

УДК 791.6

Моженко Микола Володимирович
старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
mozhenko@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНОЛОГІЙ КОЛЬОРОКОРЕКЦІЇ В КІНО ТА НА ТБ

Мета роботи. Здійснити аналіз функцій кольорокорекції в кіно та на телебаченні в системі організації візуального рішення аудіовізуальних творів, виявити особливості її застосування в різних фільмах та визначити способи її реалізації за допомогою комп'ютерних програм для кольорокорекції. **Методологія дослідження** передбачає застосування візуального аналізу фільмів, що дозволить перейти до розуміння основних функції кольорокорекції в сучасних аудіовізуальних творах. **Наукова новизна** дослідження в тому, що практично вперше проаналізовано зв'язок розвитку технологій кольорокорекції з творчими колористичними рішеннями, а також розглянуті основні принципи роботи і використання програм для кольорокорекції та описано процес виконання комп'ютерної кольорокорекції. **Висновки.** Вдаючись до кольорокорекції режисер та колорист повинні подбати про те, щоб глядач зрозумів їх творчий задум. Колір привносить певні емоційні й смислові асоціації в зображення. Колір може використовуватись як ілюстративно, так і творчо, як драматургічний елемент і як візуальний символ. Еволюція технологій кольорокорекції пройшла шлях від простого віражування кіноплівки і електронної корекції відео до сучасних комп'ютерних програм кольорокорекції, які надають режисерові та колористу практично необмежені можливості для творчості. Таким чином, аналіз розвитку технологій кольорокорекції дозволив автору статті проаналізувати їх вплив на творчі рішення кіномитців, що має суттєве значення для практики візуального вирішення кінофільму.

Ключові слова: кольорокорекція, грейдинг, віражування, колоризація.

Моженко Николай Владимирович, старший преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина

Эволюция технологий цветокоррекции в кино и на ТВ

Цель работы. Осуществить анализ функций цветокоррекции в кино и на телевидении в системе организации визуального решения аудиовизуальных произведений, выявить особенности ее применения в различных фильмах и определить способы ее реализации с помощью компьютерных программ для цветокоррекции. **Методология исследования** предполагает применение визуального анализа фильмов, что позволит перейти к пониманию основных функции цветокоррекции в современных аудиовизуальных произведениях. **Научная новизна** исследования состоит в том, что практически впервые

проаналізована зв'язь розвитку технологій цветокоррекції з творчими колористическими рішеннями, а також розглянуті основні принципи роботи і використання програм для цветокоррекції і описан процес виконання комп'ютерної цветокоррекції. **Висновки.** Прибегая до цветокоррекції режиссер і колорист повинні поглядати на те, щоб глядач зрозумів їх творчий задум. Колір привносить певні емоційні і смислові асоціації в зображення. Колір може використовуватися як ілюстративно, так і творчо, як драматургічний елемент і як візуальний символ. Еволюція технологій цветокоррекції пройшла шлях від простого вираження кіноплівки і електронної корекції відео до сучасних комп'ютерних програм цветокоррекції, які надають режиссеру і колористу практично неограничені можливості для творчості. Таким чином, аналіз розвитку технологій цветокоррекції дозволив автору статті проаналізувати їх вплив на творчі рішення кінорежисерів, що має суттєве значення для практики візуального рішення фільму.

Ключові слова: цветокоррекція, грейдинг, вираження, колоризація.

Mozhenko Mykola, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Evolution of color correction technologies in cinematography and on TV

The purpose of the article is to analyze the functions of color correction in cinematography and on television in the system of organizing visual design of audiovisual works, to find out the peculiarities of its use in various films and determine the ways of its implementation with the help of color correction software. **The research methodology** consisted in the application of visual analysis of films, which allowed for understanding the basic functions of color correction in modern audiovisual works. **The scientific novelty of the work** lies in the first attempt to analyze the connection between the development of color correction technologies and creative color design, as well as to consider the basic principles of the work and use of color correction software, and describe the process of computerized color correction. **Conclusions.** Resorting to color correction, the director and the colorist should make sure that the viewer understands their creative idea. Color brings certain emotional and semantic associations into the image. Color can be used both as an illustrative and creative means, a dramatic element or a visual symbol. The evolution of color correction technologies has gone from simple colorization of the film and electronic video correction to modern color correction software, which gives the director and the colorist virtually unlimited opportunities for creativity. Thus, the analysis of the development of color correction technologies allowed the author to analyze their influence on the creative decisions of filmmakers, which is essential for the practice of visual design of the film.

