

Ц В Е Т В К И Н О

Николай ТАРАБУКИН

Когда заходит речь о цветном кино, обычно прибавляют слово «проблема»: проблема цвета, проблема цветной пленки и т. п. В самом деле, в настоящее время это еще «проблема» и весьма серьезная как технически, так и эстетически.

Цветное кино, родившись на свет, быстро растет, освобождается от наивностей и пытается поднять уровень своего художественного вкуса. Об этом говорят достижения цветного кино, которые составляют реальность сего дня.

Первые цветные фильмы «постановкой вопроса» напоминают ранние картины немого кино, а также начальные пробы звуковой кинематографии. Во всех трех случаях задача сводилась сначала к чепосредственному показу движения как такового, затем звука и, наконец, цвета.

При рождении немого кино съемка движущегося экипажа уже удивляла зрителя, ибо он впервые видел на экране кинетическую фотографию. При появлении цветных фильмов зрителя хотели поразить яркостью красных, зеленых, черных, желтых атласных тканей, блестящих на свету, как это было в «Кукариче», где все задачи сводились к низкой демонстрации цвета в его движении на экране.

В этот период «примитива» в истории цветного кино усилия были направлены преимущественно на разработку технических вопросов цветной съемки и печати. Эстетика колорита тогда еще не возникла в сознании деятелей кинокомпаний.

От этого раннего этапа в истории цветных фильмов и до сих пор остаются следы в картинах, создаваемых сегодня. Кажется, нет ни одной цветной картины, где бы огонь (пожар, котел, пламя свечи и т. п.) не использовался как цвето-световой эффект («Багдадский вор», «Бэмби», «Барабаны в долине Могаук» и пр.).

Второй этап в истории цветного кино характеризуется натуралистическим воспроизведением реальной действительности. В это время появилось немало цветных «географических» фильмов. Но натуралистичная съемка показала, что цветной фильм, изображающий

например, ботанический сад, дает очень условную, следовательно, в известной мере искаженную передачу реальной действительности. объясняется это тем, что трехцветная печать в силу технической упрощенности не в состоянии отразить сложность колористических градаций природы. Грубость изображения на экране цветового покрова природы обуславливается еще и тем, что «трехцветка» пока беспомощна создать ощущение воздушной дымки, которая в природе в значительной мере смягчает и в какой-то степени объединяет цвета между собой. На экране цвета приобретают большую локальность, чем это имеет место в природе и, словно обособливаясь, мелькают, как пятна, перед глазами зрителя. Многие американские картины раздражают глаз шестротой и несвязностью цветных бликов, сменяющих друг друга, как в калейдоскопе. Кроме того фактура цветного фильма выглядит «полированной», картина «лосится», от чего цвет кажется еще более резким и жестким. Несмотря на натурализм задача средств выражения оказалась в некоторой мере «условными».

В третьем этапе развития цветного кино возник вопрос об эстетике полихромного фильма. Решения чаще всего были малоудовлетворительными. Цветовые сочетания отличались банальностью, напоминая раскрашенные олеографии или «лакированные» цветные открытки с изображением берегов Южного Крыма. Отсутствие акуса к цвету губчко эти фильмы.

Наконец, цветное кино вступило в новую стадию развития, которую оно и переживает в настоящее время. Художник осознал, что необходимо полихромию цвета привести к живописному единству. Внимание было направлено не на цвет в его непосредственной данности (локальности), даже не на сочетания цветов, а на создание тональной гаммы, где отдельные цвета растворяются в колористическом целом. Кино вступило в стадию колоризма. Несомненно, что «Багдадский вор» А. Корда, «Бэмби» У. Диснея, «Барабаны в долине Могаук» Джона Форда и ряд других фильмов последних лет

решали эту живописную задачу. Но лишь отдельные куски в этих фильмах давали впечатление колористической спаянности, вся же картина оставалась в цвете разнобойной. Лучшими достижениями на этом пути были мультипликации Диснея ранней поры, чего нельзя сказать о «Бэмби», где лишь в отдельных местах удачно построена колористическая гамма.

