторонней печати с цветоделённых негативов и практически полуручное вирирование позитива, трудности с красителями не позволяли стандартизировать процесс получения цветных копий. Каждая цветная копия двухцветного фильма была уникальна и отличалась от другой и по свету, и по цвету, и по резкости.

Цифровое сведение отсканированных цветоделённых негативов представило нам удивительную цветную картину с мельчайшими деталями, вплоть до листьев на деревьях на общих планах, не говоря уже о проработке деталей костюмов персонажей.

Соединённые воедино красно-фильтрованное и сине-зелёное изображения в большинстве кадров поразило богатством и разнообразием цветов, почти недостижимом в двухцветном процессе. А некоторые кадры вообще создавали иллюзию полноцветных. Мастерство кинооператора Николая Кульчитского, помноженное на его блестящее владение искусством цветооператора, позволило поставить недостатки двухцветного метода на службу решения творческих задач, в одних сценах избавить зрите-

ля от монохромности и искажённости в передаче цвета, в других – наоборот, осмысленное использование недостатков системы для художественного цветового решения кадра.

Нитропозитив скрывал и искажал удивительные по пластике цвета и света комбинированные кадры. Именно эти кадры в цифровом варианте позволяют уверенно говорить о невысоком качестве дошедшего до нас цветного позитива. Ибо трудно представить, что режиссёр, оператор, декораторы, осветители и, наконец, актёры создают и снимают кадр, включающий в себя несколько видов комбинированных съёмок для того, чтобы в копии получить его тёмным и невыразительным. Кадр выхода утопленниц из воды, например, состоит из обычной первой экспозиции и второй экспозиции, снятой обратной съёмкой. Это создаёт фантастический эффект не только выходом сухих девушек из воды, но и неестественным движением самой воды, что ещё более усиливает фантастичность происходящего. Но на нитрокопии мы видим только силуэты девушек, выходящих из чего-то чёрного, мало похожего на воду.

Совершенно по-другому в цифровом варианте смотрится и проход Левко и Панночки по берегу озера. В первой экспозиции снят Левко на берегу озера, второй экспозицией полупрозрачная Панночка, третьей экспозицией – полупрозрачные девушки, танцующие на другой стороне озера и отражающиеся в воде. На нитропозитве мы видим только силуэты Левко, Панночки и силуэты девушек, танцующих у чёрной дыры.

Конечно, 75 лет тому назад отечественные фильмы, делавшие только первые шаги в освоении цвета даже своим, не совсем качественным исполнением цветных копий, поражали неискушённых зрителей и вызывали восторг. Сегодня, восстанавливая двухцветные фильмы цифровым способом, мы поражаемся мастерством отечественных цветников-первопроходцев. По-новому открываем для себя грани их талантов. Используя современные методы работы с киноматериалом, у нас, наконец, появилась возможность в полном объёме и высоком качестве увидеть реализацию замыслов их создателей. Одновременно с этим возникла проблема аутентичности восстановленных материалов по цвету. Встал вопрос о том, насколько качественно сохранилось цветоделение на исходном материале и что может быть отправной точкой для сверки идентичности оригинала и копии.

Проще с исходными материалами. Двуцветный и трёхцветный процесс, в отличие от многослойных цветных негативных плёнок, проводится на чёрно-белой плёнке, практически не склонной к выцветанию с годами. К сожалению, цветной многослойный кинонегатив этим недостатком страдает.

В трёхцветном процессе цветоделение проводится за тремя цветными фильтрами, со стандартной для каждого длиной волны, и снимается на известные по своей цветочувствительности чёрно-белые киноплёнки. Соответственно, при «сложении» трёх цветоделённых изображений через соответствующие фильтры мы получим максимально близкий к оригиналу цвет.

Сложнее обстоит дело с двухцветным процессом, при котором полноцветного деления нет. Качество цветоделния во многом здесь зависит от пары плёнок BiPack, благодаря чему происходит разделение цвета без фильтров, и получение цветоделённых негативов происходит за счёт использования двух различных негативных плёнок, чувствительных к своим зонам спектра.

В кинематографии передняя плёнка (в отечественном кинопроизводстве получившая название «Фронт-фильм») – ортохроматическая, чувствительная к сине-зелёным лучам, и съёмка на неё производится без дополнительного фильтра – передний негатив фиксирует сине-зелёный участок спектра. «Фронт-фильм» обращён к объективу целлулоидом, через который и экспонируется. Задняя же плёнка экспонируется через переднюю, служащую одновременно оранжево-красным светофильтром, который нанесён на её эмульсию и при проявлении смывается.