Key words: color correction, grading, colorization.

Вступ. З появою кольорового кіно важливою проблемою стало підтримання високої якості кольоропередачі кінозображення. Останнім часом

значно поліпилась якість зображення не лише в кінотеатрах, а й на екранах домашніх телевізорів, у зв'язку з переходом телебачення на формати високої роздільної здатності HD. Тому на етапі поствиробництва необхідно виконувати кольорокорекцію відзнятого матеріалу як для поліпшення якості та виправлення операторських помилок під час зйомок, так і для створення творчих колористичних рішень. Ось чому прослідкувати еволюцію технологій кольорокорекції від тонування кіноплівки до використання сучасних комп'ютерних програм і відстежити вплив цих технологій на візуальну стилістику аудіовізуальних творів є важливим завданням.

С. Ейзенштейн був одним із перших теоретиків кіно, який в наукових статтях «Колірне кіно», «Перший лист про колір» [7] розглядав колір як важливий інструмент у творчому задумі режисера. Свої думки про роль кольору в кіно український класик О. Довженко виклав у статті «Колір прийшов» [4]. Історія розвитку технологій кольорового кіно досліджувалась у монографії С. Філіпова [6]. М. Ізволів [5] присвятив свою роботу першим експериментам з кінокольором на початку ХХ ст. Серед українських дослідників проблемі кольору в кіно присвячене ґрунтовне дослідження В. Горпенка «Колір» [3], статті про колір та колірне кіно С. Безклубенка [1], Ю. Гармаша та В. Прядка [2]. Практиці використання комп'ютерних програм для кольорокорекції присвячено монографію А. Ван Харкмана [9], а колористичні схеми сучасних фільмів досліджує в своїй статті Р. Лакей [8]. Але в цих творах кольорокорекція майже не розглядалась з точки зору взаємозв'язку розвитку технологій з творчими можливостями, які вони надають режисеру і колористу для втілення свого художнього задуму. Тому наша стаття й акцентує свою увагу саме на цьому аспекті.

Мета статті – дослідити складові функції кольорокорекції в кіно та на телебаченні в організації візуального вирішення фільмів, проаналізувати їх вплив на візуальну естетику фільмів, визначити способи її реалізації в аудіовізуальних творах за допомогою різноманітних технологій.

Виходячи з цього були поставлені конкретні завдання, а саме:

1. Дослідити, як колір творчо використовується в кінофільмах та в іншій аудіовізуальній продукції.
2. Дослідити як зміна технологій кольорокорекції впливала на творчі рішення режисерів.
3. Проаналізувати, які завдання виконують та як функціонують сучасні програми цифрової кольорокорекції.

Виклад основного матеріалу. Важливим творчим і технологічним етапом сучасного поствиробництва є робота з кольором зображення – кольорокорекція, тобто процес внесення певних змін у візуальні параметри відзнятого кіно-, відеоматеріалу, та його поліпшення за допомогою спеціалізованого програмного та апаратного комп'ютерного забезпечення. Інколи використовується ще й термін ґрейдинг (*color grading*) – (*grading* (англ.) – упорядкування, градування, калібрування). Хоча обидва терміни вважаються синонімами, проте фахівці в галузі кольорокорекції (їх називають колористами) вважають, що термін «кольорокорекція» описує процес

виправлення недоліків у зображенні, тоді як процес «грейдингу» – це, насамперед, створення загального візуального стилю фільму.

Як відомо, самі технології фіксації рухомих зображень пройшли 3 етапи – зйомка на кіноплівку, запис на аналогову відеоплівку та збереження зображення в цифровому (дигітальному) вигляді в відеофайлах. Відповідно з цим і технології коригування кольору зображення пройшли три етапи.