Советский цветной фильм «Каменный цветок» режиссера Александра Птушко, признанный лучшим цветным фильмом из показанных на международном кинофестивале в Каннах (Франция), можно считать одним из живописных в репертуаре кино сегодняшнего дня. В отношении колористического единства этот фильм опередил многое из того, что было сделано трехцветной печатью.

Без сомнения, способ применения многослойной пленки, использованный в фильме «Каменный цветок», значительно облегчил решение задачи колорита.

Картина «Каменный цветок» выдержана в темноватой коричнево-серебристой гамме в первой своей части; в ярких, пестрых, крикливых красках — в эпизодах центральной части фильма; в феерически блестящих, переливающихся, как бы перламутровых тонах, — в последней части картины. Так задуманная «мелодика» колорита образует сложную кривую ритма цветовой структуры фильма и вполне соответствует развитию сюжетной линии сценария.

«Каменный цветок» — фильм живописный в том смысле, как понимается этот термин в истории живописи. Картина выдержана в определенной тональности, которая служит средством выражения как идейного, так и сюжетного содержания произведения. Фильм подчиняет полихромию цвета ведущему тону, который и составляет «мелодику» каждой отдельно взятой части.

Колорит фильма восходит к традициям русской живописи. Подобно итальянскому, французскому, фламандскому, голландскому изобразительному искусству, обладающему своими национальными колористиче-

скими особенностями, и в истории русской живописи может быть отмечена замытность колорита.

Первая часть картины «Каменный цветок» выдержана в «сурковских» тонах. Сурков один из тех русских художников, колорит которого корнями своими уходит в недра народной жизни. Отдельные моменты фильма, как, например, свет, проникающий через маленькое оконце внутрь избы; горящая, как рубин, лампада перед старинными образами; куски интерьера бревенчатой низкой избы воспринимаются, как «цитаты» из сурковского «Меншикова». Эта часть фильма наиболее интересно сделана. Не в пример предшествующим русским и иностранным цветным кинокартинам авторам «Каменного цветка» удалось создать тональную гамму, выдержанную очень цельно. В истории русской цветной кинематографии фильм впервые зазвучал как единое живописное целое, показав, что неудачи цветных кино картин не столько результат несовершенства техники цветных съемок и цветной печати, сколько отсутствия чутья к колориту.

Центральная часть фильма звучит в цветовом мажоре. Сурковская сдержанная и субординированная тональная гамма сменяется в сценах ярмарки, свадьбы, танцев интенсивно насыщенным цветами, играющими радостными блесками на свету. Интерьер уступает место пленэр. Цветовые пятна, быстро мелькающие, но столько соподчинены, сколько сопоставлены, координированы между собой. Цвет движется акордами. Цвето-световая структура этой части фильма вполне выражает сюжетную канву сценария на данном этапе его развития. И здесь авторы фильма исходят из традиции русской живописи, из звонкой цветовой гаммы Рябушкина, Малевича, Кустодиева.

Последняя часть фильма, где герой попадает в сказочное царство фенов, которая ведет его через красочно-вибрирующие лабиринты к каменному цветку, выдержана в новой тональности, где цвет приобретает, так сказать, «кристаллическую» структуру. Он дробится и играет, словно гравийный драгоценный камень.

Но надо откровенно признать, что эта феерическая часть фильма далеко не везде на высоте требовательного вкуса. В ряде мест колорит дает впечатление не богатства и фантастической роскоши, а дешевой бутафории. Объясняется это, быть может, тем, что в данном случае художники фильма взяли из сокровищницы русской живописи не те образцы, которые подсказали бы им достойное в вкусовом отношении направление. Тональную гамму для последней части мог верно указать Врубель, с его фантастикой цвета (например, «Раковина»), выдержанной на высоте большого вкуса. Но равняться по Врубелю авторам фильма не удалось.

Жанровые куски в начале картины и жанровые концовки в ее finale — наиболее тусклые и глухие по цвету. Они выпадают из общей живописной структуры картины. Между тем их можно было бы связать в органическое целое со всей цветовой гаммой фильма, если и для них в истории живописи подыскать более удачные в тональном отношении прототипы, направив поиски в сторону, например, Архипова или Коровина.

