

Свет в кино

От общего рассеянного света до искусного светового рисунка

Дмитрий Масуренков

С греческого «фотография» переводится как «светопись». С появлением кинематографа – движущей фотографии – светопись обрела динамику. История динамической светописи – это становление и превращение света из простого и необходимого технического условия для получения изображения в особое искусство, которое по своим выразительным возможностям стало важнейшим элементом создания художественного кинематографического образа.

Независимо от того, на какой носитель (киноплёнку или электронный) записывается изображение, свет выполняет две функции. Во-первых, техническую – без определённого уровня освещённости снимаемого объекта невозможно получить качественное изображение, без света не бывает и цвета. А во-вторых, характер освещения, световой рисунок, соотношение тонов и цветов, световые переходы, динамика изменения света и цвета являются основными выразительными средствами кино.

По существу вся история кинематографа, эволюция его художественных средств и в первую очередь его пластического языка во многом определялись развитием искусства и техники освещения – осмыслением его изобразительно-выразительных возможностей и мастерством в творческом применении.

Первые годы после своего рождения все кинематографические съёмки из-за низкой светочувствительности тогдашней киноплёнки (10...15 ед. ASA) производились только на натуре. Даже с началом съёмок постановочных фильмов или, как их называли, «живых картин», декорации, а обычно это был рисованный задник с отдельными предметами мебели или реквизита перед ним, устанавливали на открытом воздухе, закрывая прямой солнечный свет натянутыми полотнищами.

Стремление хотя бы частично не зависеть от капризов погоды привели к постепенному переносу съёмок в павильон или, как его еще называли, «ателье». Это были помещения со стеклянным потолком и одной или двумя стеклянными стенами. Характер освещения в подобном павильоне был своеобразным повторением принципов освещения в художественных или фотографических ателье. Интенсивность и направление дневного света регулировались занавесками на стенах и потолке.



Съёмки в парижском ателье «Эклер»

Мягкий рассеянный свет создавал общую бестеневую картину без резких световых перепадов и контрастов.

Такой нейтральный характер освещения был присущ большинству тогдашних павильонных фотоснимков. Однако в работах лучших мастеров-фотографов благодаря незначительным изменениям в соотношениях освещённости при съёмке (а в фотоателье тогда снимали не только портреты, но и большие группы, и даже постановочные картины) в изображении создавалось ощущение объёмности, достигалось богатство светотональных переходов. Фотография оправдывала свое название.

В кино же поначалу все получалось несколько проще и грубее, главное требование – чтобы все было видно, а рамки кадра не «отрезали» голову и ноги исполнителей. Общий, рассеянный свет, равномерное освещение всей съёмочной площадки, полное отсутствие теней и тональных переходов – такое усредненное освещение пасмурного дня было характерно для тогдашних павильонных съёмок. (Того же принципа освещения придерживались и при натуральных съёмках). Роль света независимо от того, где происходили съёмки (на натуре или в павильоне), была сугубо утилитарной – он просто давал возможность экспонировать плёнку. В кадр практически никогда не включался источник света или его присутствие никак не определяло характера освещения. Время суток на экране определялось цветным виражом: ночная сцена окрашивалась в синий цвет.

Уровень освещённости даже в стеклянном ателье все же зависел от состояния погоды и времени суток, да и добиться общего равномерного распределения света на всей съёмочной площадке было не так уж и просто. Поэтому для повышения общей освещённости, снижения контраста, достижения равномерности светового потока в павильонах сначала робко, а потом все более активно стали применять источники искусственного света.

В начале XX века искусственный электрический свет широко использовался в театре, с его помощью создавались условные, но весьма интересные световые эффекты, имитирующие как реальный, так и сказочный характер освещения. Однако на первых порах фотографический и театральный опыт в кино не использовался. Искусственный свет применяли только как дополнение к свету дневному, а по количеству и спектральному составу он должен был совпадать со светом естественным. Лучшим, да и, пожалуй, единственным источником света в кино служила угольная дуга. Ее использовали в светильниках для маяков, для создания мощного и постоянного источника света. Первые осветительные приборы для съёмок представляли собой несколько дуговых ламп, смонтированных на металлических щитах. Они давали широкий, мощный, рассеянный, но неравномерный световой поток с характерной для точечных источников света резкой границей света и тени. В начале применения искусственного света его

функции ограничивались только повышением общей освещенности и подсветкой теневых частей декорации. Главная задача оператора при работе с искусственным светом заключалась в создании равномерного и рассеянного светового потока, сравнимого по интенсивности и характеру с освещением от стеклянного потолка и стен, а также в исключении теней. Дополнительный искусственный свет нередко был просто досадной необходимостью для достижения правильной экспозиции.