Задняя плёнка («Рюк-фильм») – панхроматическая, практически чувствительная (хотя и не совсем одинаково) ко всем цветам видимого спектра. Но из-за того, что на эмульсии передней плёнки полит красный фильтрующий слой, то на заднюю плёнку проходит только красно-оранжевый участок спектра. Следовательно, на «Рюк-фильме» фиксирует красно-оранжевый участок спектра.

Таким образом, одновременно экспонируются два негатива, полностью совпадающие по контуру, без временного и пространственного параллакса. С двух цветоделённых негативов производится печать на специальную позитивную плёнку «Дипо-фильм», политую эмульсией с двух сторон. Каждая из них вирируются в соответствующий цвет, дополнительный к цвету, в котором снимался негатив.

Сегодня при восстановлении старых двухцветных фильмов, снятых методом «Бипак», для получения «правильной» цветопередачи очень важно знать, на каком комплекте плёнок они снимались. То есть, какие составляющие пары цветов фиксировал оригинал:

БИПАК «Agfa BiPack Film» (Агфа Бипак Филм). Составляющая пара цветов: красно-оранжевый/сине-зелёный;

БИПАК «Rainbow Negative» (Рэйнбоу Негатив). Составляющая пара цветов: синий/оранжево-красный;

БИПАК «Gevaert BiPack» (Гиверт Бипак). Составляющие цвета: оранжево-красный/сине-зелёный;

БИПАК «Kodak: Orthochromatic & Panchromatic Bipack». Составляющая пара цветов: синий/оранжево-красный.

В 30-е годы полное отсутствие в нашей стране пригодной отечественной киноплёнки для съёмки даже чёрно-белых фильмов, не говоря о цветных, полностью возмещалось импортом. В отечественном двухцветном процессе в основном стали использовать комплект плёнок бипак «Agfa bipack film» (передняя плёнка – ортохроматическая, задняя плёнка – панхроматическая), как наиболее лучший из всего ассортимента.

После проявления сине-зелёный и красно-оранжевый цветоделённые негативы печатались на двухстороннюю плёнку «Agfa Dipo Film», затем одна сторона Dipo Film вирировалась в красно-оранжевый цвет, другая – в сине-зелёный.

В отличие от зарубежных аналогов, в советской двухцветке для вирирования в красно-оранжевый цвет дефицитный и очень дорогой химикалий соль урана (азотнокислый уранил) был заменён другим, более дешёвым и очень гибким отечественным виражём, дававшим богатую цветовую гамму.

Пионерами отечественного цветного кино был разработан не известный ещё к тому времени на Западе рецепт усилителя, который усиливает и красное, и синее изображения и позволяет корректировать цвет на любой из сторон Dipo Film, исправлять ошибки всех процессов обработки плёнки. А также было разработано несколько типов ослабителей, которые позволяли довести процесс производства двухцветных фильмов до большой гибкости, давая возможность менять оттенки цветов до любой нужной степени.

И вот здесь начинаются трудности восстановления. Имея цветоделённые негативы как двухцветные, так и трёхцветные, зная точный состав стандартных красителей, мы достаточно легко цифровым способом можем получить цветное изображение, для трёхцветного процесса максимально точное для передачи цветов на съёмочной площадке, для двухцветного процесса – в соответствии с двухцветной передачей цветов. Но нам совершенно неизвестно, какие и в каких кадрах корректировки проводили цветооператоры при печати цветных копий и проводили ли их вообще. Впервые с этой проблемой автор этих строк столкнулся при восстановлении первого советского экспериментального двухцветного фильма «Карнавал цветов» 1935 года.

Работа по восстановлению этого фильма – тоже своеобразный эксперимент и для автора этих строк, и для сотрудников участка цифровой работы с фильмовыми киноматериалами Госфильмофонда России, которым руководит настоящий энтузиаст своего дела Владимир Николаевич Котовский. Он и сотрудники участка бережно, кадр за кадром, несмотря на сильную и неравномерную усадку, с максимальным качеством отсканировали все сохранившиеся цветоделённые негативы на «Agfa bipack film» на 35-мм английском фильм-сканере с разрешением 3 K.

