

## ЦВЕТНАЯ КИНОСЪЕМКА

Редько А.В.  
«Основы фотографических процессов»  
М, Лань, 1999

С приходом в кинематограф цвета расширились творческие возможности оператора. При этом ни одно качество черно-белого изображения не утратило своего значения. Светотень как в цветном, так и в черно-белом кинематографе служит важнейшим фактором изобразительного решения кинокадра.

Правда, на первых порах становления цветного кино некоторые операторы пытались подменить светотеневой контраст контрастом цветовым. Но эти опыты вскоре были опровергнуты удачными работами советских кинооператоров, сочетавших в своем творчестве яркое светотеневое решение с выразительным построением колорита.

Кинолюбителю, впервые приступающему к цветным съемкам сюжетно связанных между собой сцен, эпизодов и целого фильма, не следует увлекаться только одним фактом цветного изображения. Используя цвет для решения интересных художественных задач, он не должен забывать и о возможностях светотеневого рисунка.

Кинооператору-любителю бывает на первых порах трудно научиться «мыслить цвет в движении». Надо всегда помнить, что в цветном кинематографе впервые в истории изобразительного искусства мы увидели, как свет и цвет начинают «жить» во времени. Цветовые и тональные композиции внутри кинокадра непрерывно движутся; кадры, сменяя друг друга, продолжают это движение во времени и пространстве. Это обязывает не только думать о светоколористическом решении отдельного кадра или сцены, но и учитывать общую цветовую композицию эпизода и фильма в целом. При этом кинооператор может подчинять колорит всего фильма или его части какой-либо задуманной им ограниченной цветовой гамме или, наоборот, прибегать к большим контрастам в цветовых и светотеневых сопоставлениях и т. д.

Из природных световых эффектов кинооператор должен отбирать наиболее интересные, типичные. Это одинаково справедливо для работы как с естественным, так и с искусственным светом.

Если при работе с искусственным светом оператор может по своему усмотрению и вкусу воспроизводить любой желаемый характер освещения, то при съемке на натуре он в значительной степени зависит от постоянно меняющихся световых условий. Изменчивость естественного освещения, зависящая от погоды, времени дня и других причин, усложняет решение изобразительных задач. Особенно сильно это сказывается при цветной съемке.

Для кинолюбителя, впервые снимающего на цветной пленке, полезно вспомнить сведения и: так называемой атмосферной оптики, которые мы приводим на стр. 09—70. Это оградит от ряда неудач, особенно в отношении правильности цветопередачи.

На первых порах начинающий кинолюбитель должен стремиться к правильному воспроизведению цвета объекта съемки, используя для этого все доступные ему технические средства. Правда, и решении художественных задач, как об этом будет сказано ниже, далеко не всегда требуется такое репродуцирование цвета. Но, повторяем, на первых порах освоения техники цветной съемки умение возможно правильное воспроизводить цвет необходимый этап. Только перешагнув через эту ступень, можно свободно пользоваться цветом как выразительным художественным средством.

Основной критерий в оценке правильности цветопередачи - наш глаз, но он, как известно, обладает способностью адаптировать, приспособляться к свету различного цвета, отличающегося от привычного нам «белого» света\*.

\* Под «белым» светом подразумевается использование такого источника, который излучает свет, по своему спектральному

Действие закона «цветового контраста» хорошо известно многим по опыту, когда в

повседневной жизни они оценивают те или иные сочетания цветов. Взаимодействие различных цветов учитывают и при выборе цвета тканей для одежды. При этом говорят, что в одном случае кому-то «идет» розовый цвет, кому-то синий, кого-то бледнит желтый и т. п. Переводя это на язык цветоведения, можно сказать, что, например, желтый цвет вызывает на соседнем участке кожи лиловатые оттенки и может придавать ей мертвенный, неприятный для глаз оттенок. Подобный эффект вызывает ярко-красный цвет, придающий лицу зеленоватые оттенки, и т. п. Совершенно так же, подбирая цвет обоев к цвету драпировок или цвет галстука к цвету костюма и рубашки, мы все время имеем дело с явлением и законами одновременного, последовательного и смешанного цветного контраста.