На першому етапі для зміни кольорової гамми відзнятого на кіноплівку матеріалу його обробляли за допомогою спеціальних хімічних реактивів. Цей процес отримав назву таймінг (color timing) і відбувався в фотохімічних лабораторіях.

Зображенням з аналогових відео та телекамер можна було маніпулювати з допомогою відеомікшерних пультів, які дозволяли змінювати яскравість та колір аналогового відеосигналу. Матеріал з кіноплівки за допомогою спеціального пристрою – телекіно (telecine) перезаписували на відеоплівку, де вже виконувалися корекція та трансформація зображень.

Сьогодні ж майже вся кіно- та відеопродукція на етапі поствиробництва монтується та обробляється в цифровій формі, з використанням спеціалізованих комп'ютерних програм для монтажу та кольорокорекції.

Якщо поглянути на еволюцію використання колористичних виражальних засобів у кіно, то можна помітити, що кіно ніколи не було «безбарвним», тобто абсолютно чорно-білими. Багато фільмів ще на зорі кінематографу або розмальовували покадрово від руки, або віражували чи тонували, тобто фарбували їх в певний колір. Ще Едісон почав фарбувати свої ролики, а в 1993 р. в кіноархівах була знайдена кольорова версія фантастичного фільму Жоржа Мельєса «Подорож на місяць» (1902), яку теж розфарбовували вручну. Дослідник раннього кіно М. Изолов зазначає, що «в збереженій масі оригіналів ранніх фільмів зовсім нефарбований позитив був дуже рідкісним явищем у порівнянні з фільмами які піддавались кольоровій обробці» [5, с. 66]. Але сучасники колір на кіноекрані наче не помічали. Можливо, це було пов'язане з тим, що фарбування плівки тоді мало довільний характер і не було семантично означене. Різні копії одного й того ж фільму часто фарбувалися в різний колір. «Наприкінці 1900-х рр. і до середини 1920-х рр. повсюдною була практика вірірування (хімічний процес, при якому в фільмокопії чорне і відтінки сірого перетворюються в відтінки будь-якого кольору) або тонування (рівномірне забарвлення копії в який-небудь колір, в результаті чого біле і світло-сіре перетворюються в відтінки цього кольору) різних сцен у різні кольори в залежності від їх характеру» [6, с. 42].

Найчастіше холодний синій колір віражу відповідав нічним сценам, теплий жовто-помаранчевий – сценам, відзнятим у приміщені. Ранкові сцени тонувались у рожевий, а пожежі – в червоний. Тоді віражування мало ілюстративний характер, як, до речі, і музичний супровід кінострічок. Проте, поступово режисери німого кіно почали творчо використовувати колір. Наприклад, у «Наполеоні» (1927) Абея Ганса три полієкрани, на які проектувався фільм, у фіналі розфарбовуються у 3 кольори французького прапора.

Хрестоматійно відомий розмальований вручну червоний прапор, який піднімається над щоглою в чорно-білому «Броненосці Потьомкіну» (1925)

Сергія Ейзенштейна, потім переріс у кольорові сцени другої частини «Івана Грозного» (1945).

Хоча експерименти з кольором велися майже з самого винаходу кіно, все ж промислове використання кольорового кіно почалося в 30–40 рр. ХХ ст. Однією з найкращих виявилася технологія Техніколор, яка дозволила отримувати дуже яскраві й насичені кольори на кіноекрані. На перших етапах використання кольору в кіно подекуди перетворювалось на справжнє «буяння кольорів». Критикуючи такий підхід Олександр Довженко писав, що «не кількість, а архітектоніка кольору – ось головне завдання кожного майстра кольорового кінофільму» [5, с. 122]. С. Ейзенштейн бачив використання кольору в кіно подібним до музичних лейтмотивів: «Ми дивимось на колір як на елемент загальної драматургії фільму. А за засобами застосування – десь в одних вимірах і застосуванні з музикою» [7, с. 582]. «Доки ми не зуміємо відчувати «лінію» руху кольору крізь фільм, як таку ж лінію, що самостійно розвивається, як і лінію музики, так само пронизуючи хід руху речі і в цілому, нам з кольором в кінематографі робити нічого» [7, с. 586].