На первых этапах осветительные приборы для кино делались кустарно, но с расширением кинопроизводства уже к 1904 году их стали изготавливать специализированные фирмы. Конструкция прибора включала вогнутые или корытообразные металлические полированные или диффузные отражатели, позволяющие увеличить мощность светового потока. Осветительные приборы устанавливались на специальные штативы, которые давали возможность изменять высоту и угол наклона источника света.

Приборы обычно располагали рядом с камерой, то есть они работали как источники заполняющего света, а для смягчения резкости света открытой угольной дуги наиболее квалифицированные операторы использовали всякого рода смягчающие экраны из полупрозрачных материалов, установленных перед приборами. Только общие планы, неподвижная камера, рассеянное освещение – этот изобразительный стиль можно назвать «репродукционным». Для него характерно отсутствие сколь угодно выраженного светового рисунка: освещенность задника, реквизита и актеров – абсолютно одинаковая. Контраст изображения создается только за счет разности цветов с учетом тонопередачи тогдашних не чувствительных к красным и оранжевым лучам ортохроматических

киноплёнок. Такой характер освещения определялся и световыми возможностями первых осветительных приборов. Неравномерный, практически неуправляемый световой поток затруднял формирование светового рисунка, ограничивал возможности высветить или наоборот притенить глубину кадра, хотя, по сути, ее и не было. Рисованный задник, даже если на нем изображались дверь или окно, требовал равномерного освещения.

Репродукционный стиль освещения был характерен для всех фильмов, снятых в первое десятилетие кинематографа, независимо от их жанра.

Даже в фильмах-фантазиях Жоржа Мельеса с многочисленными чудесами и превращениями свет как выразительное средство практически не использовался, хотя ранее в его волшебном театре световые эффекты играли огромную роль.

Впрочем, такая сугубо техническая функция света продолжалась не так уж и долго. Уже в десятых годах прошлого века рисованные задники начали заменять кулисами, напоминая театральные, а затем и трехмерными декорациями. Вначале это были просто две стены, а актерское действие продолжало разворачиваться на переднем плане, но трехмерные декорации потребовали несколько изменить принципы освещения. Общий рассеянный свет продолжал доминировать – фигуры и лица актеров высвечивались фронтальным рассеянным светом, а вот боковая стена в кадре уже перераспределила световые соотношения в декорации. На стенах, а затем и на фигурах актеров появился легкий, нередко едва заметный светотональный рисунок. Светом начинают моделировать тональные соотношения на лицах и фигурах. Все чаще освещение при съемках в павильоне начинает складываться от двух источников

света различной интенсивности – рисующего (чаще всего им служил естественный свет) и заполняющего от осветительных приборов. Конечно, этот световой рисунок пока был условен, задачу передать объем, фактуру или пространство оператор еще не ставил перед собой, но отход от общего рассеянного освещения уже начался.

Начинают меняться и функции осветительных приборов. Они постепенно превращаются из средств усиления уровня естественного освещения в инструменты для создания определенного светового рисунка. Изменились и места установки осветительных приборов. Их стали располагать не только рядом с камерой, но и сбоку декорации, последовательно за каждой кулисой. Тем самым за счет распределения интенсивности света начали пытаться создавать световую глубину.

Улучшенные по конструкции и различные по мощности осветительные приборы, замена дуговой лампы дугой интенсивного горения не только усиливали световую мощность приборов, но и придали световому пучку некоторую направленность. У операторов появилась возможность более свободно управлять светом для создания определенного светового рисунка, комбинируя рассеянный свет от стеклянных стен и потолка павильона с направленным светом от осветительных приборов. Начали меняться и принципы подхода к выбору натурального освещения. Съемки все чаще стали проводить при солнечном свете с использованием отражательных подсветов.

С появлением в декорациях окон и дверей изменяются не только принципы мизансценирования – актеры уже не просто выходят из кадра, а могут входить или выходить в дверь в глубине кадра. Изменяются и некоторые принципы организации светового рисунка. Хотя основное актерское



Характер освещения в первых фильмах



Кадр из волшебного фильма Жоржа Мельеса

действие происходит на переднем плане, и общий рассеянный свет продолжает доминировать, появляется контровое освещение, имитирующее свет из окна. Да и задник за окном высвечивается чуть больше, чем актерская сцена на первом плане. Актерские мизансцены начинают разворачиваться в глубину, и теперь все пространство декорации заполняется светом.

Хотя камера остается статичной, а точка съемки – исключительно фронтальной, в характере освещения появляются новые элементы, определенный, хотя еще не очень выраженный световой адрес, и свет начинает использоваться для получения



Появилась легкая светотень

объемно-пространственного изображения. Начинают формироваться новые принципы освещения. Их основные характеристики: мягкий, но уже направленный свет, легкие контровые блики, появление плавных тональных переходов. Световой рисунок, его характер, общая тональность изображения становятся выразительным средством, позволяющим создавать определенное эмоциональное настроение. Характерные признаки этого стиля можно видеть в лучших работах операторов того времени – россиянина А. Левицкого и американца Б. Битцера.

Период десятых – начала двадцатых годов XX века, характеризующий историками кино как период становления киноязыка, стал и периодом становления выразительных возможностей освещения в кино. Конечно, общая картина кинематографа того времени была достаточно пестрая. Наряду с поисками и открытиями новых возможностей света, в большинстве кинокартин продолжает господствовать репродукционный принцип освещения. Оригинальные художественные световые решения еще достаточно редки, но в новаторских работах уже делаются первые

шаги по превращению света в важнейшее изобразительное средство кино.

В какой-то мере начинает изменяться и подход к оценке работы оператора: он не просто технарь и волшебник, способный снимать на киноленту, а профессионал с задатками художника, способный с помощью света создать, как тогда говорили, красивую и поэтическую картину.

Своеобразной вехой в процессе освоения изобразительно-постановочных и технических возможностей освещения в кино стал итальянский исторический фильм «Кабирия» (1914, режиссер Джованни Пастороне, главный оператор Сегундо де Шомон). В этой картине свет впервые становится драматургическим средством, формирующим эмоциональную атмосферу действия. Для освещения больших даже по современным меркам декораций использовалось огромное для того времени количество осветительных приборов и отражательных подсветок.



Кадр из фильма «Кабирия»

Осветительными приборами не только высвечивали с различной интенсивностью пространство декораций, но и создавали определенные и достаточно сложные световые эффекты. Принципы освещения декораций начинают строиться не на общем рассеянном свете, а на комбинациях световых пучков. Выбором направления освещения, соотношения между светлыми и темными частями кадра (причем, как при натуральных, так и при павильонных съемках) начинают достигать ощущения глубины пространства в кадре, появляется та самая пластическая, художественная достоверность, ставшая в дальнейшем основой мастерства освещения в кино. Светотональное решение дневных сцен сочеталось со светотеневым рисунком освещения сцен

ночных. Впервые в мировом кино искусственным светом был воспроизведен эффект огня с акцентированными яркими бликами и густыми тенями. Осветительные приборы того времени не позволяли создавать остро-направленные пучки света, в лучшем случае свет был направленно-рассеянным, поэтому получение искусного светового рисунка при работе с такими несовершенными приборами требовало от оператора высокого уровня мастерства.

Новые подходы к выбору принципов освещения, творческие и технические открытия, сделанные в этом фильме (стоит напомнить, что в «Кабирии» впервые была использована съемка с движения), оказали огромное влияние на кинематографистов во всем мире, открыли для них новые пути развития кинематографических средств, в том числе и киноосвещения.

Произошел окончательный отказ от плоскостных, расписанных задников, декорации начинают строить только объемными. Стали изменяться и принципы подхода к выбору характера светового рисунка. Равномерное освещение стали заменять выраженным световым рисунком. Все активнее в кино начинают использовать несколько источников света: рисующий, заполняющий, моделирующий и контровой. Хотя не очень часто, но применяется и эффектный свет. Световой акцент начинает становиться важнейшим средством организации композиции



Кадр из фильма «Кабирия». Нижний свет, имитирующий огонь от пожара, усиливает драматизм происходящего действия

кадра. Оператор все больше стремится воспроизводить определенный световой рисунок от подразумеваемого или включенного в кадр источника света. Передача с помощью света и тени объема и пространства в кадре становится важнейшим условием работы оператора со светом.

Продолжение следует