Явление это вызывается цветовым утомлением глаза долгим созерцанием одного цвета, вследствие которого в глазу возникает кажущийся образ цвета, дополнительный к наблюдаемому. Так, например, белая бумага, на которой лежит желтый лимон, кажется нам лиловой, а та же самая бумага, если мы положим на нее красное яблоко, покажется нам зеленоватой, гипсовая фигура на фоне зеленой стены будет казаться розоватой с зелеными тенями. Практический вывод из этого закона следующий: одни из взаимодополняющих цветов, находящихся рядом, подчеркивает насыщенность другого. Лимон на синей или лиловой скатерти кажется еще более желтым, а синяя материя от находящегося рядом лимона - более синей. Все эти явления цветового восприятия легко проверить в повседневной жизни.

Рассмотрим еще один случай. Кинооператор, осветив и сняв лицо человека на ярком цветном фоне, должен перейти на новый кадр. По условиям мизансцены то же лицо должно быть взято более крупно, по уже в ином направлении, по другой съемочной оси, в результате чего оно будет проецироваться на фоне совершенно другого цвета. Человек попадает в различную колористическую обстановку, в различное цветовое окружение. В этом случае следует найти такое оптимальное положение, при котором «колористический распад» будет менее заметен или менее продолжителен по ходу мизансцены.

Действие в снимаемом эпизоде фильма обычно происходит в одном и том же месте, в одной и той же обстановке. Поэтому все изобразительные факторы, и в первую очередь освещение и цвет, должны сохранять единство. Однако встречаются и такие случаи: съемка в каких-либо особых световых условиях, предусмотренных сюжетным ходом эпизода, когда актер попадает в иную обстановку, производится на новом фоне и т. п. Примером такой перемены обстановки может служить съемка человека, выходящего ночью при свете луны из дома, который освещен внутри искусственным светом.

Но в большинстве случаев отдельные кадры, составляющие эпизод, должны иметь единое светоколористическое решение. Кинооператор должен сохранить единый экспозиционный режим как на фигуре, и особенно лице человека, так и на фоне и всех окружающих предметах. Свет, освещающий человека и окружающие его предметы, должен иметь и; кадры в кадр одну и ту же цветность. Такая тщательная работа со светом особенно важна для кинолюбителей, снимающих на обратимой пленке, так как у них нет возможности Последующей цветовой корректировки кадра при печати, как это имеет место при негативно-позитивном цветовом процессе.

Кинолюбитель, используя технические средства цветного кино, должен помнить об их ограниченных возможностях и строжайшим образом соблюдать режим освещения отдельных элементов кадра. Нередко нарушение элементарных технических требований может резко снизить художественное качество цветного изображения. Особенно важно изучить технические данные цветной пленки, на которой будет сниматься фильм.

Цветное кинематографическое изображение, как и черно-белое, можно построить при помощи двух основных видов освещения (или их совокупности), дающих различную характеристику снимаемому объекту:

- 1) свет концентрированный, направленный!, резко выявляющий форму предметов; создавая глубокие тени, он четко обрисовывает контур освещенного объекта;

2) свет рассеянный («заливающий»), создающий в основном мягкую, пластически моделирующую полутень.

В зависимости от примененного вида освещения находятся и тональные соотношения на обрабатываемых светом предметах.

В черно-белом киноизображении оператор располагает только ахроматическими тонами, которые переходами от черного к белому образуют тональную гамму той или иной широты. Эта гамма тем шире, чем больше в ней ступеней, различных полутонов серого цвета. Применением рассеянного освещения достигается широкая тональная гамма; свет направленный, концентрированный создает изображение с узкой тональной гаммой.

Выбрав тот или иной вид освещения черно-белого изображения и определив желаемое направление света, мы тем самым распределяем на поверхности снимаемого предмета светотеневые и тональные пятна.

При цветной киносъемке все это остается в силе, но в общее понятие контраста объекта входит и цветовой контраст. Под этим, как мы знаем, подразумевается наличие в самом объекте тех или иных значительных цветовых различий его поверхностей. Наибольший цветовой контраст, как правило, наблюдается в сопоставлениях взаимодополняющих цветов видимого спектра, таких, как красный с зеленым, оранжевый с синим, желтый с фиолетовым и т. д. Попутно отметим, что наиболее правильно цвет объекта воспроизводится именно при рассеянном свете. Понаблюдайте в туманную погоду (идеальный пример природного рассеянного освещения), как чисто, хотя и чуть ослабление, звучат все краски природы, лица, одежды, если мы смотрим на них вблизи.