Ейзенштейн розробив теорію колірної кіно, в якій осмислив колір, як могутній виражальний засіб, який не повинен бути пов'язаний тільки з натуральним кольором предмету, а міг використовуватися як самостійний творчий та драматургічний елемент. «Теорія колірної кіно поставила в порядок денний завдання інтегрувати колір до творчо використовуваних засобів виразності, тобто: зробити колір самостійним носієм сюжетних смислів, включити його до поліфонії інших виражальних засобів фільму (поряд з музикою, акторською грою, діалогами тощо), котрі можуть застосовуватися на засадах контрапункту чи співзвучності» [1, с. 188] – відмічає С. Безклубенко.

У радянському та українському кіно серед найвідоміших прикладів творчого використання кольору можна назвати фільм Довженка «Мічурін. Життя в цвіті» (1948), «Тіні забутих предків» (1963) С. Параджанова та його ж «Колір граната» (1968), поява кольорових ікон у фіналі чорно-білого «Андрія Рубльова» (1966) А. Тарковського.

Проте можливості кольорокорекції в кіно обмежувалися технологіями хімічної обробки кіноплівки. Практично неможливо було змінити колір лише одного об'єкта в кадрі – а це задача елементарна для сучасних програм комп'ютерної кольорокорекції. Тому, наприклад, Мікеланджело Антоніоні в «Червоній пустелі» (1964) довелося навіть фарбувати траву та дерева на знімальному майданчику в бажаний для творчого задуму колір.

Поява відеотехнологій значно спростила керування кольором зображення. У телефільмі «Таємниця Обервальду» (1982) Антоніоні вже експериментував з трансформацією кольору в кадрі, використовуючи можливості аналогової відеотехніки. Ми бачимо, як в кімнату вривається зелений вітер, як та частина кадру, куди заходить негативний персонаж стає холодного синього кольору, а головну героїну оточує тепла жовта аура. Конфлікт героїв не лише візуалізується, а й динамічно змінюється, ніби ми бачимо невидимий емоційний ореол навколо них. Режисер Френсіс Форд Коппола та оператор Віторіо Стораро в фільмі «Від усього серця» (1982) також

використали аналогові електронні технології для досягнення різноманітних колористичних ефектів.

Наприкінці 90-х рр. ХХ ст. в кінопоствиробництві настає ера DI – Digital Intermediate (цифровий посередник). DI – це процес конвертації відзнятого на кіноплівку матеріалу в цифрову форму у вигляді файлів Cineon або DPX, для подальшого комп'ютерного монтажу і кольорокорекції. Процес завершується створенням «цифрового негативу», який потім вже остаточно або виводиться знову на кіноплівку з допомогою лазерного принтеру або в цифровому вигляді демонструється в кінотеатрі з допомогою цифрових кінопроекторів.

Технологія DI дозволила не лише контролювати кольорову гамму фільму, а й створювати дуже цікаві ефекти, як, наприклад, у голлівудському фільмі «Плезентвіль» (1998) режисера Гарі Росса. У цьому фільмі, одному з перших, зроблених за технологією DI, в одному кадрі поряд знаходяться як чорно-білі, так і кольорові персонажі. Драматургічно таке сусідство кольору й «безколірності» персонажів візуалізувало здатність героїв на справжні почуття на тлі чорно-білого рутинного життя провінційного містечка. До речі, цей ефект отримав назву «ефект Плезентвіль» і сьогодні досить часто використовують не лише в кіно, а й в рекламі та кліпах.