Первые эксперименты по сведению цветоделённых изображений в цветное вызвали настоящий шок – на экране цвет. Цвет яркий, сочный, почти естественный. Почти – так как при двухцветном способе съёмки получить правильную цветопередачу практически невозможно. Но в этом-то и заключалась часть мастерства первых советских цветников, работающих с двухцветкой: объекты в кадре не должны иметь цвета, которые исказятся на цветной копии и вызовут отторжение при восприятии. Небо не может быть зелёным, а трава серо-голубой. Выше уже было сказано, что пионеры цветного кино придумали и применяли различные красители, позволявшие корректировать цвет и добиваться более точной цветопередачи. Виражи для каждого плана подбирались специально. В то же время и вирирование, и усиление изображения на киноплёнке неизбежно приводят к увеличению зернистости и, как следствие, к ухудшению резкости. Ухудшение резкости происходит при печати позитива на Dipo Film, так как оба эмульсионных слоя разделены подложкой. При восстановлении двухцветного фильма цифровым способом резкость оригинала остаётся неизменной в течение всего процесса восстановления. Если сравнить кадр на Dipo Film с таким же кадром, полученным цифровым способом, то в последнем резкость изображения заметно выше, чем на Dipo Film. Это является первым преимуществом восстановления двухцветного фильма цифровым способом. Усадка Фронт-фильма и Рюк-фильма при печати на Dipo Film неизбежно приводит к образованию цветной каймы в результате несведения одноимённых элементов изображений и практически не поддаётся исправлению. При цифровом восстановлении возможна покадровая коррекция несведения и исправления последствий усадки каждого кадра. Работа эта трудоёмкая и кропотливая, но позволяющая устранить почти полностью, а иногда и совсем избавить изображение от последствий усадки цветоделённых негативов – это второе преимущество цифрового восстановления. Третьим преимуществом является возможность реставрации и восстановления утраченных элементов изображения, удаление пятен, точек и царапин. Четвёртым – возможность цветокоррекции не только каждого плана фильма, но каждого кадрика. Большим подспорьем здесь является система цветокоррекции Nucoda компании Digital Vision, позволяющая автоматизировать многие процессы.

Цветокоррекция при восстановлении «Карнавала цветов» – самый сложный процесс. При восстановлении фильма необходимо максимально точно возродить цвет первоисточника, оригинальный цвет. Зная, на каком комплекте бипака снимался фильм, можно достаточно точно заложить характеристики цвета при сведении Фронт- и Рюк-фильма и получить оригинальный цвет объекта максимально точный для двухцветной системы. Но практически невозможно восстановить авторский цвет, если таковой был на цветной копии, так как неизвестно, какие виражи для каждого плана использовались при вирировании Dipo Film Ф. Ф. Проворовым. Оригинальный цветной позитив 1935 года не сохранился, как и не сохранился технический паспорт виража. Поэтому при восстановлении цвета первой части «Карнавала цветов» приходилось сравнивать полученное цветное изображение с оригинальными полноцветными репродукциями с картин, снятых в фильме. Надо заметить, что создатели фильма, понимая невозможность правильной цветопередачи всего спектра, подбирали для съёмки такие картины, цвет которых передаётся в двухцветном

процессе с минимальными искажениями, а в некоторых случаях совсем без искажений.

Сравнение аутентичности цвета фильма с известными живописными полотнами, как метод, пригодный для идентификации, вызвал сомнение у известного киноведа Петра Багрова, который задал резонный вопрос: «А могли ли получить такой цвет на двухцветной копии в 1935 году». Петра заинтересовал вопрос возможности получения в 30-е-40-е годы при печати цветных двух- и трёхцветных копий тех высококачественных цветов и цветовой гаммы, полученной при цифровом восстановлении в наши дни.

Однозначно ответить на этот вопрос сложно. Сегодня можно точно сказать, чего невозможно было получить на цветных копиях в те годы из-за технологических особенностей печати и проекции, и что удаётся получить сегодня при цифровом восстановлении:

1. Резкость изображения полностью сохраняет резкость оригинального негатива;
2. Полная стабилизация изображения при «проекции»;
3. Стопроцентная стабильность и равномерность «красителей»;
4. Максимальное сведение цветоделённых изображений и практически полная ликвидация цветных контуров, возникающих из-за усадки киноплёнки и неустойчивости кадра в копировальном аппарате.

Последнее достигается покадровым сведением цвета в каждом кадре. Так в трёхцветном анимационном фильме Тбилисской киностудии «Золотой гребешок» 21006 кадров, каждый из которых состоит из трёх цветоделённых кадров. Ниже представлены три последовательные фазы из этого фильма после цифрового сложения исходных материалов. На кадрах хорошо видно несведение красного, синего и зелёного цвета. Ниже показан кадр после точного сведения всех слоёв. Фактически при восстановлении этого фильма покадрово сводились практически 42012 кадров двух цветов по отношению к 21006 кадрам третьего цвета.

Что касается высококачественных цветных копий, то относительно массовая печать трёхцветных копий гидротипным способом или методом хромированной желатины П. М. Мершина уже в предвоенные годы была на высоком техническом уровне. Чего нельзя уверенно сказать о печати копий двухцветных фильмов на Dipo Film. Но с большой долей вероятности можно утверждать, что и этим способом получались единичные экземпляры высокого качества, например, для кремлёвского просмотра.