Решение световой, светотональной композиции в цветном кинематографе (так же как и черно-белом) - - одна из важнейших задач оператора. Научившись владеть светом, оператор-любитель, работая над цветным киноизображением, имеет в руках сильное средство эмоционального воздействия.

Динамический характер киноискусства требует, чтобы оператор, особенно при цветной съемке, ставил перед собой вопрос: из какого светового решения объект выйдет и в какое придет. «Переход света» (в результате движения объекта съемки или источника света, а может быть, и в результате движения камеры) с переменной одной световой характеристики на другую нередко изменяет и цветовые данные снимаемого объекта.

«Движение света и цвета» мы наблюдаем и в виде тончайшей мимической игры лица актера, при поворотах его головы, особенно на крупном плане, при передвижении актера в кадре относительно источника света, при вхождении актера в свет другого источника, дающего ему уже иную окраску, и т. п.

Представим себе человека, ходящего по комнате при вечернем освещении. Сначала он будет освещен верхним светом от висящей под потолком лампы, затем при переходе к горящему камину пламя осветит его лицо нижним светом. Здесь возможны различные решения, дающие различную эмоциональную окраску. Можно при переходе погрузить актера в темноту, а потом уже осветить нижним светом. Однако в переходной фазе движения человек может быть освещен уходящим светом от верхнего источника света с одновременным появлением на его лице и фигуре нижнего света от камина. В подобных случаях происходит не только изменение характера света, но часто и изменение его цветовой характеристики.

Допустим, что актер, который в нашем примере был освещен пламенем камина оранжево-красного цвета, по дальнейшему ходу мизансцены перейдет к противоположной стене, к окну, в которое пробивается слабый свет луны. От этого его лицо, фигура окрасятся уже в иные, более холодные цвета. Переход из одной цветовой характеристики в другую воспроизведет естественный эффект освещения. В зависимости же от поставленной изобразительно-выразительной задачи светокolorистические решения могут быть различными и по «напряжению» света и цвета и по ритму движения цветных и светотеневых пятен.

Освещая каждый кадр, кинооператор, подобно живописцу, как бы распределяет световые

и колористические «мазки» (пятна), но только не на картинной плоскости, а в реальном (съёмочном) пространстве, располагая разные по цвету и светлоте предметы, действующие лица, выявляя их целиком или только отдельные характерные, типичные детали при помощи белого или цветного освещения.

Погружая в темноту или освещая часть интерьера или фигуры, кинооператор изменяет этим их форму в той части, которая входит в кадр. Придав ту или иную окраску свету, он изменяет этим и существующую окраску предметов.

Поясним это примером. Стены интерьера окрашены в «холодный», сиреневый цвет. Если кинооператор захочет избавиться от «холодных» тонов, он должен применить «теплый», желтоватый свет. При соответствующем подборе осветительных фильтров это даст оранжевый, золотисто-солнечный эффект освещения, причем стена может казаться.

Коричневатого, зеленоватого или красноватого тона в зависимости от цвета и густоты фильтров и других цветовых элементов, входящих в данный кадр.

Этот пример говорит о том, что кинооператор-любитель должен знать и некоторые вопросы цветоведения (цветообразования).

Решая колорит цветного кадра, изменяя цветность и яркость снимаемых объектов, оператор при помощи освещения может управлять цветом в кадре. Известная поговорка современных колористов гласит: «Колебания градации насыщенности для цвета имеют не меньшее значение, чем изгибы для линии». Метод управления цветом (например, элементов интерьера) в ряде практических случаев дает такой эффект, который был бы невозможен даже при перекраске стен в новый цвет. Кинолюбителю, часто работающему в случайной обстановке, нужно учиться пользоваться такими возможностями.

Оператор, изменяя цветность отдельных элементов интерьера при помощи освещения белым или цветным светом, пользуется этим средством для «организации» колорита кадра в нужной ему композиционной тюрме. Эти возможности, правильно, со вкусом использованные оператором, могут быть важной основой изобразительности цветного фильма.

Цветное освещение интерьера и различных предметов скрывает кинооператору большие творческие перспективы, даст возможность по своему замыслу менять цветовые характеристики объекта в процессе съемки. В цветном фильме оператор, учитывая наличие в кадре тех или иных цветных элементов на основе поставленной художественной задачи, по-своему видоизменяет снимаемое пространство, ограниченное рамкой кадра.