Інший приклад цікавого застосування такого ефекту продемонстрував режисер Роберт Родрігес у своєму «Місті гріха» (Sin City) (2005) та Sin City 2 (2014). Стилiстично візуальний ряд цих фільмів нагадує чорно-білі графічні комікси з невеликим вкрапленням кольорів, в основному червоного та жовтого. Також подібний ефект використано в фільмі Стівена Спілберга «Список Шиндлера» (1993), де червоне пальто маленької дівчинки виразно контрастує з чорно-білим натовпом німецьких солдат. Брати Коени, в фільмі «О, брате, де ти?» (2000), за допомогою технології DI досягли вражаючих колористичних ефектів переходів чорно-білого зображення в колір.

У кіно для показу «флеш беків» традиційно застосовували чорно-біле зображення або сепію. Сьогодні ж для означення подій минулого часу часто використовують технологію Bleach Bypass (відбілювання), яка створює ефект вицвілого зображення, як в «Спасінні рядового Райана» (1998) С.Спілберга.

Цікаве використання кольорової гами для передачі образу певної епохи можна побачити, наприклад, у фільмі «Авіатор» (2004) Мартіна Скорсезе. Режисер показав зміну часу подій, зображених у фільмі, через зміну колористичної гамми зображення, яке досить точно відповідало еволюції плівки Техніколор. Так, події в фільмі до 1933 р. стилізовані під двоколірну плівку Technicolor 2 Strip, а те, що відбувається після 1933 р. знято вже під триколірну плівку Technicolor 3 Strip – адже саме тоді й була винайдена ця технологія.

Також інколи виконують «психоділічне» розфарбування зображення незвичними кольорами – як в фіналі «Космічної Одисеї 2001 року» (1968) режисера Стенлі Кубрика чи в багатьох відеокліпах.

Нещодавно в кольорокорекції з'явився новий напрямок – «кологізація», тобто розфарбування старих чорно-білих стрічок у колір, яка викликає досить багато справедливих нарікань, адже більшість тих стрічок створювались саме з розрахунку на чорно-білу гаму зображення.

Отже, які ж основні функції кольорокорекції? Алексіс Ван Харкман визначає шість основних завдань кольорокорекції та грейдингу [9, с. 18–20]:

- 1) корекція помилок у передачі кольору та в експозиції зображення;
- 2) ключові елементи зображення повинні виглядати саме такими, якими ми їх звикли бачити – людське обличчя та шкіра повинні мати натуральний відтінок;
- 3) вирівнювання кольوروبалансу сусідніх кадрів або приведення відзнятих сцен, так би мовити, до єдиного «колірного знаменника». Для цієї операції колористи використовують термін *color match*;
- 4) створення візуальних стилів зображення (*Looks*);
- 5) надання зображенню просторової глибини;
- 6) дотримання стандартів якості кінозображення та телемовлення.

Для кольорокорекції відеофайлів використовують таке програмне забезпечення:

- 1) спеціалізовані програми для кольорокорекції (*Apple Color*, *Adobe SpeedGrade*, *Blackmagic DaVinci Resolve*, *Assimilate Scratch*, *FilmLight Baselight*, *Autodesk Lustre*);
- 2) модулі кольорокорекції, вбудовані в програми відеомонтажу та композитингу (*Adobe Premiere Pro*, *Apple Final Cut Pro X*, *Avid Media Composer*, *Adobe AfterEffects*);
- 3) сторонні (*third-party*) плагіни для кольорокорекції (*Red Giant Magic Bullet Looks*, *Mojo*, *Colorista*, *Color Finale*, *Film Converter*, *Color Finesse Synthetic Aperture* та ін.).

Хоча модуль для кольорокорекції є практично в кожній сучасній програмі відеомонтажу або композитингу, проте для професійної й точної роботи з кольором можливостей цих програм часто виявляється замало. Досить потужна вбудована кольорокорекція є в *Adobe Premiere Pro* (модуль *Lumetri Color*) та в *Apple Final Cut Pro X*. Для більш серйозної роботи з кольором зображення потрібні або спеціальні плагіни, або ж, особливо для матеріалу, який потребує витончених колористичних рішень (кінофільми, рекламні ролики, музичні відеокліпи), – спеціалізовані програми кольорокорекції (*Apple Color*, *Adobe SpeedGrade*, *DaVinci Resolve* та ін.).