Вопрос только в том, копии какого качества сохранились в Госфильмофонде и Российском архиве кинофотодокументов (РГАКФД). Каких-либо свидетельств о том, что эти копии были эталонными или однозначно максимально близкими к авторскому варианту, нет. Известно, что было напечатано более 60 копий двухцветной «Груни Корнаковой», но в Госфильмофонде сохранился только один экземпляр. Конечно, было бы любопытно сравнить её цвет и качество с копиями в других киноархивах мира, если таковые имеются. Пока такой возможности нет, да вероятно, никто и не занимался этим вопросом.

Кадры несведения цвета (сверху) и исправленный кадр из анимационного фильма «Золотой гребешок» (1947)
Frames are not color information (top) and the corrected frame of the animated film «The Golden Scallop» (1947)

К сожалению, это относится и к другим двухцветным, да и трёхцветным фильмам, оригинальные копии которых сохранились в единственном экземпляре. С большой долей уверенности можно сказать, что копии эти не лучшие и не могут служить ориентиром для восстановления цвета и являются спорными носителями цветной информации.

Надо заметить, что любая копия, кроме эталонной, подписанной оператором-постановщиком, эталоном служить не может.

Я уже упоминал, что у нас в стране цветные трёхцветки печатались двумя способами – гидротипным и методом хромированной желатины. И хоть эти копии печатались с одного комплекта исходных цветоделённых негативов, цвет позитивов имел существенные отличия друг от друга. Гидротипная копия печатается на бланкфильме после предварительной печати на него полутонового чёрно-белого изображения, усиливающего резкость и чёрные тона. А копия по методу П. М. Мершина печаталась только тремя цветами, и чёрный цвет образовывался путём сложения этих цветов.

При восстановлении трёхцветного фильма «Цветущая юность» 1939 года у меня была возможность детально просмотреть, что называется «под микроскопом», оригинальную Мершинскую цветную копию, сохранённую РГАКФД. Она, относительно приличная по цвету, не обладает той резкостью и чёткостью изображения, которые были получены при сканировании оригинальных цветоделённых негативов. А ещё, изображение на этой копии состояло из мельчайших, хорошо заметных при проекции на экран, кракелюров. Эти кракелюры возникают из-за технологии полива сло ёв при печати цвета этим методом.

Возникает вопрос: а должны ли мы при восстановлении цветного варианта для получения аутентичности ухудшать резкость и пускать по изображению кракелюры. Уверен, что нет!

Читать нельзя не читать

Вернёмся к «Майской ночи». Неоспоримым фактом является, что та единственная, сохранившаяся с 1940 года, цветная копия на протяжении 70 лет была для этого фильма единственным источником визуальной информации, основанием для построения исследователями выводов по стилистике фильма, творческом почерке его создателей. В конечном итоге – для оценки труда создателей в освоении сложного цветного процесса. Сегодня никто не подвергает сомнению, что цветооператор Николай Леонидович Кульчитский – мастер светописи и цветописи, продолживший свои творческие изыскания в области цветного кино вплоть до середины 80-х годов прошлого века. Работая над восстановлением цвета фильма «Майская ночь» с его исходными цветоделёнными негативами, очень хотелось максимально вернуть, восстановить всё, что было заложено оператором в кадре. Показать современному зрителю мастерство настоящего художника. Проблема аутентичности стала, как никогда, главной.

Маленькое отступление. Когда я впервые посмотрел цветной нитропозитив «Майской ночи», то напрочь отбросил идею заняться её восстановлением. Я не видел смысла тратить время и здоровье на работу с полуцветным, а вернее, полусерозелёным, тёмным и невыразительным фильмом. Оценка увиденного полностью совпадала с оценкой, данной среди прочих и этому фильму во втором томе «Истории советского кино»: «… были попросту слабыми, не талантливыми, скучными пересказами гоголевских сюжетов…». Несколько позже, в период восстановления первенца советского двухцветного кино «Карнавал цветов», у меня возникла идея параллельно провести работу по восстановлению по одной части из игровых двухцветных фильмов «Сорочинская ярмарка» (1939) и «Конёк-Горбунок» (1941). «Груню Корнакову» методом цифрового сведения цветоделённых негативов восстановить нельзя, к сожалению, сохранился только негатив Фронт-фильм. Рюк-фильм утрачен. Для пробы была выбрана седьмая часть «Майской ночи», как самая сложная по разнообразию условий и методов съёмок: павильон, натура, различные виды комбинированных съёмок. Как написано было выше, «соединённые воедино красно-фильтрованное и сине-зелёное изображения в большинстве кадров поразили богатством и разнообразием цветов, почти не достижимом в двухцветном процессе». Эта проба подвигнула на восстановление фильма полностью.