Но нужно учитывать, что мы, как правило, ведем монтажную съемку, а светоколористическое решение каждого кадра несет определенное смысловое значение, свой сюжетный «удельный вес». Поэтому каждый раз при построении нового кадра данного эпизода надо его изобразительную форму вновь переосмысливать, переоценивать и, если надо, несколько корректировать освещение.

Поясним это примером. Пусть на общем плане находится ведущий актер, а за ним на некотором расстоянии второй актер. Оптически оба они в этом кадре находятся в зоне резкости. Следующий кадр представит собой укрупнение ведущего актера, второй актер останется в прежней позиции, то есть на некотором расстоянии от ведущего. Примененная оператором оптика покажет второго актера уже нерезко, поскольку в фокусе будет ведущий, а второй расположится за задней границей резко изображаемого пространства. В этом случае, безусловно, потребуются некоторое изменение характера освещения второго актера во втором кадре по сравнению с первым. Эти изменения в подобном случае обычно должны быть направлены в сторону смягчения контраста (баланса яркостей) лица и фигуры актера, находящегося на втором плане. Кроме того, очевидно, возникнет необходимость несколько уменьшить яркость его лица, так как из-за размягченности изображения теряется фактура и даже форма ярко высвеченных светлых объектов.

Кинолюбитель в процессе совершенствования мастерства, особенно в цветном художественном фильме, сможет использовать более тонкие светоколористические

нюансы. В дальнейшем он научится при цветных съемках придавать лицу актера на втором плане более холодные тона, следуя закономерности отступающих и выступающих цветов. Правда, иногда можно и намеренно нарушать эту традицию, решая какие-либо эмоциональные задачи при помощи выразительного цветного изображения.

Оператор может схематически представить себе кинокадр в виде некоторой поверхности, состоящей из участков, различных по светлоте и цвету, самых разнообразных по форме и размерам. Из-за особенностей природы кинематографической изобразительности часть этих участков, передвигаясь в той или иной последовательности, темпе и ритме, создает динамику кинокадра. Такое условное, схематическое разделение поверхности кинокадра на отдельные участки удобно для кинооператора в работе со светом, цветом и композицией.

Это дает возможность прежде всего учитывать экспозицию отдельного участка снимаемого кадра, что в свою очередь позволяет из отдельно и различно проэкспонированных на пленке участков изображения воссоздать стройную композиционную художественную форму. Это также дает возможность сохранить во всех кадрах, составляющих данный эпизод, постоянную («ключевую») яркость на сюжетно важном участке кадра, в большинстве случаев на лице актера.

Выше мы говорили о цветном киноосвещении, при помощи которого оператор может решать различные художественно-изобразительные задачи. Технически получение необходимого «цветного» света достигается применением цветных фильтров на источниках света. Кроме специальных киносъёмочных фильтров для этой цели пригодны и фильтры, используемые на театральных сценах.

Приступая к работе с цветным освещением, необходимо тщательно проверить все имеющиеся фильтры, чтобы при работе правильно оценивать их возможности, степень «цветовой сепарации» каждого из них. Для этого можно сделать ряд снимков какого-либо белого предмета, лучше всего с ровной поверхностью (например, стола, покрытого белой скатертью, или листа белой бумаги), освещая его прибором, на котором при каждом снимке меняются фильтры.

Для получения на снимке одного более сложного оттенка света полезно также попробовать комбинировать по два фильтра: например, оранжевый с желтым, желтый с зеленым, красный с синим и т. д. Затем можно комбинировать по два взаимодополняющих цвета: оранжевый с лиловым, синий с желтым, красный с разными оттенками зеленого и т. п. Это обогатит цветовые представления, ознакомит с практическими свойствами фильтров и цветной пленки и позволит разнообразить световую цветовую палитру.

При черно-белом изображении воспроизведение общих пространственных форм решалось только двумя способами: 1) линейной перспективой и 2) отношениями тонов черно-белой гаммы.