Зазвичай, колористичне вирішення фільму закладається ще на етапі режисерського задуму, втілюється під час зйомок з допомогою оператора та художника-постановника, а вже на етапі поствиробництва після монтажу відшліфовується в програмах кольорокорекції. Під час кольорокорекції також використовують спеціальні контрольні панелі, які дозволяють набагато комфортніше виконувати саму корекцію.

Розглянемо процес комп'ютерної кольорокорекції на прикладі *BlackMagic DaVinci Resolve* – безумовно найбільш популярної на сьогодні програми кольорокорекції. Існують як безкоштовна версія *DaVinci Resolve* з трохи урізаним функціоналом, так і *DaVinci Resolve Studio* з більш розширеними можливостями. Остання, 14 версія програми має декілька робочих модулів:

- 1) *Media* – послугове для роботи з медіа-контентом;

2) Edit – це вбудована монтажна програма рівня Apple Final Cut Pro всередині програми кольорокорекції;

3) Color – основний модуль, де саме й відбувається кольорокорекція. Структурною одиницею процесу є нода (node) – «вузол». За допомогою нод процес кольорокорекції можна представити у вигляді «дерева», яке схематично зображає процес грейдингу. Кожна окрема нода може відповідати окремій корекції, а можна кілька корекцій виконувати в одній ноді;

4) Fairlight – новий модуль для роботи з багатоканальним звуком;

5) Deliver – останній модуль, де відбувається фінальний прорахунок (рендерінг) проекту, та його експорт в програми монтажу чи соціальну мережу.

Для контролю за рівнем відеосигналу яскравості та колірності в програмах кольорокорекції використовують 4 різновиди контролюючих приладів (scopes):

1) Y waveform – послуговує для контролю за яскравістю сигналу;

2) RGB parade – демонструє рівні трьох складових колірних сигналів RGB, послуговує для коригування кольорового відтінку (color cast);

3) Vectorscope – послуговує для відстеження кольорової складової відеосигналу;

4) Histogram – показує кількість пікселів різної яскравості в зображенні.

Для регулювання візуальних параметрів зображення в програмах кольорокорекції використовують як «колірні колеса» (color wheel), які дозволяють надати зображенню певного відтінку, так і «криві» (curves), які графічно регулюють співвідношення вхідного та вихідного відеосигналу. Регулювання відбувається як для всього відеосигналу (master), так і для окремих діапазонів яскравості – в тінях (shadow), найяскравіших ділянках (highlights) та в ділянках з нормальною яскравістю (midtone). Розрізняють два етапи кольорокорекції – первинну (Primary Color Correction), коли коригується зображення всього кадру та вторинну (Secondary Color Correction), коли корекція застосовується лише до певних об'єктів в кадрі, шляхом виділення їх за допомогою масок – наприклад, неба, трави, чи однокольорових об'єктів для створення того ж «ефекту Плезентвіль». Маски бувають двох різновидів – векторні (на основі геометричних фігур – прямокутника, овалу чи кривих Безьє з довільною формою) та растрові (виділяються пікселі зображення однакового кольору або невеликого кольорового діапазону). Якщо об'єкт, який виділений векторними масками, рухається, то тоді використовують трекер, який прив'язує маску до об'єкту і переміщує маску разом з ним.

Самі корекції можна зберігати як всередині програми, у вигляді Versions чи Stills, так і експортувати в інші програми кольорокорекції чи монтажу за допомогою LUT (Look Up Tables) – таблиць для конвертації одного кольорового простору в інший. LUT бувають технічні, які імітують певні камери чи кіноплівки і творчі, що нагадують своєрідний світлофільтр, який можна застосовувати для надання зображенню певного візуального стилю.

Отже, DaVinci Resolve – це не лише програма кольорокорекції, а, за своєю суттю, вже програма фінішингу, тобто в ній можна виконувати не лише кольорокорекцію, а й повноцінний монтаж відео та звуку.