Так решена цветовая композиция картины. Перед вами произведение, в котором колорит построен на определенной ведущей и все подчиняющей себе тональности, а не на смене цветовых пятен. Не цвет, а тон определяет колористическую структуру картины. В историю советской кинематографии «Каменный цветок» войдет как веха, определяющая перелом в эстетике цветного кино. «Каменный цветок» послужит отправной датой, от которой будут начинать историю колоризма в русской кинематографии. Несомненно, на этом пути в ближайшее же время появятся новые достижения, которые опередят то, что создал коллектив под режиссерством А. Птушко, но историческая роль фильма не должна быть недооценена.

Пока цветное кино находится в стадии формирования и роста, оглядки на живопись, вплоть до заимствований, неизбежны. Так было с немым кино в отношении композиционных приемов. Теперь монохромное кино выработало свои собственные принципы построения кадра и почти не заимствует у живописи. То же со временем произойдет и с цветным кино. Обращаясь сейчас за камертоном к живописи, оно обретет в дальнейшем свои методы формирования колорита, ибо, несомненно, что у живописи и кино больше различий, нежели сходства.

Прежде всего в кино пространство, предметы и свет реальны, а не иллюзорны, как в живописи. Эти свойства киноискусства особенно ощущаются в полихромном фильме, где даже перспектива приобретает несколько иную структуру, нежели в монохромном кино. Реальный свет в кино высветляет цвета, усиливает их раздражающие свойства и действует на глаз сильнее, чем в черно-белом фильме. В цветном кино возникает проблема о взаимоотношении цвета и реального света, отсутствующая в живописи и в какой-то мере имеющая место лишь в витражах. Сила света в цветной кинокартине, видимо, должна быть слабее, чем в монохромном кино. Эта особенность цветных съемок была принята во внимание в картине «Каменный цветок». Свет дан приглушенным. Его можно было умело регулировать, ибо он всегда искусственный, так как вся картина снята в павильоне. Колорит сдержанный, преобладает не цвет, а

тон, что придает фактуре фильма мягкость и выделяет его из большинства цветных картин, бывших по глазам крикливостью и жесткостью мазков цвета, усиленного чрезмерно ярким освещением.

Еще одна особенность, отличающая кино от живописи: цвет в кино находится в движении. При наличии быстрых темпов, внутрикадрового движения или панорамных съемок глаз не успевает последовательно реагировать на потоки цвета. Полихромное кино требует решения новой, отсутствующей в монохромных фильмах задачи: адаптация зрения, то есть приспособляемости глаза к смене цветовых пятен. Необходимость не сколько замедленных темпов движения была учтена в фильме «Каменный цветок», поэтому в нем почти отсутствуют, так сказать, «смазанные» места, которых немало, например, в картине Форда «Барабаны в долине Могаук», и которые создают неприятную «рябь» в глазу у зрителя, нарушая четкость изобразительной формы. Замедленные темпы движения устраняют эти дефекты.

Из сопоставлений фильма «Каменный цветок» с русской живописью, которой, несомненно, руководились авторы кинокартины в их выборе тональной гаммы, явствует, что в фильме использовано колористическое наследство русского изобразительного искусства и что это произведение советской кинематографии продолжает национальные традиции русской художественной культуры.

Эти качества фильма и определили его большую победу на международном кинофестивале в Каннах в сентябре 1946 года, где фильм получил первую международную премию за

Живописная выразительность фильма повысила его изобразительную сторону. Хотя сюжет фильма незамысловат и растянут, картина смотрится с вниманием и именно «смотрится» как произведение изобразительного искусства, а не «читается» как роман. Усиление зрительного момента надо отнести, несомненно, за счет колорита картины. Зритель идет не калейдоскоп цвета: он увлечен осмысленным построением тональной гаммы и ее ритмическим развитием. После просмотра фильма остаются прежде всего колористические впечатления, которые и запоминаются как зрительные.

Цветные фильмы помогут кино вновь обрести язык изобразительного искусства, в значительной мере утерянный в звуковых картинах, запоминающихся преимущественно сюжетной стороны. Кино вместе с цветом снова, как это было в «немом» его периоде, приблизится к изобразительным искусствам, вовлечь их многообразный опыт и обогатив им свои выразительные возможности.