С появлением в кинематографе цвета появилась возможность воспроизведения многокрасочных объектов. Кроме того, отсутствие света, то есть глубокая тень, в цветном изображении «звучит» уже как новый сложный цвет; это обогащает колористические возможности цветного изображения. «Цвет тени» в строгом значении слова почти никогда не бывает черным. Черный цвет возникает в результате отсутствия в объекте всех цветов, например в случае затененного участка объекта, на который совершенно не попадает свет. В этом случае «черный цвет» создается независимо от собственной окраски предмета. Но в природе всякая тень, возникающая из-за отсутствия света от прямого источника, «принимает» на себя освещенности, отражающиеся от окружающих предметов в виде рефлексов, бесконечно разнообразных по цветовому тону и цветовой насыщенности. И это тем заметнее, чем светлее предмет. Полное изолирование предмета или его части от всякого света в реальной действительности встречается очень редко. В искусстве это неизбежно приводит к потере (в той или иной степени) формы и фактуры, характерных для данного предмета, что в свою очередь уменьшает степень правдоподобности изо-

бражаемого предмета.

Поэтому в практике построения цветного киноизображения вопросу освещения теней следует уделять особое внимание, помня, что рефлексы возникают именно в тени, на затененной стороне предметов. Большинство людей, наблюдая краски природы в жизни, обычно не замечают эту освещенность теней, особенно цветным светом, и не воспринимают ее как нечто реально существующее в колорите объекта. Но всякий оператор должен научиться видеть эти цвета и заимствовать у жизни ее гармонию соотношений и своеобразную соподчиненность цветов обязательно в их движении, изменении и т. п.

Переход «цветных масс» из одного состояния в другое, изменение «цветовой балансировки», темпа и ритма — все это должно быть предметом постоянных наблюдений в жизни.

Мы должны одновременно решать художественные и технологические задачи колорита так, чтобы «ритм движения цветов» помогал реалистическому воспроизведению снимаемого предмета в художественно-эмоциональном качестве каждого кадра как звена монтажно-смысловой цепи.

Оператор, освещая предметы, находящиеся в кадре, или выбирая на натуре направление и время съемки по свету, пользуясь подсветкой на натуре при пасмурной и даже солнечной погоде, в числе прочих изобразительных задач решает задачу освещения теней. Если живописец при помощи кисти и красок создает желаемые оттенки, отблески, цветные рефлексы, то кинооператор может воссоздать все это, применяя цветное освещение.

В цветном киноизображении часто очень важно получить чисто черный цвет не только в тенях, но и на освещенных частях объекта (например, черный костюм, рояль и пр.).

Техника получения чисто черного цвета не так проста, как это может показаться на первый взгляд. Казалось бы, что снижение освещенности объекта или уменьшение экспозиции должно действовать благоприятно на образование черного цвета, но в действительности это не так.

В негативно-позитивном процессе при недодержках получить хороший черный цвет обычно не удается. Секрет заключается в том, что для образования на трехслойной пленке глубокого черного цвета необходима достаточно большая экспозиция при печати для всех трех слоев.

Тонкие, мало экспонированные негативы приходится печатать при уменьшенном свете копировального аппарата, с тем чтобы белые и светлые детали объективов получились в позитиве соответственно белыми и светлыми, а не серыми, запечатанными. При малом количестве копировального света черные цвета получаются грязными, просвечивающими и часто с тем или иным цветным оттенком.

Учитывая это, величину экспозиции при цветной съемке следует выбирать достаточно большой, при которой негативы обладали бы достаточно высокими плотностями и требовали при печати сильного света. Так называемые «стеклянные» негативы с совершенно прозрачными тенями в принципе не могут дать хорошего цветовоспроизведения, в частности, хорошего воспроизведения глубокого (бархатистого) черного тона.

Умелое пользование цветными подсветками позволяет кинооператору управлять «балансировкой» цветовых отношений, например, между лицом и черным костюмом и т. д.

Цветное освещение требует сознательной и осторожной работы, иначе в киноизображении получится неоправданная цветовая пестрота. Строить такое освещение надо, исходя из закономерностей светотеневых условий реальной жизни и из поставленной эмоциональной задачи. Так как все закономерности работы над светотенью в черно-белом кинематографе сохраняют свою силу и в цветном фильме, надо внимательно работать с цветным светом, особенно при съемке крупных планов, помня, что изображение человека — это главное содержание реалистического искусства.

Кинолюбитель может приступить к цветным съемкам только после большого опыта работы над черно-белым изображением.