Колір в кіно може мати певне емоційний підтекст. Розрізняють теплі кольори – червоний, жовтий, помаранчевий (кольори сонячних відтінків) та холодні – сині, фіолетові. Існує багато теорій, які обґрунтовують певне емоційне і культурологічне значення того чи іншого кольору [2]. Насичений червоний колір, наприклад, часто використовується для підняття емоційної напруги, в той час як синій, навпаки, заспокоює.

У сучасному кіно використовуються кілька колористичних схем [8]:

1) Компліментарна (Complementary). Базується на двох контрастних кольорах, розташованих на протилежних сторонах кольорового кола. Наприклад, червоний і зелений як домінуючі кольори в фільмі «Амелі» (2001) Жан Жака Анно. Сьогодні дуже популярною в голлівудських блокбастерах є кольорова схема «Teal and orange» (лазурний та помаранчевий), як кольори людської шкіри та неба – «Трансформери» (2007) та «Острів» (2005) М. Бея, «Божевільний Макс: дорога люті» (2015) Д. Міллера.

2) Аналогічні кольори (Analogous). Ця схема використовує кольори, зазвичай неконтрастні, розташовані поруч на кольоровому колі – наприклад, жовто-зелена гамма в «Дитя людське» (2006) А. Куарона.

3) Тріади (Triadic). Формуються з трьох кольорів, рівновіддалених один від одного на кольоровому колі. Один колір домінує, інші відтіняють його. Наприклад, у фільмі «Божевільний П'єро» (1964) Жан-Люка Годара використовується тріада з синього, червоного та жовтого кольорів.

4) Розщеплені доповнюючі кольори (Split-complimentary). Дуже схожа на компліментарні кольори, але замість використання одного протилежного базовому кольору, використовуються два сусідніх кольори. Контраст зменшується в порівнянні з компліментарною схемою. У фільмі «Після прочитання спалити» (2008) братів Коенів основні кольори – червоний, зелений, лазурний.

5) Тетради (Tetradic). Тетради складаються з 4 кольорів, які представляють дві компліментарні пари, в яких, проте, один колір домінує – «Мамма міа!» (2008) Ф. Лойда, «Магнолія» (1999) П. Андерсона.

6) Монохромний (Monochromatic). У цій схемі використовуються відтінки практично одного кольору. У «Матриці» (1999) братів Вачовських це є відтінки зеленого, який нагадує колір комп'ютерних моніторів і уособлює віртуальний світ Матриці. У фільмах Веса Андерсона «Королівство повного місяця» (2012) – кольорова гамма побудована на відтінках жовто-зеленого, а в «Гранд Готелі Будапешт» (2014) – рожевого. Ця схема чимось нагадує тонування зображення в німому кіно.

Звичайно, деякі режисери інколи вибирають і нестандартні колористичні рішення для своїх фільмів, як в тому ж «Місті Гріха» чи «Плезентвілі».

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше проаналізовано зв'язок розвитку технологій кольорокорекції з творчими колористичними рішеннями, а також основні принципи роботи і використання програм для кольорокорекції та описано процес виконання комп'ютерної кольорокорекції.

Висновки. З вище викладеного матеріалу можна зробити наступні висновки.

Засоби кольорокорекції в кіно та на телебаченні пройшли еволюцію від простого віражування кінозображення і ручного розмалювання кадрів на кіноплівці через електронну корекцію відеозображень до можливості практично попиксельної кольорокорекції за допомогою сучасних комп'ютерних програм. Отже, використання комп'ютерних програм у процесі кольорокорекції та грайдингу дозволяє кіномитцям значно розширити свої творчі можливості, роблячи колір повністю підвладним майстру для створення власного візуального стилю, надаючи йому таку ж творчу свободу в роботі з кольором, яку до цього мали лише живописці.