А могут ли книжные, газетные материалы помочь в достижении аутентичности? Являются ли они объективными? И Да и Нет. Каждая такая статья – субъективное восприятие автора, основанное на увиденном, на просмотре конкретной копии. И если работу режиссёра, актёров, композитора можно оценить и по жутко законтратипированной чёрно-белой копии, то качество светописи и цвета, колористическое решение фильма невозможно. Но такие публикации дают основание сомневаться и в аутентичности Госфильмофондоской копии.

«Этот фильм цветной и тем более *ценна передача пейзажа, всех его красок, и в сумерки, и в ранний предутренний час.* Ветви яблонь, сгибающиеся под тяжестью *нежнорозовых цветов, холодный мрачный пруд, небо, пламенеющее закатом, роскошные сады – всё передано красиво, ярко.*/…/Точно *в серебряном тумане* мелькали девушки на берегу пруда, их лёгкие фигуры растворялись в лунном свете. И панночка, скользящая неслышно по траве, её нежная, грустная улыбка, пустынный, «страшный» дом, сияющий огнями, – всё проплывает перед зрителями *в лёгкой дымке, придающей кадрам колорит сказочности*. Эти кадры, безусловно, лучшие

Кадры из фильма «Майская ночь» (1940)
Stills from the film «May Night» (1940)

в фильме» – написала в марте 1941 года Н. Базанова, журналист газеты «Крымский комсомолец».

В газете «Советская Сибирь» 16 апреля 1941 года в рецензии на фильм читаем:

«В техническом отношении «Майская ночь» – шаг вперёд по сравнению с другими цветными фильмами. Правда, и в этом фильме местами краски выглядят неестественно, *зелень недостаточно зелена, красный цвет больше похож на коричневый* и т. д. Эти недостатки в значительной мере объясняются ограниченными возможностями «виражной двухцветки», при помощи которой сделан фильм. Зато *хороши белые мазанки*, вырисовывающиеся в лунном свете, *шелковисто-голубая вода, цветущие яблони и черешни»*.

А вот выдержки из рецензии К. Пиотровского в третьем номере журнала «Искусство кино» за 1941 год: «*Чрезмерная условность красок* почти не разрушает реальности этого мира, хотя *навязчивый, коричнево-красный или сине-фиолетовый цвет физиономий* постоянно заставляет зрителя делать поправки… но эти эпизоды не основные в фильме. Постановщиков привлекали *серебристо-туманные краски* другого мира – романтического. А здесь-то и начались ошибки». «Постановщик-сценарист не понял, не почувствовал повести Гоголя. В «Майской ночи» *есть несколько удачных кадров с глубоким чёрным пейзажем, синеватым отливом воды, туманом, мутными видениями* (цветооператоры Н. Кульчицкий и Г. Клебанов). *Однако в основном пейзаж фильма нам кажется неудачным. Прежде всего, он не имеет ничего общего ни с Гоголем, ни с Украиной.* «Майская ночь – только начало действительной борьбы за качество цвета как выразительного средства в художественном фильме, *не совсем успешное из-за выдуманного ограничения цветовой гаммы, не связанного с содержанием»*.

Складывается впечатление, что авторы этих рецензий смотрели разные цветные фильмы. Но эти рецензии объединяет то, что в госфильмофондовском нитропозитиве «Майской ночи» нет ни н*ежно-розовых цветов, ни пламенеющего закатом неба, ни роскошных садов – переданных красиво и ярко. Так же как нет и коричнево-красных или сине-фиолетовых физиономий, и нет кадров с глубоким чёрным пейзажем. Нет шелковисто-голубой воды и воды с синеватым отливом.* Но всё это есть в цветоделённом негативе и появилось в восстановленном цифровым методом цветном варианте. И упрёки К. Пиотровского «тональность фильма/…/искусственно ограничена колоритом ночных сцен» и «ограничения цветовой гаммы, не связанного с содержанием» при просмотре этого варианта не находят своего подтверждения.

Разделяй и властвуй!

Итак. В негативе – есть, в позитиве – нет. Вспоминая вопрос Петра Багрова: «А могли ли получить такой цвет на двухцветной копии?», повторим и наш вопрос: «А что это была за копия, и почему она такая?». А сколько цветных копий было выпущено в прокат в марте-апреле 1941 года? И зададим ещё один вопрос, а все ли копии печатали и вирировали с полным соблюдением технологического процесса? Искусственное ограничение колоритом ночных сцен, по словам К. Пиотровского, может стать одним из ключей ответа на вопрос о качестве печати копии.

Здесь уже упоминалось, что пионеры советского цветного кино придумали и применяли различные красители, позволявшие корректировать цвет и добиваться более точной цветопередачи. Виражи для каждого плана подбирались специально. ДЛЯ КАЖДОГО плана – это значит, что каждый план печатался и вирировался отдельно. Следовательно, цветная копия фильма собиралась из нескольких кусков. Другого варианта нет. Посмотрим, сколько склеек на нитропозитиве «Майской ночь». Возьмём, к примеру, вторую часть нитрокопии, где всего 3 склейки. И это при том, что в этой части, как минимум, 16 сцен с различным цветовым режимом съёмки. Я делаю акцент на цветовом режиме, потому что разницу в экспозиции при печати копий исправляют без разрезания плёнки. А для исправления цвета при изготовлении копии двухцветного фильма

Пример изменения цвета фона за счёт смены виража
Example of changing the background color by changing the bend

Оригинал в RGB
Original in RGB

Multiply Рюк-фильм и Фронт-фильм с индивидуальной свето- и цветокоррекцией и использованием подбора цвета виражей
Multiply Ryuk-film and film-front with individual light and using color correction and color matching bends

Multiply Рюк-фильм и Фронт-фильм с постоянной парой виражей
Multiply Ryuk-film and film-front with a constant pair of bends

процесс точной коррекции цвета и экспозиции взаимосвязаны и возможны только при раздельном вирировании каждого, подлежащего исправлению плана. Следовательно, во второй части цветной копии фильма «Майская ночь» количество раздельно вирируемых кусков должно быть больше. Отвечая на вопрос П. Багрова, надо сказать, что можно было в предвоенные годы напечатать копию или копии высокого качества с цветопередачей, соответствующей возможностям двухцветного цветосложения. Вспомним, что BiPack Agfa производит цветоделение на красно-оранжевую и сине-зелёную составляющие. Следовательно, представляется большой диапазон для коррекции цвета и в красной зоне, и как это ни странно, в синей и зелёной зонах спектра. Другое дело, что получить в одном кадре синее небо и зелёную траву по законам двухцветного цветосложения практически невозможно. Но возможно получить пограничные сине-зелёные цвета или делать один из них доминирующим. На снимках ниже представлен пример изменения цвета фона одной и той же сцены без изменения цвета персонажей и их одежды в результате подбора пары виражей.

Закономерен будет вопрос, а можно ли напечатать относительно приемлемую цветную копию с минимальным количеством раздельных виражных кусков, делая коррекцию цвета только за счёт изменения чёрно-белой гаммы при печати дипофильма. Конечно, можно. И, вероятно, «массовый» тираж так и проводился. И, видимо, копия «Майской ночи» из собрания Госфильмофонда, исходя из минимального количества виражных склеек, относится к таким копиям.

Для наглядности посмотрим, каким будет цвет в копии без смены виражей на планах. В левой колонке представлены цветные кадры без какой-либо свето- и цветокоррекции, полученные в RGB с двухцветных негативов (Рюк-фильм введён в канал R (с последующей коррекцией в красно-оранжевый), Фронт-фильм (сине-зелёный) введён в каналы G и B). Таким образом мы можем увидеть оригинальный «съёмочный» цвет и свет. В средней колонке цветные кадры, полученные сведением Рюк-фильм и Фронт-фильм с помощью функции Multiply с индивидуальной свето- и цветокоррекцией, с использованием подбора цвета виражей, рекомендованных для двухцветной печати. В правой колонке цветные кадры, полученные сведением Рюк-фильм и Фронт-фильм с помощью функции Multiply с постоянным цветом пары виражей и цветокоррекцией только за счёт изменения чёрно-белой гаммы.

Правая колонка кадров наглядно демонстрирует, что использование одной пары виражей для всей части не даёт, например, возможности передать цвет *пламенеющего закатом неба*, описанного в одной из рецензий. Именно такой способ печати тиражной цветной копии и создаёт, по словам К. Пиотровского, «ограничение колоритом ночных сцен».

Женщина в белом?

Бытует мнение, что цветные виражные копии, в отличие от цветных копий на позитивной плёнке, не выцветают. Кто это сказал и когда, сегодня уже никто не помнит, но часто любят вспоминать, что Technicolor по цвету стандартный и «вечный». А так ли это?

Вначале о стандарте цвета. Берём с сайта The American WideScreen Museum http://widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor6.htm три цветоделённых позитива первого полнометражного цветного фильма «Becky Sharp» 1935 года производства и либо в Adobe Photoshop, либо в Adobe After Effects, как и в примере с двухцветными позитивами, проводим операцию ввода каждого в свой канал RGB. Можно провести эту операцию и в системе цвета CMYK. Таким образом, мы цифровым способом проводим операцию «гидротипной печати» цветной копии.

В результате, независимо от способа ввода в RGB или CMYK, получаем стандартный цвет трёхцветного Technicolor. Как говорится, что сняли, то и получили. То есть перед нами кадр в «красках», принятых компанией Technicolor для производства цветных фильмов по трёхцветной системе в 30-е годы прошлого века, использовавшейся до начала 50-х.

А теперь посмотрим дошедшие до нас копии. Случайно или нет, но в год 80-летнего юбилея фильма выяс-

Цветоделённые позитивы из фильма «Becky Sharp» (1935)
Color-separated positives from the movie «Becky Sharp» (1935)

Цветной позитив из фильма «Becky Sharp» (1935)
Color positive from the film «Becky Sharp» (1935)

нилось, что хранившиеся в Госфильмофонде России две цветные Technicolor копии этого фильма, по оценкам специалистов-архивистов, лучшие из сохранившихся в мире. Лучшая (!) из двух была отреставрирована и показана на очередном кинофестивале архивного кино «Белые столбы–2015».

Нетрудно заметить, что ни один из представленных сканов не сходится по цвету с оригиналом Technicolor. А кадр с DVD BrendWood Communications ещё и выцвел.

Вот ещё пример из того же фильма.

Так какого цвета платье у героини в исполнении Мэриан Хопкинс (Miriam Hopkins) – жёлтое, белое или розовое? А какой кадр можно считать аутентичным по цвету и взять за основу для проведения цветной реставрации? А ведь всё это сканы с оригинальных цветных копий Technicolor.

Кадр из копии Госфильмофонда России
Frame from a copy of the Russian Gosfilmofond

Кадр из копии на DVDAlpba Video
Frame from a copy on DVD Alba Video

Кадр из копии на DVD BrendWood Communications
Frame from a copy on DVD BrentWood Communications

Кадр из «Becky Sharp» от реставраторов UCLA Film & Television Archive
Frame from «Becky Sharp» restorers from UCLA Film & Television Archive

Читатель может сказать, что это частный случай, фильму 80 лет. Возьмём фильм помоложе. «Полуночный поцелуй» (That Midnight Kiss) 1949 года выпуска. Вопрос остаётся тот же, какого цвета платье у героини актрисы Кэтрин Грейсон (Kathryn Grayson)?

Мы не будем утруждать читателя ссылками на описание цвета костюма Марио Ланца (Mario Lanza), но в оригинале он насыщенного синего цвета. В эту подборку включён и кадр с явно выцветшим цветом, хотя и эфирный кадр компании «TCM» также подтверждает недолговечность цвета в Technicolor.

Переходя на трёхцветный гидротипный способ, компания Technicolor акцентировала внимание на том, что в двухцветном способе гидротипии были проблемы с чистотой красного цвета. А с учётом того, что пара составляющих цветов состояла из красного и зелёного, но были проблемы и с синим цветом. Трёхцветка Technicolor эти проблемы не только сняла, но и стандартизировала технологию съёмки и печати цветных копий и, в первую очередь, за счёт стандартизации красителей для гидротипной печати. Годами позже и советская трёхцветка стандартизировала процесс печати, обеспе-

Кадр из копии Госфильмофонда России
Frame from a copy of the Russian Gosfilmofond

Кадр из копии на DVDAlpba Video
Frame from a copy on DVD Alba Video

Кадр с киноплёнки, телеэфир TCM и DVD из фильма «Полуночный поцелуй» (That Midnight Kiss) (1949)
Frame from motion-picture film, television time TCM and DVD of the movie "That Midnight Kiss" (1949)

Кадр из двухцветного фильма «У теплого моря» (1940). Слева скан с оригинального позитива Дипофильм 1940 г., справа – современное цифровое сведение цветоделённых компонентов
Frame from a two-color film "The Warm Sea" (1940). From left to scan from the original positive Dipofilm 1940, the right - modern digital mixing color-separated components

чив полное соответствие красителей цвету фильтров при трёхцветном процессе.

Просматривая цветные позитивы нашей двухцветки и в Госфмольмофонде и РГАКФД, у меня постоянно возникал вопрос: почему мы читаем свидетельства очевидцев об успехах советских цветников и высоком качестве цветопередачи в пределах возможностей двухцветного синтеза, и в то же время видим жухлые, грязные цвета красного спектра, относительно синий, и относительно зелёный цвет на кадрах сохранившихся копий двухцветки.

Кадр из двухцветного фильма «Майская ночь» (1940). Слева оригинальный цвет кадра, справа цвет кадра после выцветания фуксина
Frame from a two-color film "May Night" (1940). On the left the original color of the frame to the right frame color fading after magenta

Повторю своё утверждение, превратив его в вопрос: Почему в негативе – есть, а в позитиве – нет? А может, по-другому поставить этот вопрос – куда-то делся цвет, который сначала был на копии?

Напомню, что каждый комплект BiPack имел своё цветоделение на конкретные зоны спектра и, соответственно, требовал соответствующих комплектов виражей дополнительных цветов для получения приемлемой цветной копии. Выше говорилось, что в СССР в двухцветке, как правило, использовался комплект BiPack Agfa с цветоделением на красно-оранжевую и сине-зелёную составляющие. Следовательно, для вирирования Dipo Film была необходима пара виражей из дополнительных цветов: сине-зелёное вирировалась в красно-оранжевый цвет, красно-оранжевое – в сине-зелёный цвет. Если с сине-зелёным виражём всё понятно – это вирирование в одном из растворов, так называемых железных растворов, дающих зелёный, синий или циановый (строго противоположный красному) цвет. То с виражём «красного» цвета не всё так просто. Для вирирования сине-зелёной стороны дипофильма, в основном, использовался урановый вираж, но урановый краситель, строго говоря, был не красным, а коричневым, и естественно, не мог дать правильный красный цвет. Поэтому перед обработкой урановым виражём эта сторона плёнки проходит через первую красящую ванну, которая даёт второму изображению более чистый красный цвет. Вот в этой самой ванне, точнее – её красителе, и заключена разгадка тайны «грязного» красного цвета, вернее, его отсутствия на сохранившихся позитивных копиях.

Главными компонентами этого первого красного красителя были Фуксин и Аурамин. Фуксин, из-за невысокой стойкости к свету и выцветания под его действием, «вышел в тираж». Первыми на малую светопрочность фуксина обратили внимание в текстильной промышленности.

А в качестве компонента виража его перестали применять при переходе на многослойный негативно-позитивный цветной процесс. В выцветании фуксина и кроется ответ на вопрос: «куда делся красный цвет?». В цветных копиях двухцветных фильмов красный цвет достаточной чистоты и насыщенности был, но был недолго – до полного выцветания фуксина, после чего изображение красных цветов становилось коричневым. Следовательно, у нас нет никаких оснований рассматривать цвет в сохранившихся двухцветных позитивах как аутентичный оригинальному и могущий служить отправной точкой для сверки цвета при восстановлении фильмов.

Почему у Окуневской красные губы?

А какие они, собственно, должны быть? Николай Васильевич Гоголь на сей счёт указаний не дал. Вот описания портрета панночки: «… наперёд белый локоть выставился в окно, потом выглянула приветливая головка с блестящими очами, тихо светившими сквозь тёмно-русые волны волос…», «… Длинные ресницы её были полуопущены на глаза. Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прекрасна!», «… лицо её как-то чудно засветилось и засияло». Про губы ни слова.

Гоголь пишет: «Сердце его разом забилось»/…/«Какую-то сладкую тишину и раздолье ощутил Левко в своём сердце». Думаю, что всё это произошло с героем при виде левого портрета героини.

Оператору-постановщику Николаю Кульчитскому, на мой взгляд, удался цветной портрет панночки. Вазелиновый фильтр создал бледность, загадочность и в то же время живую привлекательную картинку. Имея большой опыт работы и в документальном, и в игровом кино, зная на опыте особенности свето- и цветопередачи, Н. Кульчитский прекрасно понимал, что у него в конечном итоге получится. Для него было бы намного проще заказать для актрисы мертвецки-бледный монохромный грим с чёрными или зелёными губами, нежели потом возиться с цветокоррекцией при печати копий, превращая живое тело в тело покойника.

«Вот как мало нужно полагаться на людские толки, – подумал он про себя. – Дом новёхонький; краски живы, как будто сегодня он выкрашен. Тут живёт кто-нибудь». Этой цитатой из «Майской ночи» Николая Васильевича Гоголя я хотел бы закончить свои размышления об аутентичности при восстановлении цветных фильмов. ■

Кадр из фильма «Майская ночь» (1940). Восстановленный вариант (слева) и цветной нитропозитив 1941 г.
Frame from the film "May Night" (1940). Restored version (left) and color nitropozitiv 1941

Кадр из фильма «Майская ночь» (1940). Восстановленный вариант (слева) и цветной нитропозитив 1941 г.
Frame from the film "May Night" (1940). Restored version (left) and color nitropozitiv 1941