

СВЕТ В КИНО

Дмитрий Масуренков

Продолжение. Начало в № 1/2013

Обретение возможностей и идей

Период с начала десятых – начала двадцатых годов прошлого века считается временем становления кино как искусства. Именно тогда окончательно утверждается изобразительно-монтажный способ изложения содержания. На смену однокадровому эпизоду, снятому общим планом, приходит монтажный эпизод, включающий несколько кадров различной крупности. Появляются средние и крупные планы героев и героинь фильма. Хотя основная точка съемки продолжает оставаться фронтальной, уже начинают использовать и боковые, а главное, обратные точки съемки. Принцип театральной трактовки декорационного пространства все активной заменяется построением кинематографическим – не столько кулисным, сколько глубинным. Хотя еще и редко, но камера начинает совершать небольшие движения – главным образом панорамирование.

Параллельно идет процесс индустриализации кинопроизводства. Приходит новое поколение съемочной аппаратуры, оптики и осветительного оборудования, расширяющие постановочные и изобра-

зительные возможности создателей фильмов. Искусственный свет при съемках в павильоне становится таким же полноправным, как естественный.

Новые подходы к принципам освещения, открытые операторами-новаторами, начинают становиться общепринятыми и широко используются во многих фильмах. Свет все чаще становится не просто техническим, а изобразительным средством. Продолжаются и поиски новых световых решений, идет процесс формирования основ кинематографического освещения.

Конечно, на первых этапах этот процесс был достаточно противоречив, наряду с новаторскими поисками и достижениями в работе со светом выходит немало фильмов, в которых он продолжает оставаться исключительно техническим средством. Однако постепенно начинает формироваться общее понимание важности выбора характера освещения для создания определенного эмоционального воздействия изображения. Свет приобретает драматургические функции, а световой рисунок создает определенную атмосферу

действия в фильме. Конечно, выразительные возможности освещения и его господствующий стиль во многом формируются под влиянием технических средств, находящихся в распоряжении оператора.

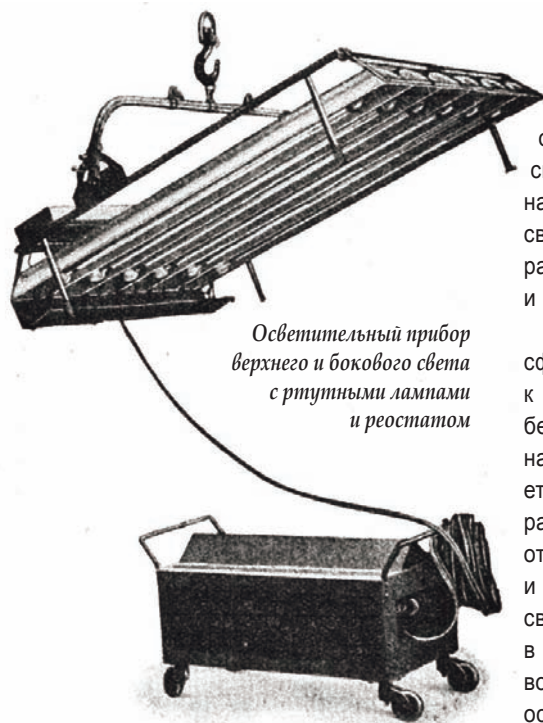
Угольная дуга продолжает оставаться основным источником искусственного света, но благодаря появлению дуги высокой интенсивности и использованию постоянного тока для ее питания светоотдача осветительных приборов значительно повышается. У создателей фильма появляется возможность увеличивать и площадь декорации, и ее глубину. К верхнему свету от стеклянного потолка начинает добавляться и свет от потолочных ламп. Осветительные приборы устанавливаются уже не только от камеры, но и по бокам декорации. При ее большой протяженности в глубину различие в интенсивности света от каждого прибора позволяет создавать определенную тональную градацию от темной глубины до светлого переднего плана.

Улучшаются конструктивные и светотехнические характеристики осветительных приборов. Соединение в одном



Съемка фильма «Ключи счастья» (1914). У камеры оператор В. Старевич, за столом режиссер П. Чардынин. Осветительные приборы с рассеивателями освещают сцену со всех сторон

Стойка с девятью дуговыми лампами



Осветительный прибор
верхнего и бокового света
с ртутными лампами
и реостатом

приборе нескольких источников света, которые можно включать раздельно, позволяет свободнее регулировать общую интенсивность света и отчасти его направление. В американском кино начинают активно использовать ртутные источники света – трубчатые лампы, дающие рассеянный, мягкий, но достаточно мощный за счет высокой актичности световой поток. В европейское кино такие лампы пришли значительно позднее.

Конечно, регулировать направление и характер светового рисунка от приборов того времени было весьма непросто, тем более, что наличие теней в кадре или затененность его отдельных частей долго рассматривалось как операторский брак. Да и сами приборы были весьма тяжелы и громоздки, в зависимости от мощности их масса могла превышать 100 кг. Чтобы получить достаточный уровень освещенности (10...11 тыс. лк), приборы необходимо было устанавливать на расстоянии 3...4 м от декорации. Добиться раздельного освещения элементов в кадре и за счет этого большого диапазона светотональных градаций было весьма не просто.

Свет тогдашних осветительных приборов, как и дневной рассеянный, позволял оператору работать только широкими световыми мазками, захватывающими достаточно большие объемно-пространственные элементы кадра. Разнообразие тональных переходов нередко создавалось за счет различных цветов и тонов элементов декорации, костюмов и грима (красный цвет на ортохроматической пленке передавался черным). Тем выше

можно оценить мастерство тогдашних операторов, которым при съемках общих планов удавалось создавать несколько условный световой рисунок, но наполненный своеобразным богатством световых нюансировок с определенной раскладкой тональных масс по площади и глубине кадра.

Возможности тогдашней техники сформировали определенные подходы к выбору характера освещения. Особенность такого стиля, который можно назвать «светотональным», основывается на соединении мощных и широких рассеянных световых потоков, идущих от стеклянных стен и потолка павильона и рассеянного света искусственной подсветки. Декорация как бы погружается в своеобразную световую ванну. Световой эффект создается за счет различия освещенности светлых и темных частей в кадре и соотношений интенсивности световых масс различных источников освещения. Мастерство оператора в работе со светом проявляется прежде всего не столько в точности воспроизведения того или иного светового эффекта от видимого или подразумеваемого источника света, сколько в тональной нюансировке снимаемого изображения. Световой эффект просто обозначен и определяет лишь общее направления освещения, а вот достижение полноты и многообразия тональной нюансировки, достигнутая благодаря световому погружению, становится одной из главных задач оператора. Светотональное решение в какой-то степени предоставляло больше свободы в мизансценировании.

Общие подходы к освещению в кинопавильонах во многом еще продолжали базироваться на тех же принципах, что и в фотографическом ателье, где естественный свет был основным, а для подсветки чаще всего использовали отражатели. Но киносъемки с их короткими выдержками изначально требовали более интенсивную подсветку. А движение в кадре, необходимость высвечивать объекты, расположенные не только на переднем плане, но и в глубине кадра, трехмерные декорации привели к поиску кинематографических приемов освещения, изменили подход к выбору его схем расстановки осветительных приборов. Прежде всего, эти приемы заключались в тональном распределении света в зависимости от светового эффекта. Операторы уже пытаются создавать пространственный световой эффект, часто он не подчеркнут, дан намеком или просто обо-

значен. Большинство съемок в павильоне решаются в светлой тональности, причем нередко независимо от времени действия. Источник света в кадре (окно или светильник) еще продолжает оставаться простым световым знаком, разве что большей яркости.

Конечно, такой стиль освещения с сегодняшних позиций кажется несколько грубоватым. Однако в начале шестидесятых годов произошло возвращение к подобным принципам с господством светотонального рисунка. В то время многие операторы пытались использовать их в своих фильмах. «При этой системе освещения изображение «пропитывается» пространством, предметы окутываются световоздушной средой, не теряя при этом свою естественность и структуру» (Пааташвили Л.Г. Полвека у стены Леонардо. М. 2006. С. 56).

Хотя «общеватые» планы, в которых персонажи показывались во весь рост, продолжали доминировать в изобразительно-монтажном строе фильма, к ним все чаще начинают добавляться планы средние и крупные, а актеры начинают чаще и ближе подходить к камере. Съемка средних, а особенно крупных планов потребовала несколько иных подходов к созданию светового рисунка. Если при съемках общих планов светотональный рисунок создавался за счет сочетания больших световых масс от естественного и искусственного света, то съемка крупных планов требовала (при сохранении некоторого светового и тонального единства всех планов в эпизоде) более прецизионной работы при выборе направления и интенсивности световых потоков. А начавшееся в те времена формирование системы кинозвезд потребовало индивидуального характера освещения крупных планов для создания отдельного, экранного образа героя или героини. На первых порах при съемке женских портретов использовали бестеневое, рассеянное освещение и почти всегда с контражуром на волосах, для мужских портретов – более жесткое, светотональное. Постепенно для съемки самых известных кинозвезд вырабатывается индивидуальный, портретный свет. Такой подход к освещению кинопортретов, нередко он даже не зависел от общего характера освещения всей сцены, достаточно долго существовал в кино, а операторы ценили и за умение выбрать характер светового рисунка для каждой кинозвезды.



Лиллиан Гиш в фильме «Алая буква» (1926)



Мэй Марш в фильме «Рождение нации» (1915)

Характерная особенность фильмов этого периода – не просто расширение жанрового многообразия, а поиск художественных форм и приемов для передачи соответствующего содержания. И изобразительное решение, в том числе и выбор характера освещения, начинают играть в этом важнейшую роль. Если на начальных этапах развития кино характер освещения никак не связывался с жанром фильма, и все действия развивались в некой условной световой среде, то в период

десятих – двадцатых годов начинаются интенсивные поиски характера освещения в зависимости от жанра и авторской трактовки снимаемого материала. Или, как говорил оператор Л. Пааташвили: «Свет в кино начинает обретать идею».

Эти поиски идут по нескольким направлениям. Одно из них – создание более четкого, ясно выраженного светового эффекта от конкретных источников света в кадре, в том числе и от источников искусственного света. Одними из первопроходцев были создатели фильма «Кама грядеши» (1912). Свет на актере уже мог имитировать свет от свечи или, что было тогда весьма модно, от огня в камине. Правда, операторы подобные эффекты воссоздают еще робко, но само обращение к световым эффектам такого рода свидетельствует о росте общего уровня искусства освещения в кино. Такие эффекты требовали несколько иного подхода к форме и характеру светового луча. Вместо широкого и диффузного светового потока оператор начинает использовать более узкий световой пучок, добавлять к рассеянному направленным свет. Этот принцип смешения направленного и рассеянного света стал одним из главенствующих в световом решении фильмов двадцатых годов. Для усиления драматизма и напряженности киноповествования действие фильма все чаще начинает разворачиваться ночью, причем не только в интерьере, но и на натуре. Организационно-технические сложности прямых натурных съемок заставляют переносить их в павильон. На первых порах это весьма ограниченное пространство с одиноким фонарем, но постепенно павиль-

онная декорация под натуре становится все больше, принципы освещения все реалистичнее, с чередованием светлых и темных пятен, создающих драматическое пространство и напряженность сцены.

Конечно, динамика световых изменений в фильмах этого периода еще достаточно примитивна – ни пленка, ни тем более осветительная аппаратура еще не позволяют полноценно воссоздавать сложные световые эффекты. Но стремление к обогащению возможностей светового решения инициировало создание нового типа осветительных приборов для спецэффектов – дуговых ламп в разнообразных декоративных корпусах.

Другое направление операторских поисков – создание особого, кинематографического освещения, когда в кадре меняется его характер – открывается или закрывается окно и мощный световой луч выхватывает отдельные предметы в кадре или, наоборот, – свет исчезает, погружая кадр в своеобразный полусумрак. Иногда подобный эффект оправдан развитием действия, а иногда просто служит для своеобразного усиления драматизма происходящего. А. Левицкий в своих воспоминаниях о съемках фильма «Дворянское гнездо», пишет: «Чтобы еще больше усилить изобразительное впечатление в этом месте сцены, мы постепенно реостатами выводили освещенность части стен и потолка мансарды, оставляя лунный свет из окна (кстати, лунный свет также создавался осветительным прибором) лишь на Лемме и частично на Лаврецком (героях фильма)». (А. Левицкий. Рассказы о кинематографе. М., Искусство, 1964. С. 54).

Появление и широкое распространение такого киножанра как мистические драмы (а в тогдашней литературе элементы мистики были весьма распространены, и многие из этих произведений были экранизированы) привело к заметным изменениям в выборе характера освещения. В фильмах подобного рода «световая ванна» все чаще полностью или частично заменяется освещением световыми пятнами. Свет, а он уже почти всегда искусственный, выхватывает лишь отдельные элементы кадра. Такой характер освещения получил название «рембрандтовского». Тень в кадре, с которой операторы обычно постоянно боролись, становится важнейшим выразительным элементом изображения.

Становлению этого подхода к принципам освещения способствовало появление новых типов осветительных приборов – прожекторов.



Дуговая лампа для создания светового эффекта, имитирующая лампу накаливания. Малая мощность тогдашних ламп накаливания не позволяла использовать их для съемок

Дуговая лампа, дающая направленный световой пучок

Продолжение следует