Список використаних джерел

1. Безклубенко С. Д. Український енциклопедичний кінословник. Т. 1. Основні терміни та поняття / С. Д. Безклубенко, О. Г. Рутковський. – Київ : КНУКіМ, 2006. – 500 с.
2. Гармаш Ю. Т. Від кольорової символіки до драматургії кольору в екранних мистецтвах / Ю. Т. Гармаш, О. М. Прядко // Культура і сучасність : альм. – Київ : Міленіум, 2017. – № 1. – С.36–41
3. Горпенко В. Г. Колір / В. Г. Горпенко. – Київ : КІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 1995. – Ч. 1/2. – 124 с.
4. Довженко О. П. Твори. В 5 т. Т.4 / О. П. Довженко. – Київ : Дніпро. 1984. – 351 с.
5. Изволов Н. А. Феномен кино / Н. А. Изволов. – Москва : Материк, 2005. – 164 с.
6. Филлипов С. А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. А. Филиппов. – Москва : Клуб «Альма Анима» 2005. – 207 с.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6. т. Т. 3 / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство. 1964.– 672 с.
8. Lackey, R. 5 Common Film Color Schemes – Learning Cinematic Color Design. [Electronic resource] / R. Lackey. – Mode of access: <https://www.cinema5d.com/film-color-schemes-cinematic-color-design/>. – Title from the screen. – Last access 29.01.2018.
9. Van Hurkman, Alexis. Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema, Second Edition / Alexis van Hurkman. – Peachpit Press, 2014. – 644 с.

References

1. Bezklubenko, S., Rutkovskiy, O. (2006). *Ukrainian Encyclopedic Dictionary*. Vol. 1. Basic terms and concepts. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts
2. Harmash, Yu., Priadko, O. (2017). *From color symbols to the drama of color in screen arts*. Kyiv: Millenium.
3. Horpenko, V. (1995). *Color*. Kyiv: Kyiv National I. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University.
4. Dovzhenko, O. (1984). *Works*. In vol. 5. Vol. 4. Kyiv: Dnipro.
5. Izvolov, N. (2005). *The phenomenon of cinema*. Moscow: Materik [in Russian].

6. Filipov, S. (2005). *Film language and history*. In vol. 6. vol.3. Moscow: Klub «Al'ma Anima».
7. Eisenstein, S. (1964). *Selected Works*. In vol.6. vol. 3. Moscow: Iskusstvo.
8. Lackey, Richard. (2018). 5 Common Film Color Schemes – Learning Cinematic Color Design. Available at: <<https://www.cinema5d.com/film-color-schemes-cinematic-color-design/>> [Accessed 29 January 2018].
9. Alexis Van Hurkman, (2014). *Color Correction Handbook*.

© Моженко М. В., 2017

УДК 791.229.2(477)“2004/2005”

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна
Заслужений працівник культури України, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
film_editor@ukr.net

МИСТЕЦЬКІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКИ

Мета дослідження. У статті розглянуто документальні фільми Української студії хронікально-документальних фільмів 2004–2005 рр., які аналізуються в контексті розвитку жанрів у сучасній українській кінодокументалістиці. Метою дослідження є виявлення взаємовпливу різних мистецьких жанрів, поєднаних у документальних екранних творах. У зв'язку з цим, у статті подано опис соціокультурної атмосфери та її вплив на основні тенденції, виявлені у фільмах студії «Укркінохроніка» зазначеного періоду. **Методологія дослідження** базується на проведенні контекстуального методу, що дає змогу проаналізувати кінострічки в площині віддзеркалення суб'єктивної моделі авторського бачення режисерів-документалістів. Це допомагає розглянути кінотвори крізь призму художнього контексту та світоглядних критеріїв сучасної доби. **Предметом дослідження** стали короткометражні фільми режисерів Валентина Васяновича «Проти сонця», Артема Сухарева «Замки України», Володимира Васильєва «Миттєвості Помаранчевої». **Висновки.** Аналізуючи фільми однієї з українських кіностудій, автор подає загальновиражену тенденцію до модифікації жанрів у сучасних документальних фільмах, які досягли рівня справжніх мистецьких творів, що доводить наявність високого рівня художності серед майстрів документального кіно покоління *next*.

Ключові слова: стиль, жанр, документальний фільм, художнє вирішення, авторське кіно, мистецька форма, психологічний арт-хаус, елегія, танка.

Москаленко-Висоцькая Елена Николаевна, заслуженный работник культуры Украины, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина.